

A Luteria da Guitarra Barroca: Notas sobre suas especificidades e construção¹

Rodrigo Mateus Pereira²
Juarez Bergmann Filho³

Resumo: O presente artigo discute assuntos relacionados a especificidades ligadas à guitarra barroca. Para tanto, propõe-se uma análise em vários campos, como no da luteria, *performance* musical e acústica, entre outros, comparando o instrumento a seus pares, principalmente com a referência central do violão, atualmente mais acessível e conhecido entre a maioria das pessoas. Pretende-se assim, esclarecer algumas questões relacionadas a este instrumento musical tão importante e complexo, proporcionando ao leitor uma maior aproximação com o referido instrumento.

Palavras-chave: Guitarra Barroca, Luteria, Organologia.

Abstract: This article discusses issues related to the specificities linked to the baroque guitar. We propose an analysis in various fields, such as the lutherie, musical performance and acoustics, among others, by comparing the instrument with their peers, especially with the central reference of the classical guitar, nowadays more accessible and well-known musical instrument to most people. The goal is to clarify some issues related to this complex and important musical instrument.

Keywords: Baroque Guitar, Lutherie, Organology.

¹ Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

² Professor do Curso de Tecnologia em Luteria – Universidade Federal do Paraná. Mail: rodrigo@mpinstrumentos.com.br

³ Professor do Curso de Tecnologia em Luteria – Universidade Federal do Paraná. Mail: juarezbergmann@ufpr.br



Figura 1 - Johannes Vermeer - Jovem tocando guitarra (1670-1672) - óleo sobre tela, 53 x 46,3 cm Fonte: <http://www.essentialvermeer.com>

1. Introdução

A execução, apreciação e pesquisa em música antiga têm atraído, nas últimas décadas, grande contingente de admiradores, bem como intérpretes e construtores, preocupados em reler e recriar uma estética musical típica de épocas passadas. Compositores como Francesco Corbetta (1615 – 1681), Gaspar Sanz (1640–1710), Robert de Visé (1655 – 1732), entre outros, ganharam nova atenção e cada vez mais têm suas partituras amplamente divulgadas⁴, gerando conseqüentemente uma demanda por instrumentos “de época”, fazendo *luthiers* em diversos países se especializarem no artesanato de instrumentos antigos específicos.

A guitarra barroca, um cordofone dedilhado originário do sec. XVII, é um desses artefatos que têm aplacado o interesse de entusiastas da chamada música de período. Seu processo construtivo e suas características, apesar de possuírem grande relação com alguns instrumentos modernos, necessitam de pesquisas específicas e um amplo estudo do momento histórico no qual estão inseridos, pois relativamente poucas informações foram preservadas, atravessando os anos e estando disponíveis de maneira palpável atualmente.

Apesar de aquela música considerada barroca ser originalmente uma manifestação europeia, atualmente encontra-se amplamente difundida, gerando eventos especializados que contemplam aos mais diversos instrumentos e formas de apresentação. No Brasil,

⁴ TYLER, J. *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

eventos desta categoria podem ser encontrados em Juiz de Fora e Belo Horizonte - MG, Paraty - RJ, Curitiba - PR, São Paulo - SP, entre outros.⁵

O objetivo deste trabalho é analisar características típicas da construção da guitarra barroca, traçando um paralelo com a construção do violão clássico moderno – sua mais recente referência - bem como suas diferenças estruturais, visando esclarecer suas especificidades e trazer à tona detalhes de um instrumento importante, não só no campo na organologia, como na maneira de se fazer, reler, reinterpretar e recriar música de um período profícuo para as artes interpretativas.

2. A luteria

A construção de instrumentos musicais manualmente remonta há milênios⁶, desde o momento no qual foi percebida a possibilidade desta produção e “pode ser detectada há dezenas de milhares de anos a partir da elaboração de apitos e monódicos feitos de ossos de rena e flautas mais sofisticadas feitas de ossos de pássaros”.⁷ Interessante notarmos que o instrumento musical mais antigo preservado, é uma flauta de cinco furos e bocal em “v”, esculpida a partir do osso de uma asa de abutre, encontrada nas cavernas de *Hohle Fells* na Alemanha, datando de 35.000 a.C..⁸ Em comparação, cordofones são bem mais recentes. Exemplares de algumas liras da antiga mesopotâmia, chamadas de “Liras de Ur”, referentes ao local onde foram encontradas, datam de “apenas” 4500 anos atrás.⁹ Porém, foi durante a Idade Média que a luteria, como ofício, deu seus primeiros e decisivos passos, época em que houve uma explosão de novos instrumentos musicais por toda a Europa, mesclando muitas influências, incluindo aquelas de origem árabe, principalmente na região da Península Ibérica. Citamos, aqui especificamente, o aparecimento e consolidação do alaúde, instrumento que veio revolucionar a maneira como se fazia música na Europa medieval e renascentista.

A partir do século XI, instrumentos como a viela, a *vihuela*, a rabeca e a viola, todos de cordas e com caixa de ressonância, começaram a ser sistematicamente construídos por vassallos, pois passaram a ser utilizados nas mais diversas ocasiões festivas e na música

⁵ Referimo-nos aos Festivais de Música Colonial e Antiga de Juiz de Fora, em sua 23ª edição no ano de 2012; o festival de música antiga da UFMG e de Paraty, a tradicional Oficina de Música de Curitiba, o I Encontro Internacional de Música Antiga da EMESP.

⁶ SACHS, C. *The History of Musical Instruments*. Nova Iorque: Dover, 2006.

⁷ ROQUE, C. *Luthiers: Artesãos Musicais Brasileiros*. São Paulo: [s.n.], 2003

⁸ MAIR, V. H. *Prehistoric European and East Asian Flutes*. Oslo: Hermes Academic Publishing, 2006.

⁹ SCHAUENSEE, M. D. *Two Lyres from Ur*. Filadélfia: UPenn Museum of Archaeology, 2002.

profana.¹⁰ Ainda assim, autores como Bruné consideram apenas o século XV como ponto de partida para a luteria europeia, denominada por ele de moderna.¹¹

Dentre os instrumentos de maior destaque na luteria, é o violino que ocupa o posto mais alto. Foi deste ramo do ofício que despontaram os maiores nomes da construção manual, considerados até os dias atuais os mais importantes representantes desta categoria de artesãos; citamos aqui, provavelmente os nomes mais conhecidos e valorizados, o dos italianos Antonio Stradivari (1644 - 1737) e Giuseppe Guarneri “del Gesù” (1698 – 1744).¹² Para uso geral, até hoje o termo luteria e violino são indissociáveis.

Paralelamente ao sucesso e desenvolvimento da luteria do violino, a guitarra encontrou seu caminho a partir de modificações sofridas do próprio alaúde¹³, assim como apropriações de elementos originários de cordofones dedilhados semelhantes, de origem espanhola, francesa e Italiana, como a *vihuela* de mano, a guitarra de quatro ordens também chamada de guitarra renascentista, formando assim uma espécie de espinha dorsal para origem da guitarra barroca.¹⁴

Vale aqui ressaltar que a palavra guitarra é utilizada em diversos países para designar cordofones dedilhados variados, porém no Brasil e outros países lusófonos tais instrumentos são relacionados com o violão.¹⁵ Especificamente em nosso país, o termo guitarra está associado à guitarra elétrica. Vários autores apontam a origem etimológica da palavra como possivelmente derivado da palavra grega *Kythara*,¹⁶ instrumento musical típico do período pré-cristão, comum na Grécia e Roma¹⁷.

3. A guitarra barroca

Na área da organologia, tratar da origem de um instrumento musical geralmente é uma tarefa complexa. Deve-se ter muito critério de avaliação e sobretudo observação, e ainda, é essencial unir várias áreas exploratórias, incluindo aquelas da execução musical, da acústica, da luteria, design, entre outros. O que define um instrumento musical? É sua afinação? Sua função musical ou social? Seu timbre? Os materiais utilizados em sua fabricação? Seu design? Sua estrutura interna? Citando apenas alguns. Talvez uma

¹⁰ ROQUE, C. *Luthiers: Artesãos Musicais Brasileiros*. São Paulo: [s.n.], 2003.

¹¹ BRUNÉ, R. E. *Lutherie: Yesterday, Today and Tomorrow*. American Luterie: The Quartetly Journal of the Guild of American Luthiers, v. 3, n. 107, 2011.

¹² BOYDEN, D. D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

¹³ REMNANT, M. *Musical Instruments - An Illustrated History From Antiquity to the Present*. Londres: B. T. Batsford Ltda., 1989.

¹⁴ TYLER, J.; SPARKS, P. *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.

¹⁵ A possível explicação para esta terminologia, é que posteriormente a vihuela de mano passou a ser conhecida como viola da mano, ou viola de mão, neste sentido o violão seria uma “viola de mão, grande”.

¹⁶ WINTERNITZ, E. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1967.

¹⁷ LANDELS, J. G. *Music in Ancient Greece and Rome*. Nova Iorque: Routledge, 1998

resposta direta não seja possível e esteja escondida na correlação existente a partir de uma análise mais aprofundada em todos estes aspectos.

No caso da guitarra barroca, pesquisadores tendem a concordar que ela surgiu a partir principalmente da *vihuela* de mano, e se consolidou devido a uma janela de oportunidade. Explicamos: caminhando para o fim do Renascimento, o alaúde, até então instrumento acompanhante dominante na Europa, começa a entrar em declínio, principalmente após o surgimento do cravo e de uma futura mudança na estética musical, incorporada pelo baixo cifrado. Segundo Sachs, o alaúde foi suplantado pelo cravo como instrumento acompanhante e executante do baixo cifrado, assim como solista e de música de câmara.¹⁸ O alaúde ainda possuía a vantagem de ser um instrumento mais portátil, que se moldava ao corpo do executante refletindo toda uma nuance de sentimentos devido à interação direta das mãos do instrumentista com as cordas. Porém, com a chegada da guitarra pelo mediterrâneo, principalmente aquela com seu corpo reto e “acinturado” e conseqüentemente ainda mais ergonômico, gradualmente o alaúde foi sendo superado pelos dois extremos. A guitarra se mostrou uma alternativa mais fácil de ser executada, mais ergonômica, mais rápida e fácil de ser construída e o mais importante: mais barata. Ou seja, quem procurava um instrumento caro e sofisticado optava pelo cravo, se preferisse um mais simples e barato, a guitarra seria a melhor opção.

No início a guitarra sofreu certa resistência, ainda era vista como instrumento vulgar e digno das classes baixas, porém o instrumento logo se popularizou e com a ajuda de artistas italianos como Francesco Corbetta, espalhou-se por toda a Europa.¹⁹ Não demorou para a guitarra barroca encontrar seu caminho também no mundo aristocrata, primeiramente na corte francesa de Luís XIV e posteriormente na Inglaterra de Charles II, estes dois sabidamente executantes e apreciadores do instrumento. Desse período, e por causa desta valorização, surgiram guitarras do mais alto padrão de construção, como exemplares de Antonio Stradivari de Cremona, René Voboam (1606-1671) de Paris, assim como Joachim Tielke (1641-1719) de Hamburgo.

A rápida ascensão da guitarra entre os mais abastados abalou o mercado dos construtores de cravos, causando um choque social e cultural. A ponto de, na Inglaterra, o célebre construtor de cravos Jacob Kirkman (1710-1792), em uma manobra político-social, comprar uma grande quantidade de guitarras e as distribuir entre prostitutas e artistas de rua, a fim de inibir e “livrar as donzelas da sociedade deste gosto vulgar e frívolo”.²⁰

Nos aspectos técnicos é um instrumento musical mais leve e menor que o violão, mas com características peculiares, como as cordas feitas de tripa e arrançadas em cinco ordens (5 pares de cordas), em seu braço e espelho utiliza-se de trastes amarrados,

¹⁸ SACHS, C. *The History of Musical Instruments*. Novalorque: Dover, 2006, p.374.

¹⁹ REMNANT, M. *Musical Instruments - An Illustrated History From Antiquity to the Present*. Londres: B. T. Batsford Ltda., 1989, p.40-43.

²⁰ WHITELEY, J. *Stringed Instruments In the Ashmolean Museum*. Oxford: Henry Ling Ltd., 2008, p.78.

também em tripa, arranjados de modo a dividir o espelho em semitons, podendo inclusive variar o temperamento. Quanto a elementos estéticos, em muitos casos havia uma exagerada ornamentação, muito característico do período.

4. Estrutura externa, interna, ornamentações, afinação e timbre.

A técnica construtiva da guitarra barroca é específica, uma vez que o violão atual só seria desenvolvido um século mais tarde. É comum na luteria dizer que uma guitarra barroca é construída como um violão, sendo na realidade, o oposto. O violão, por ser posterior, e ele mesmo um descendente, é construído aos moldes e com muitas técnicas aplicadas na luteria de guitarras barrocas. Para fins de comparação, considera-se aqui como violão os instrumentos originários a partir daquele desenvolvido por Antonio de Torres Jurado (1817-1892) no século XIX, comumente chamado de violão clássico e posteriormente originando o violão moderno.²¹

De qualquer forma, a generalização a respeito de muitos elementos da guitarra barroca seria um erro. A simplificação de características é impossível, já que o assunto é vasto e a quantidade de instrumentos existentes mostra uma diferenciação grande entre os exemplares. Ainda assim, de forma geral, um olhar mais observador e crítico pode distinguir algumas peculiaridades e características semelhantes entre diversos instrumentos comparados.

Dentre suas especificidades, o primeiro elemento que chama a atenção em uma análise comparativa são as dimensões. Apesar de não existir uma padronização, já que cada construtor tomava suas próprias decisões juntamente com seus clientes, algumas medidas seguem uma linha coerente. Por exemplo, guitarras barrocas possuíam comprimento de escala que variava entre 580 e 740 mm,²² mas, em sua maioria, concentravam-se entre 680 e 690 mm.²³ Ou seja, seu comprimento se mantinha em média entre 30 e 40 mm maiores que o padrão para os violões clássicos, que se institucionalizou em 650 mm. Para evitar confusão, neste artigo a escala do instrumento define-se pelo comprimento de suas cordas reverberantes, medidas entre o cavalete e a pestana do instrumento, assim sendo para conceitos de "*fingerboard*" optamos pela utilização da palavra espelho.

²¹ SANDBERG, L. *The Acoustic Guitar Guide*. 2ª Edição. ed. Atlanta: A Capella Books, 2000.

²² TYLER, J. *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

²³ FORRESTER, P. 17th c. Guitar Woodworks. *Quarterly Bulletin of Fellowship of Makers and Researchers of Historic Instruments: FoMRHI*, Londres, v. 2, n. 48, 1987.

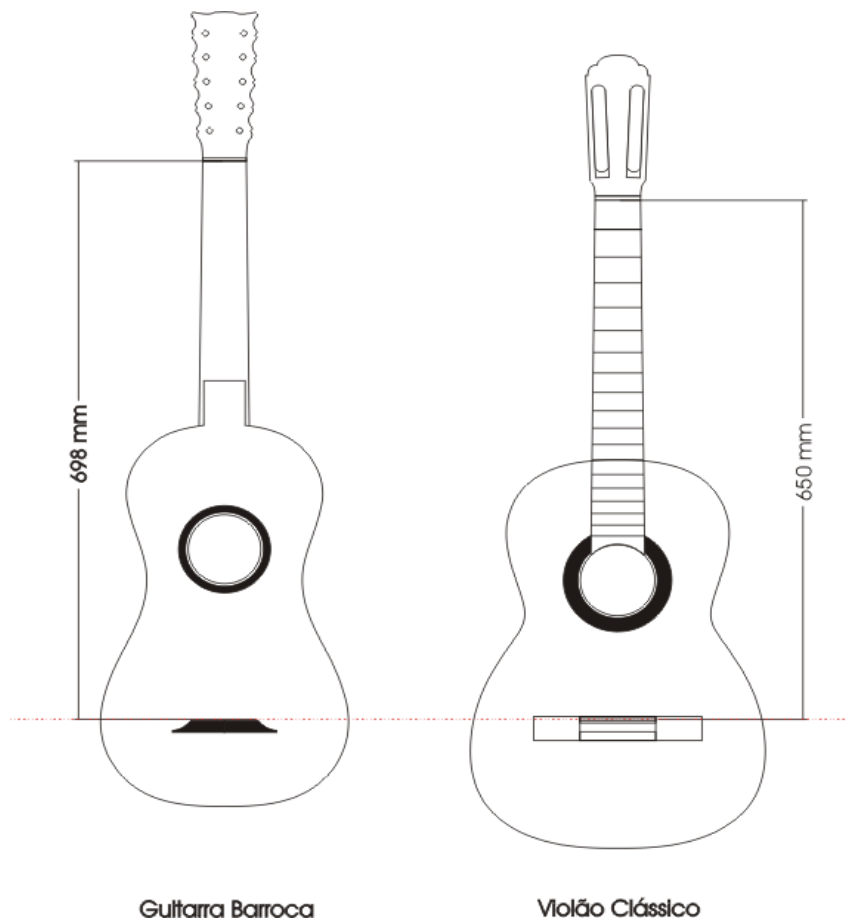


Figura 2 - comparação entre dimensões: note a diferença entre as escalas e dimensões do corpo.

A caixa acústica (corpo do instrumento) também contava com ampla variedade de formatos, mas sempre com dimensões menores em relação ao violão clássico. Este é um dos motivos pelo qual o timbre da guitarra barroca tende aos agudos, assim como comparativamente, tem menor projeção sonora. Uma das principais distinções que o violão imputou na história dos instrumentos de cordas dedilhadas foi o tamanho do seu corpo, alterando consideravelmente a forma como era visto, ouvido e executado.

Segundo Evans, ainda a respeito da caixa acústica, o fundo, parte traseira do corpo do instrumento, era realizado de duas formas distintas:

- I. As Guitarras de fundo convexo, com curvatura muito pronunciada, seriam características de uma linhagem italiana.
- II. Aquelas de fundo reto seriam tipicamente construídas na França.²⁴

²⁴ EVANS, T.; EVANS, M. A. *Guitars: Music, History, Construction and Players; From the Renaissance to Rock*. Nova Iorque: Facts on File, 1977.



Figura 4 - Guitarras barrocas, Sellas e Voboam, Acervo do Museu Ashmolean - Londres

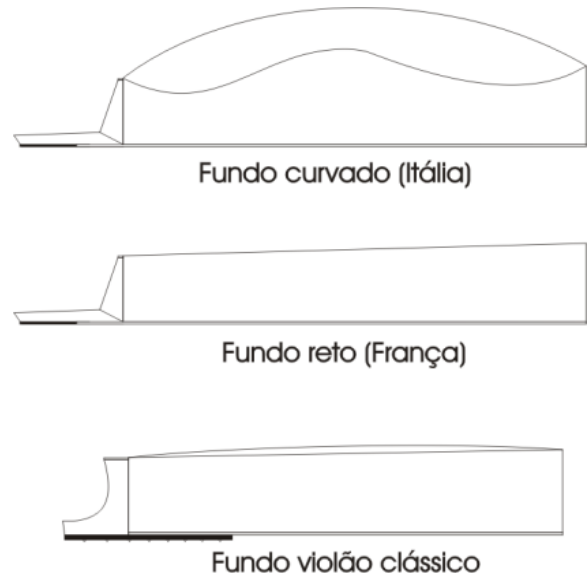


Figura 3 - Comparação entre fundos. Fonte: Autores.

Nas figuras acima, podemos notar as diferenças entre construções, principalmente aquelas relacionadas às curvaturas do fundo do corpo de cada guitarra. Interessante notarmos a comparação entre duas obras de arte da luteria, os dois instrumentos são extremamente ornamentados e possuem características comumente relacionadas às regiões onde foram criadas. A primeira é uma guitarra do construtor veneziano, Giorgio Sellas, feita em 1627, nota-se o fundo abaulado, característico da forma italiana. O segundo exemplar representaria uma tradição francesa sendo construído em 1641 por René Voboam. É possível notar a ausência de curvatura no fundo deste instrumento.

Assim como em outros detalhes, não é sensato generalizar e condicionar tais características de curvatura apenas a um ou outro país de origem. Na realidade, tais características são indicativos, e servem como uma tentativa de organização, devido a frequência de aparecimento e uso de cada técnica em uma determinada região. Ainda assim, exceções são frequentes. Por exemplo, Antonio Stradivari, célebre construtor italiano de violinos, também é famoso por suas guitarras com fundo reto – característica normalmente francesa, assim como Christoph Cocker (?-1654) e Giovanni Tessler. Já Joachim Tielke, na Alemanha, experimentou das duas culturas e produziu instrumentos de ambos os estilos de fundo.

Em termos físicos e acústicos, a questão da curvatura relaciona-se com o aumento do volume de ar possível a ser deslocado dentro da caixa de ressonância, que em muitos casos representa volume de som, funcionando como uma espécie de concha acústica.

Outra peculiaridade da guitarra barroca é seu espelho, parte frontal do braço do instrumento onde as notas e acordes são digitados. Seguindo a tradição dos alaúdes,

vihuelas e guitarras da renascença, o espelho da barroca fica nivelado com o tampo do instrumento. O tampo comumente se estendia sobre o começo do braço, como forma de aumentar a resistência da junção com o corpo.²⁵ Segundo Cumpiano e Natelson, esse espelho nivelado aparece nos instrumentos da família do violão até o começo do século XIX, quando tem sua espessura aumentada e passa a ser utilizado sobre o tampo.²⁶

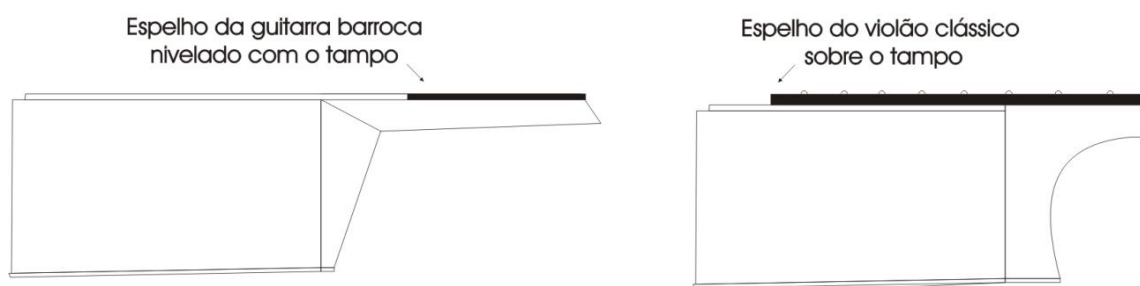


Figura 5 - Comparação entre os espelhos da guitarra barroca e do violão clássico. Fonte: Autores.

Internamente, os tampos destes instrumentos acústicos recebem barras de madeira, cruzadas ou longitudinais, que visam tanto aumentar sua resistência quanto distribuir as vibrações recebidas pelas cordas em busca de determinadas sonoridades e potência sonora. Cada construtor procura desenvolver a melhor relação entre resistência e ressonância, através do aperfeiçoamento de seus conhecimentos tácitos e empíricos. Até a popularização da distribuição de barras em formato de leque, atribuída a Antonio de Torres (século XIX), as guitarras barrocas eram estruturalmente simples.²⁷ Contavam com poucas barras harmônicas, geralmente na quantidade de duas, suficientes para realizar o trabalho de sustentar os tampos, mas nem sempre tão eficientes no controle da sonoridade.²⁸ Tecnicamente esse detalhe, somado a outros como a pequena tensão das cordas de tripa, também contribuía para projeção sonora mais contida dos instrumentos de cordas dedilhadas do período barroco. Importante citar que barras internas em formato de leque, consideradas invenção de Torres, já existiam no século XVIII, sendo de utilização comum por Louis Panormo (1784-1862).

²⁵ EVANS, T.; EVANS, M. A. *Guitars: Music, History, Construction and Players; From the Renaissance to Rock*. Nova Iorque: Facts on File, 1977.

²⁶ CUMPIANO, W.; NATELSON, J. *Guitarmaking: Tradition and Technology*. Nova Iorque: Chronicle Books, 1993.

²⁷ SLOANE, I. *Classic Guitar Construction*. Nova Iorque: The Bold Strummer, 1994.

²⁸ REMNANT, M. *Musical Instruments - An Illustrated History From Antiquity to the Present*. Londres: B. T. Batsford Ltda., 1989.

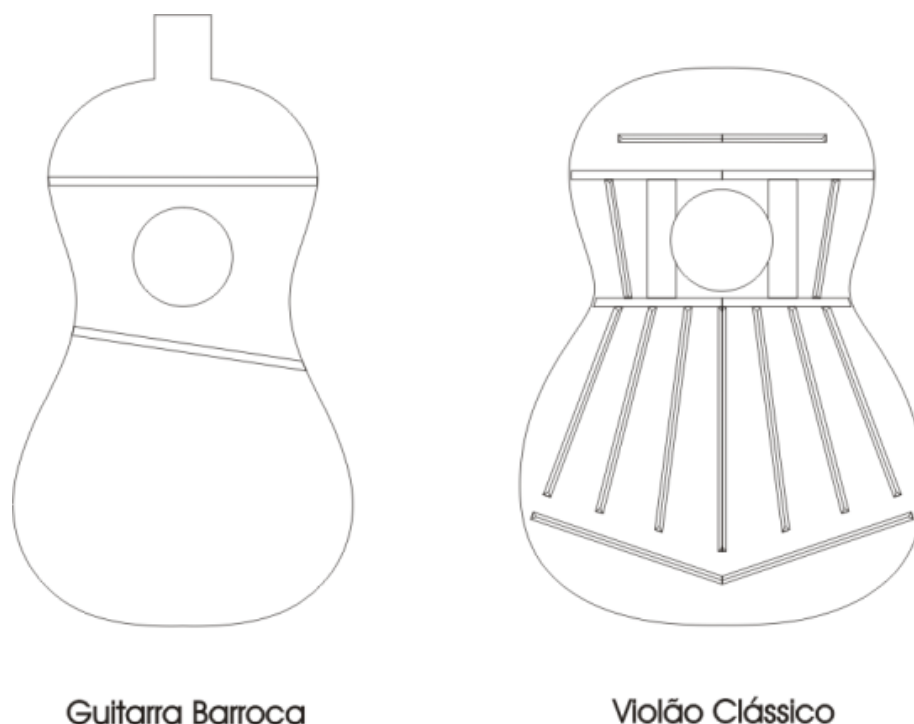


Figura 6 - Barras internas dos tampos da guitarra barroca em comparação com o violão clássico. Fonte: Autores

Considerando os escritos de vários autores, como Maraval, Grout e Palisca, uma das características do período barroco é a exuberância e o exagero estético, tanto na música como nas artes visuais.²⁹ No caso da luteria, essa ornamentação é fundamental com identificadora nas guitarras barrocas (Figura 3). Os instrumentos construídos na Itália, ou por italianos em outros países, utilizavam uma extensa gama de materiais exóticos como marfim, casco de tartaruga, ébano e conchas, que adornavam os instrumentos em complexas marchetarias, incrustações e entalhes. Também eram características dos italianos decorar os tampos, componente considerado intocável na atualidade, uma vez que sua total liberdade de vibração é crucial para o desempenho do instrumento. Algumas dessas decorações eram realizadas com madrepérolas e mástique negro (resina natural tingida). Na França os instrumentos eram menos ornamentados de maneira geral, e tendem à simplicidade através de padrões geométricos. Em casos de guitarras mais sofisticadas, os franceses também usavam casco de tartaruga no revestimento de fundos, laterais e braços (Figura 3).³⁰

Outro elemento característico das guitarras deste período é a roseta, se referindo à ornamentação da boca do instrumento. Além dos mosaicos em madeira, ainda comum nos

²⁹ MARAVAL, J. A. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Manchester: Manchester University Press, 1986. GROUT, J. D.; PALISCA, V. C. *História da música ocidental*. São Paulo: Gradiva, 2007. PALISCA, C. *Baroque Music*. Englewood: Prentice Hall, 1968.

³⁰ EVANS, T.; EVANS, M. A. *Guitars: Music, History, Construction and Players; From the Renaissance to Rock*. Nova Iorque: Facts on File, 1977.

violões atuais, essa cavidade era preenchida com intrincados padrões recortados em pergaminho (pele animal, geralmente de cabra, preparada para a escrita) e dispostos a fim de criar efeitos tridimensionais. Rosetas mais requintadas chegavam ser construídas em até seis níveis, com duas a três folhas de pergaminho por camada. Alguns construtores também optavam pelo uso de rosetas em madeira e, em alguns casos, uma composição de madeira/pergaminho. Quando de madeira, também era comum um processo de douração, que consiste na colagem de finas lâminas de ouro sobre o entalhe da roseta.³¹

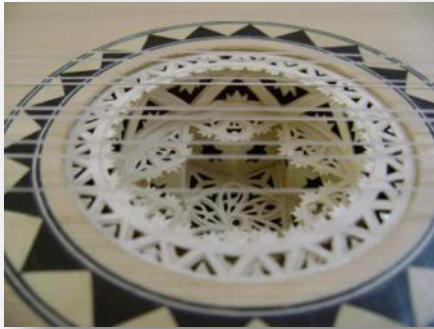


Figura 7 - Roseta feita em pergaminho Rodrigo Mateus Pereira
- Fonte: Autores



Figura 8 - Roseta feita em madeira Rodrigo Mateus Pereira - Fonte: Autores

Seguindo a configuração determinante até o século XVIII, a guitarra barroca, assim como seus ascendentes alaúde, *vihuela* e guitarra renascentista (de quatro ordens) utilizava cordas de tripa como elemento gerador sonoro. Este material era produzido a partir de intestinos de carneiro. Seu som gerava uma tonalidade cristalina, que em alguns casos eram atenuados com uso de bordões, dando corpo ao timbre do instrumento.³² Como citado, a guitarra barroca é um instrumento de cinco ordens, ou seja, cinco pares de cordas. O total de dez cordas em muitos casos era diminuído a nove, a critério da preferência do instrumentista, onde a primeira corda (mais aguda e de menor espessura) tornava-se única. Apesar de critérios musicais serem prevalentes, um motivo prático para esta opção era evidente, pois a possibilidade de se manter afinadas duas cordas finas de tripa em uníssono era ínfima.³³

As afinações das guitarras barrocas eram variadas, mas quase sempre seguindo o padrão EBGDA, das primas para os bordões. Existiam três modos de afinação comuns a

³¹ WARD, G. W. R. (Ed.). *The Grove Encyclopedia of Materials & Techniques in Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

³² RUSSELL, C. H. Radical Inovations, Social Revolution and the Baroque Guitar. In: COELHO, V. A. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

³³ KOONCE, F. *The Baroque Guitar in Spain and the New World*. Pacific: Mel Bay Publications, 2006.

partir de variações de oitavas entre ordens. O modo de afinação em oitavas diferentes é chamado *re-entrant*.³⁴ Alguns exemplos:

- I. Afinação espanhola (mais comum entre compositores como Benedetto Sanseverino e Francisco Guerau) – quarta e quinta ordens com diferença de uma oitava.
- II. Afinação francesa (utilizada por Francesco Corbetta e Robert de Viseé) – apenas quarta ordem com diferença de uma oitava.
- III. Afinação italiana (usada nas composições de Gaspar Sanz) – todas as ordens em uníssono.



Figura 9 - Comparação de afinações. Fonte: Autores

Os trastes da guitarra barroca também eram produzidos com tripas, amarradas no braço do instrumento. Este sistema era móvel, proporcionando a alteração de suas posições, e conseqüentemente de temperamento. Tais mudanças possibilitavam ao músico, trabalhar com o timbre do instrumento de acordo com a necessidade musical que julgasse necessária.

Assim como acontece com os alaúdes, as cordas da guitarra barroca saem diretamente dos furos do cavalete, diferentemente do violão clássico, no qual as cordas passam sobre o rastilho, pequena peça normalmente de osso, que marca o início da escala. A utilização do rastilho permite um ganho de volume sonoro, transmitindo vibrações

³⁴ Para informações detalhadas sobre diversos modos de afinação e disposição de cordas nas guitarras barrocas ver apêndice II em: TYLER, J.; SPARKS, P. *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*. Oxford: Oxford University Press Inc., 2002. Pg. 184-186

para o tampo com maior eficiência. Nas guitarras barrocas, desprovidas de rastilho, muito da energia vibrante das cordas é absorvida pelo cavalete, sem gerar grande influência no tampo.³⁵

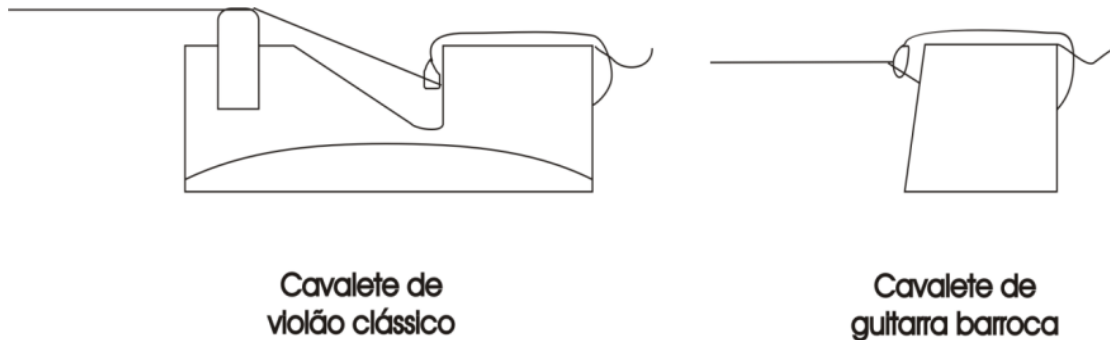


Figura 10 - Comparação de cavaletes e amarração das cordas. Fonte: Autores

Dentre as guitarras em utilização no período barroco, vale aqui um pequeno registro. Há um tipo destes instrumentos, que se desenvolveu em paralelo, com características voltadas para a música popular. Este cordofone dedilhado, chamado de guitarra *battente* era mais frequente na Itália e basicamente se trata de uma guitarra barroca com algumas distinções estruturais, como maior comprimento do braço e também maior profundidade da caixa acústica. Porém, a grande diferença entre elas é o fato da guitarra *battente* possuir trastes fixos de material duro e cordas de aço³⁶, o que proporcionava maior tensão das cordas e conseqüentemente uma maior potência sonora, sendo assim melhor adaptado aos concertos públicos de música popular, para audiências maiores do que aquelas das pequenas salas dos palácios, voltadas para a música de câmara.

5. Conclusões

Pode-se notar que as tomadas de decisão no projeto de um instrumento musical seguem diversas influências que vão muito além de questões puramente estruturais, estéticas ou musicais. São vários os exemplos de ações sociais, demandas econômicas e influências políticas interferindo diretamente na trajetória de um artefato musical. É interessante perceber, que ao traçarmos a trajetória de instrumentos musicais em seus

³⁵ RUSSELL, C. H. Radical Innovations, Social Revolution and the Baroque Guitar. In: COELHO, V. A. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

³⁶ EVANS, T.; EVANS, M. A. *Guitars: Music, History, Construction and Players; From the Renaissance to Rock*. Nova Iorque: Facts on File, 1977.

diferentes estágios até os dias de hoje, referimo-nos aqui ao caso específico do violão, por vezes representa caminhos tortuosos. Um fato nos parece certo: a guitarra barroca é um instrumento extremamente complexo, com várias peculiaridades que, somadas lhe dão características únicas e revelam um instrumento ao mesmo tempo belíssimo estética e musicalmente. Entre pesquisas e construções, observa-se muitas características, algumas evidentes outras nem tanto, que somadas definem este instrumento musical. Insistimos que generalizações não são possíveis, e praticamente cada caso deve ser analisado separadamente. Além disso deve-se considerar escopos em vários ângulos a fim de traçar um julgamento mais preciso e criterioso. O que se propôs neste texto é mostrar algumas características das guitarra barroca, em comparação com o violão clássico, nossa principal referência. Numa pesquisa mais aprofundada ainda caberá discussões sobre métodos de construção, estruturas de colagens, tipos de madeiras utilizadas.

Referências

- ABELE, H. *The Violin & Its Story: Or the History & Construction of the Violin*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1905.
- ABRASHEV, B.; GADJEV, V. *The Illustrated Encyclopedia of Musical Instruments*. Sofia: Könneman, 2006.
- ALMEIDA, G. M.; PIRES, M. A. A Arte da Luteria no Brasil. *Revista Educação*, v. 7, n. 1, 2012.
- ATLAS, A. W. *La música del Renacimiento*. Madri: Ediciones AKAL., 2002.
- AUSONI, A. *Music in Art*. Los Angeles: Getty Publications, 2009, 2009.
- BAINES, A. (Ed.). *Musical Instruments Through the Ages*. Londres: Cox & Wyman Ltd., 1969.
- BOGDANOVICH, J. S. *Classical Guitar Making: A Modern Approach to Traditional Design*. Nova Iorque: Sterling, 2007.
- BOYDEN, D. D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- BROWN, H. M.; POLK, K. *Music as concept and practice in the late Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, v. Volume 3, Parte 1, 2001.
- BRUNÉ, R. E. Lutherie: Yesterday, Today and Tomorrow. *American Lutherie: The Quartetly Journal of the Guild of American Luthiers*, v. 3, n. 107, 2011.
- BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CAESAR, W. *Guitar Book: o Guia da Guitarra*. São Paulo: TKT, 1999.
- CANDÉ, R. D. *História Universal da Música*. São Paulo: Martins Fontes, v. II, 2001.

- COELHO, V. A. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CUMPIANO, W.; NATELSON, J. *Guitarmaking: Tradition and Technology*. Nova Iorque: Chronicle Books, 1993.
- DILWORTH, J. *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- DOURADO, H. A. Dicionário de termos e expressões da música. [S.l.]: Editora 34, 2004.
- EVANS, T.; EVANS, M. A. *Guitars: Music, History, Construction and Players; From the Renaissance to Rock*. Nova Iorque: Facts on File, 1977.
- FABER, T. *Stradivarius: Cinco Violinos, Um Cello e e Três Séculos de Perfeição*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FENLON, I. *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*. Cambridge: Cambridge University Press, v. 1, 2008.
- FENLON, I. *Early Music History: Studies in Medieval and Early Modern Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- FORRESTER, P. 17th c. Guitar Woodworks. *Quartely Bulletin of Fellowship of Makers and Researchers of Historic Instruments: FoMRHI*, Londres, v. 2, n. 48, 1987.
- GROUT, J. D.; PALISCA, V. C. *História da música ocidental*. São Paulo: Gradiva, 2007.
- ISACOFF, S. *Temperamento. Storia di un enigma musicale*. Turim: EDT srl, 2005.
- JACKSON, R. J. *Performance practice: a dictionary-guide for musicians*. Nova Iorque: Routledge, 2005.
- JENKINS, J.; BRAN-RICCI, J. *Eighteen Century Musical Instruments: France and Britain*. Londres: Crown, 1973.
- KITE-POWELL, J. T. *A performer's guide to Renaissance music*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- KNIGHTON, T.; FALLOWS, D. *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- KOLNEDER, W. *The Amadeus Book of the Violin - Construction, History and Music*. Portland: Amadeus Press, 1998.
- KOONCE, F. *The Baroque Guitar in Spain and the New World*. Pacific: Mel Bay Publications, 2006.
- LANDELS, J. G. *Music in Ancient Greece and Rome*. Nova Iorque: Routledge, 1998.
- LEJEUNE, J. *Guide des Instruments Anciens*. Paris: Ricercar, 2009.
- LEVAN, J. *Guitar: Setup, Maintenance & Repair*. Nova Iorque: Mel Bay Publications, 2006.
- MAIR, V. H. *Prehistoric European and East Asian Flutes*. Oslo: Hermes Academic Publishing, 2006.
- MARAVAL, J. A. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

- NOAD, F. *The Baroque Guitar*. [S.l.]: Ariel Publications, 1974.
- NOONAN, J. J. *The Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.
- OLIG, B.; WALLISCH, H. *Enciclopédia dos Instrumentos Musicais*. Lisboa: Centralivros, 2004.
- PAGANELLI, S. *Musical Instruments from the Renaissance to the 19th century*. Feltham: Hamlyn Publishing, 1970.
- PALISCA, C. *Baroque Music*. Englewood: Prentice Hall, 1968.
- RAULT, L. *Musical Instruments: Craftsmanship and Tradition from Prehistory to the Present*. Nova Iorque: Harry Abrams, 2000.
- REMNANT, M. *Musical Instruments of the West*. Londres: B. T. Batsford Limited, 1981.
- REMNANT, M. *Musical Instruments - An Illustrated History From Antiquity to the Present*. Londres: B. T. Batsford Ltda., 1989.
- ROQUE, C. *Luthiers: Artesãos Musicais Brasileiros*. São Paulo: [s.n.], 2003.
- ROWLEY, G. *The Book of Music*. Londres: Tiger Books, 1989.
- RUSSELL, C. H. Radical Innovations, Social Revolution and the Baroque Guitar. In: COELHO, V. A. *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SACHS, C. *The History of Musical Instruments*. Mineola: Dover, 2006.
- SANDBERG, L. *The Acoustic Guitar Guide*. 2ª Edição. ed. Atlanta: A Capella Books, 2000.
- SANDBERG, L.; TRAUM, A. *The Acoustic Guitar Guide: Everything You Need to Know to Buy and Maintain a New or Used Guitar*. Chicago: Chicago Review Press, 1991.
- SCHAUENSEE, M. D. *Two Lyres from Ur*. Filadélfia: UPenn Museum of Archaeology, 2002.
- SENNETT, R. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SLOANE, I. *Classic Guitar Construction*. Nova Iorque: The Bold Strummer, 1994.
- TYLER, J. *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Bloomington: Indiana University Press, 2011.
- TYLER, J.; SPARKS, P. *The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era*. Oxford: Oxford University Press Inc., 2002.
- VERSARI, A. *Il Museo della Musica: Strumenti Italiani nei Secoli*. Venezia: Edizioni Novecento.
- WARD, G. W. R. (Ed.). *The Grove Encyclopedia of Materials & Techniques in Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- WHITELEY, J. *Stringed Instruments In the Ashmolean Museum*. Oxford: Henry Ling Ltd., 2008.
- WINTERNITZ, E. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*. 1ª Edição. ed. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1967.