

## Gradações do Toque Digital<sup>1</sup>

Nicolas de Souza Barros<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste trabalho, é traçado um panorama de alguns dos principais toques digitais da mão direita empregados na execução de cordofones clássicos europeus desde o século XVI, incluindo a preparação, a fixação digital, o toque contínuo ou livre e o apoyando.

**Palavras-chave:** violão, mão direita, toques digitais.

**Abstract:** This study presents a history of the principal right hand digital gestures employed in the execution of classical Western cordofones since the sixteenth century, including preparation, the free stroke, the apoyando and the fixated phalange.

**Keywords:** guitar, right hand, finger strokes.

---

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

<sup>2</sup> Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor e orientador de Violão (Bacharelado e Pós-Graduação), e das matérias Música de Câmara, História dos Cordofones Dedilhados, Arranjo para Violão Clássico e Técnicas do Violão. Mail: [nicolassouzabarros@gmail.com](mailto:nicolassouzabarros@gmail.com)

## 1. Introdução

Desde a sua iniciação no violão clássico na década de 1970, o autor tem modificado as suas metodologias técnicas diversas vezes. A última alteração ocorreu em meados da década passada, sendo motivada pela pesquisa que realizou sobre técnica violonística, e resultou na sua tese de doutorado.<sup>3</sup> Na sua análise das variações do toque digital da mão direita, perscrutando as metodologias de dezenas de teóricos antigos e modernos, deparou-se com um campo da técnica de mão direita que desconhecia: a preparação. Embasado por sua própria formação instrumental, desenvolvida principalmente na América Latina e na Inglaterra, o autor considera que as principais escolas violonísticas destas que conheceu não incorporam este procedimento.

A preparação pode ser descrita como a colocação antecipada, sem pronunciadas tensões flexoras, de um dedo da mão direita em determinada corda; é uma fase antecedente e claramente separada da flexão digital da qual resulta a produção sonora. Em inglês, outra palavra associada à preparação é “*plant*”, que pode ser definida como “fincar” ou “afixar”; mesmo assim, os vocábulos “plantar” ou “preparar” serão usados na tradução de textos em inglês citados neste estudo.

A partir da introdução da técnica no seu estudo instrumental, o autor verificou uma mudança profunda em vários aspectos da sua performance. O estudo que segue irá apresentar um panorama histórico da preparação, assim como de algumas das principais classes de toques de mão direita encontradas na literatura dos cordofones clássicos europeus. Com isso, pretende-se dar maiores fundamentos à hipótese de que o estudo de variadas gradações do toque aumentaria a segurança da mão direita, o controle da sonoridade, assim como a matização tímbrica e das articulações (*legato* – *staccato*) na performance. No texto que segue, os dedos polegar, indicador, médio, anular e mínimo da mão direita serão simbolizados por p, i, m, a e c, respectivamente. As citações usadas foram traduzidas pelo autor.

## 2. Um panorama da preparação e dos toques preparados

O método *Musick's Monument* (1676) do inglês Thomas Mace (c. 1613 - c.1706) é um dos mais vastos compêndios conhecidos sobre a execução e manutenção de cordofones da história ocidental. Dedicado principalmente ao alaúde barroco de doze afinações, seu autor se preocupa continuamente em demonstrar que o seu instrumento

---

<sup>3</sup> SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese (Doutorado em Música); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008.

predileto é não somente fácil de tocar, mas também economicamente viável. Na sua estruturação da mão direita, ele trata primeiro da preparação do p, que ao estabilizar a mão, permite que o p tenha uma referência constante na sua movimentação sobre as afinações mais graves do seu instrumento:

E sobre aquele trabalho, é somente (primeiro) manter seu polegar reto, e inflexível, e apertando levemente àquela corda [a 12ª], de forma que seu polegar deverá somente deslizar sobre esta [...] e descansar sobre a próxima (ou 11ª), seu polegar se mantendo em prontidão para fazer o mesmo com àquela corda; e assim de corda a corda, até você ter tratado toda a série dos baixos da mesma forma.<sup>4</sup>

Em seguida, Mace faz a primeira referência encontrada pelo autor sobre a preparação de outros dedos da mão direita (os itálicos são do autor deste estudo):

Primeiro, observando a todas as suas posturas cuidadosamente, com o seu polegar sempre descansando em algum dos baixos (aonde você quiser), coloque a ponta do seu dedo médio, um pouquinho abaixo da corda soprano [a 1ª corda] a aproximadamente três polegadas [aproximadamente oito cm] da ponte, *como se você quisesse somente apalpar a corda*, mantendo o seu indicador (ao mesmo tempo) bem próximo em prontidão, (mas não permitindo contato com o médio, ou a corda); então puxe o seu médio da sua posição abaixo da corda, empurrando esta com uma contração bastante veloz (mas suavemente também) para que ela fale fortemente; assim, faça isso várias vezes [...] até que você perceba [...] que consegue tirar uma sonoridade doce, clara e agradável daquela corda; e quando isso foi feito, tente fazer igualmente com o seu indicador [...].<sup>5</sup>

A frase “como se você somente quisesse apalpar a corda” comprova a preparação digital de Mace, indicando que o seu toque digital seria composto por uma fase de repouso claramente separada de outra, da produção sonora.

---

<sup>4</sup> No original: “And as to that Work, it is only (first) keeping your Thumb straight, and stiff, and gently pressing down that String, (with an easie strength) so, as your Thumb may only slip over it (...) and rest it self upon the next (or Eleventh) String, your Thumb then standing ready, to do the like to that String; and so form String to String, till you have serv`d all the row of Basses after the same manner”. MACE, Thomas. *Musick's Monument* (London, 1676). Edição facsimilar. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, p. 72 (tradução do autor)

<sup>5</sup> No original: “First, observing all your former Postures carefully, with your Thumb ever resting upon some one of the Basses (where you please) put the End of your second Finger, a very little under the Treble string (about three Inches above the Bridge) as if you did only intend to feel your String, having your Fore-finger (at the same time) close adjoin in readiness, (yet not touching your second Finger, or the String); then draw up your second Finger, from under the String, forcing the String with a pritty smart Twitch, (yet gently too) to cause it to speak strong and Loud; the which, try to do several times [...] till at last you perceive [...] you can draw a sweet, smart and pleasant Sound from That string; and when that is done, strive to do the like with your Fore-finger [...]”. MACE, Thomas. *Musick's Monument* (London, 1676). Edição facsimilar. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, p. 72 (tradução do autor)

O espanhol Dionísio Aguado (1784-1849) foi talvez o mais influente tratadista da guitarra romântica no século XIX, e escreveu seu método mais importante em 1843. Ele descreve os toques digitais para executantes assim:

5. O indicador da [mão] direita, se pulsar com unha, deverá separar da corda para golpeá-la a tempo de pulsar esta da maneira descrita na Seção 37, ferindo esta pela parte interna: se pulsa somente com a gema, deverá agarrar a corda com esta para assegurar a pulsação; em tal caso o dedo deve estar bastante arredondado [...]: pulsando com a unha o dedo fica menos arredondado [...].<sup>6</sup>

No espanhol original (nota de rodapé 4), a palavra central da citação precedente é “cojer”, traduzido como “agarrar”, que é entendido pelo autor como uma fase anterior à da produção sonora. Nesta citação, a separação das fases do contato e da produção sonora não é tão patente quanto na referência anterior de Mace. Devem ser enfatizadas as diferenças da estruturação aguadiana entre o toque com e sem unhas. Também, ao iniciar o toque com unhas, a instrução de afastar o dedo da corda permite a interpretação de que este teria mantido contato com a corda antes da execução.<sup>7</sup>

Informações mais detalhadas a respeito da preparação são encontradas no método do espanhol Emilio Pujol (1886-1980), na sua descrição do toque apoiado (que será explanado mais adiante). Não é possível determinar se ele conhecera esta metodologia através dos ensinamentos de Francisco Tárrega (1852-1909), seu orientador entre 1902-1909, ou se Pujol teria sido o criador do expediente.<sup>8</sup> De qualquer forma, ele reparte o toque do *apoyando* em quatro estágios, e o próprio ato da preparação em duas fases<sup>9</sup>: 1) a colocação do dedo na corda; 2) a concentração da força na extremidade do dedo e o desvio concomitante do equilíbrio digital; 3) a continuação da pressão, até a corda deslizar por baixo do dedo; 4) o repouso do dedo na corda adjacente.

Apesar de não ser mencionada no método que leva o seu nome, a preparação figura de forma proeminente nas práticas instrumentais de Andrés Segovia, sendo comprovada pelos testemunhos de outros teóricos.<sup>10</sup> Presumivelmente, ele teria desenvolvido esta metodologia nos seus anos formativos, bem antes da publicação do primeiro volume de

<sup>6</sup> No original: “ 5. El índice de la derecha , si pulsa con uña, se ha de separar de la cuerda para sacudirla al tiempo de pulsarla de la manera que se dijo en el S. 37, hiriéndola por la parte interior: si pulsa con la yema sola, ha de coger la cuerda con ésta para asegurar la pulsación; en tal caso el dedo debe formar bastante arco [...]: pulsando con la uña el dedo forma menos arco [...]”. AGUADO, Dionísio. *The complete works for Guitar in reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery*. Volume II: *Nuevo Método para Guitarra (Madri, 1843)*. Heidelberg: Chanterelle 802, 1994, p. 37 (tradução do autor)

<sup>7</sup> É interessante recordar que Aguado, um partidário das unhas, conservou durante anos uma amizade próxima com um dos maiores guitarristas “sem unhas” da sua época, o espanhol Fernando Sor, com quem tocou em duo e conviveu no mesmo hotel. Ver: JEFFERY, Brian. *Fernando Sor, Composer and Guitarist*. London: Tecla Editions, 1977.

<sup>8</sup> PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, Ltda., 1960, p. 148.

<sup>9</sup> PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934, Vol. I, p. 81-82.

<sup>10</sup> BOBRI, Vladimir. *The Segovia Technique*. Nova Iorque: Macmillan Publishing Co., 1972.

Pujol em 1933.<sup>11</sup> A descrição mais detalhada da técnica segoviana é encontrada no método do norte-americano Charles Duncan, que antes de publicar este volume, dissecou a sonoridade de Segovia em um artigo:

Na técnica defendida por Segovia, este controle deriva de um princípio absoluto: o princípio do ataque preparado. Isto é, a execução real, pela mão direita, é precedida por um gesto de preparação digital no qual a unha é assentada de maneira suave, porém firme, na corda, enquanto que a polpa da ponta do dedo simultaneamente abafa a corda [...].<sup>12</sup>

No seu método, Duncan divide a fase flexora do movimento em dois estágios: a preparação, que ele compara à colocação de uma flecha na corda do arco, e a execução, que ele define como o ato de direcionar o dedo em determinado ângulo ao tanger a corda.<sup>13</sup> Depois, ao enumerar várias vantagens do toque preparado, ele frisa a importância destes na recuperação da ação digital, ou seja, a fase extensora do toque:

Uma consequência muito importante da preparação deliberada é a aprendizagem da justaposição da recuperação com o impulso preparatório. Mais do que qualquer outra coisa, isto irá restringir o raio de ação do movimento digital. Isso acontece por razões variadas:

1. *Eficiência mecânica.* A execução de uma posição preparada possibilita a junção mais segura da alavanca [exercida pelos dedos] à resistência [das cordas], e conseqüentemente a transferência mais direta de energia.
2. *Sensibilidade no touché.* A resistência da corda pode ser mais bem sentida no contato direto ao iniciar o toque, e o controle cênscio da sonoridade depende desta sensação.
3. *Precisão.* Quando o alvo é limitado a um ponto único do canto da unha, isso obriga a realização de movimentos mais precisos.
4. *Economia.* Os dedos são encorajados a realizar os pequenos movimentos desejáveis, tanto do ponto de vista mecânico quanto fisiológico.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Afinal, Segovia já conquistara notoriedade mundial em meados da década de 1920, portanto faz sentido supor que as pilastras da sua técnica já tivessem sido integradas antes disso.

<sup>12</sup> No original: “[...] in the technique Segovia has fostered, this control derives from one absolute principle: the principle of prepared attack. That is, the actual execution by the right hand of all notes is anticipated by a gesture of touch-preparation in which the nail is seated quietly but firmly against the string while the flesh of the tip simultaneously damps the string [...]”. DUNCAN, Charles. “The Segovia sound: what is it?” *Guitar Review*, 1977, No. 42, Nova Iorque, p. 26 (tradução do autor). Para o método, DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey; EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980. A importância deste estudo de Duncan é ressaltada por WADE, Graham & GARNO, Gerald. *A new look at Segovia: His life & his music*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 1997. No Prefácio, Garno escreve: “Para uma investigação excelente e muito mais detalhada do estilo de Segovia, ver: Charles Duncan, *The Art of Classical Guitar Playing* [...]”. Nota de rodapé 8.

<sup>13</sup> DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey; EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980, p. 48 e 61, respectivamente.

<sup>14</sup> No original: “One very important consequence of deliberate preparation lies in learning to overlap the recovery with a preparation impulse. This, more than anything else, will restrict the range of finger movement to the most economical. This is so for a number of reasons: 1. *Mechanical efficiency.* Execution from a prepared position achieves the most secure coupling of lever and resistance, and consequently the most direct transfer of energy. 2. *Sensitivity of touch.* The resistance of the string can be better sensed from direct contact at the beginning of the stroke, and upon this sensation the voluntary control of tone largely depends. 3. *Accuracy.* More precise movements are required when the target is limited to a single point on the edge of the nail. 4. *Economy.* Fingers are encouraged to make the small movements desirable from both the mechanical and physiological standpoints”.

Scott Tennant, outro importante teórico norte-americano, associa a preparação ao domínio da sonoridade:

Qualquer um que produza uma boa sonoridade, que pode controlar a sua sonoridade e a sua articulação, e tem qualquer espécie de consciência desenvolvida a respeito do que seus dedos estão fazendo, está preparando seus dedos de alguma forma.<sup>15</sup>

Por sua vez, Pepe Romero escreve:

Se a corda for tocada imediatamente antes de fazer um som, você abafará o som da corda já em estado de vibração, assim ouvindo claramente o início e o fim de cada som. Somente então teremos o controle de como a corda irá vibrar. Também, ao controlar o calibre do desvio da corda da sua linha de repouso, será determinada a quantidade da sonoridade produzida; a direção na qual a corda é posta em vibração determina a cor e a qualidade do som. Para produzir uma sonoridade grande, os dedos devem soltar as cordas com velocidade e peso (não vigor e força).<sup>16</sup>

Romero também aconselha que os dedos, ao entrarem em contato com as cordas, devam estar “soltos e relaxados” (*“loose and relaxed”*), que pode ser entendido como uma advertência contra a tensão precipitada.<sup>17</sup> Outro tratadista norte-americano, Aaron Shearer, entende que a iniciação instrumental com toques contínuos (não preparados) resultaria numa instabilidade manual que diminuiria o índice de acertos e também empobreceria a sonoridade. Assim, ele coloca (itálicos do próprio):

Antes que você possa tanger as cordas com um movimento suave e contínuo, você precisa primeiro adquirir hábitos de precisão e segurança. O toque preparado é a maneira mais eficiente para adquirir estes hábitos. *No toque preparado, você pausa para colocar a ponta digital e a unha em contato com a corda de forma tão precisa quanto possível.* Como uma técnica de treinamento de m. d., o toque preparado oferece as seguintes vantagens: Garante a precisão e a colocação firme da ponta e da unha na corda. Aumenta a sensação de segurança. Aumenta o seu progresso em direção ao objetivo de

---

DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey; EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980, p. 48-49 (tradução do autor)

<sup>15</sup> No original: “Anyone who makes a good sound, who can control their tone and articulation, and has any kind of developed awareness of what their fingers are doing, is planting their fingers to some extent”. TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut; EUA): Alfred Publishing Co., 1995, p. 35 (tradução do autor)

<sup>16</sup> No original: “If the string is touched immediately before making the sound, you kill the sound of the already vibrating string, thus hearing the beginning and the end of every note very clearly. Only then can one have control of how the string is to vibrate. Also, controlling how far the string is moved away from the line of repose determines the quantity of sound produced; the direction in which it is allowed to vibrate determines the color and the quality of the tone. To produce a large sound, the fingers should release the strings with velocity and weight (not strength and force)”. ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982, p. 8 (tradução do autor)

<sup>17</sup> ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982, p. 8.

poder mover precisamente e seguramente seus dedos e o 'p' num movimento contínuo.<sup>18</sup>

Para muitos teóricos, a principal aplicação da preparação é no estudo de arpejos. Neste aproveitamento, existem duas possibilidades. Na preparação plena (*full plant* em inglês), dois ou mais dedos descansam simultaneamente nas cordas que irão tocar, como se fossem tocar um acorde, mas tangem as cordas uma por uma. Um exemplo: no arpejo p-i-m, no momento em que o p for tocar, o i e m devem ser preparados nas respectivas cordas que irão tocar. Já na preparação sequencial, o dedo deve ser preparado no momento em que o dedo anterior irá realizar o seu movimento flexor (da produção sonora). Assim, no arpejo p-i-m, enquanto o p toca, o i descansa na sua corda; depois, enquanto o i toca, o m descansa na sua corda, e enquanto o m toca, o p descansa na sua corda, assim iniciando um novo ciclo digital.

Outros empregos da preparação incluem a execução de acordes, o estudo da articulação e do trêmolo. Para o autor, o estudo dos toques preparados de forma alguma exclui o estudo dos toques livres (não preparados). Das fontes supracitadas do século XX, os autores Duncan, Tennant, Romero e Shearer são norte-americanos (no caso de Romero, com ascendência espanhola), e escreveram seus métodos entre 1980 e 1995, enquanto que Pujol e Segovia são espanhóis.<sup>19</sup> A preparação não é mencionada nos métodos latino-americanos ou ingleses que foram analisados pelo autor.

### 3. O toque contínuo ou livre

Na última citação, Shearer afirmou que o toque contínuo, ou seja, não preparado, seria uma evolução da preparação. A experiência empírica demonstra que na execução mais veloz, o tempo disponível à preparação diminui até quase impossibilitar o procedimento. No método de Duncan, encontramos:

Isso significa que será sempre imprescindível tocar com uma preparação consciente das notas? Não necessariamente. Ao alcançar determinada velocidade [...], a sensação de contato preparatório some. A preparação e a execução ficam tão parecidas que se torna impossível distingui-las como impulsos separados. Na melhor execução, o contato preparatório é constante, porém fugaz e delicado. Assim, permanece sob o portal da consciência, menos em

---

<sup>18</sup> No original: "Before you can confidently sound a string with a smooth and continuous motion, you must first acquire habits of accuracy and security. The prepared-stroke is the most efficient way to acquire these habits. *In the prepared-stroke, you pause to place the tip and nail against the string as precisely as possible.* As a right-hand training technique, the prepared-stroke offers the following advantages: It ensures accurate and firm placement of the tip and nail against the string. It yields an increased feeling of security. It speeds your progress toward being able to accurately and securely move 'p' or your fingers in a continuous motion". SHEARER, Aaron. *Learning the Classical Guitar* (Volumes I e 2). Pacific, MO: Mel Bay Publications, 1990, Vol. 1, p. 36-37 (tradução do autor, itálicos de Shearer)

<sup>19</sup> No caso de Shearer, o método de 1990 representaria um aperfeiçoamento de métodos anteriores.

casos de articulação acentuada, ou o staccato como elemento expressivo.<sup>20</sup>

Entretanto, outra corrente teórica defende o toque contínuo de maneira exclusiva, contestando as virtudes dos toques preparados. O britânico Hector Quine escreve:

Eu gostaria de tentar dissipar algumas das indefinições que existem a respeito da questão de “tanger” e “golpear”, dando a minha própria definição de cada um destes. Tanger implica um movimento no qual o dedo primeiro descansa na corda, pousa ali por um momento, depois puxa esta e em seguida a solta. Esta ação consiste de três movimentos distintos: abaixar [em direção à corda] – pausar – subir. O dedo é dirigido em uma direção, parado, e depois retorna à sua posição original. Este é um processo desajeitado e complicado que transgredir o primeiro princípio fisiológico de que a ação mais simples é provavelmente a melhor [...]. Quando o dedo pausa na corda – por mais curta que seja a duração disso – irá causar um abafar momentâneo que destrói a continuidade.<sup>21</sup>

Este é um dos poucos registros encontrados no qual são distinguidos os atos de “tanger” e “golpear” (“*pluck*” e “*strike*”). Quine continua:

Golpear a corda sugere que o dedo inicia o seu movimento a alguma distância desta, acelera em direção a ela, a golpeia com uma pancada resvalada, e então continua na mesma direção; ou, em outras palavras, faz uma “continuação”. Ao imaginar a ação envolvida, pode ser feita uma analogia com o golpe do tênis, ou o giro do taco de golfe. As vantagens essenciais deste método de colocar a corda em vibração são que (1) somente um movimento do dedo é necessário e [esta acontece] em somente uma direção; (2) no momento de impacto, é gerada a força máxima, porque o dedo está ainda acelerando neste instante, ao invés de reduzir a velocidade como faz ao tanger; e (3) é consideravelmente facilitada a execução em legato, porque o tempo de contato entre o dedo e a corda foi reduzido à menor duração possível.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> No original: “Does this mean that it is necessary to play always with conscious preparation of notes? Not really. Past a certain speed [...] the sensation of preparatory contact disappears. Preparation and execution come so close together that it is impossible to distinguish them as separate impulses. In the best playing, preparatory contact is constant but fleeting and delicate. It is this generally below the threshold of awareness, except in the case of heavy articulation or staccato as an expressive device”. DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey; EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980. p. 49 (tradução do autor)

<sup>21</sup> No original: “I would like to try and dispel some of the confusion which seems to exist over the question of “plucking” and “striking”, by giving my definition of each. Plucking implies a movement, in which the finger first rests on the string, remains there for a moment, then pulls and releases it. This action consists of three distinct movements: descend – pause – ascend. The finger is propelled in one direction, stopped, and then returned to its original position. This is a somewhat cumbersome and complicated process which contravenes the first physiological principle of the simplest action being likely to be the best [...]. For the finger to pause on the string – however briefly – must cause a momentary damping of the sound, which destroys continuity”. QUINE, Hector. *Guitar Technique: Intermediate to Advanced*. Oxford (Inglaterra): Oxford University Press, 1990, p. 16 (tradução do autor)

<sup>22</sup> No original: “To strike a string suggests that the finger begins its movement some distance from it, accelerates towards it, hits it a glancing blow, and then continues in the same direction; or in other words, it ‘follows through’. An analogy with a stroke in tennis or the swing of a golf club may be used in imagining the action involved. The essential advantages of this method of setting the string in vibration are that (1) only one movement is needed, in only one direction; (2) the maximum power is generated at the moment of impact, because the finger is still accelerating at this instant instead of slowing down as it does when plucking; and (3) legato playing is made considerably easier, because the contact time between finger and string is reduced to a minimum”. QUINE,



Na sua defesa da velocidade necessária ao ataque digital, Carlevaro concorda com a diminuição do contato entre os dedos e as cordas, o que sugere que a preparação não faria parte da sua estruturação:

A segunda consideração, então, está relacionada à velocidade do ataque. A duração da fricção provocada pelo dedo no seu ataque à corda deve ser diminuída ao mínimo possível (...). Se a fricção, com uma ação lenta do dedo, for, por exemplo, de 1/3 de segundo, seguramente ouviremos o ruído como consequência do roçar que durou igualmente 1/3 de segundo. Se conseguirmos reduzir este 1/3 a 1/10 de segundo, por exemplo, o efeito ruído, embora exista, na prática não provocará uma sensação auditiva devido à sua duração mínima.<sup>23</sup>

#### 4. A fixação de falanges nos toques digitais

A articulação do toque digital é descrita da seguinte forma por Dionísio Aguado (ele refere-se especificamente ao i): “[...] e o apoio da força da pulsação é situada exatamente na primeira falange do dedo junto à mão”.<sup>24</sup> Os dedos i, m, a e c possuem as seguintes falanges: a distal, a menor, da ponta do dedo; a medial, do meio do dedo, e; a proximal, que separa o dedo da mão. A “primeira falange” de Aguado é a proximal, e ao juntar este conselho ao já exposto antes, de que o dedo com unhas deveria atuar “menos arredondado”, é possível a interpretação que o espanhol pretendia a fixação das duas falanges menores.

A fixação digital pode ser definida como a anulação cônica e diferenciada da articulação de determinadas falanges durante a execução. Assim, ao mover um dedo a partir da falange proximal, a fixação das falanges menores tem o efeito de restringir a sua articulação. Geralmente, proponentes da fixação buscam aumentar a energia exercida sobre a corda no toque digital, através da incorporação do peso das juntas fixadas (também

---

Hector. *Guitar Technique: Intermediate to Advanced*. Oxford (Inglaterra): Oxford University Press, 1990, p. 16-17 (tradução do autor)

<sup>23</sup> No original: “La segunda consideración, entonces, está relacionada con la velocidad de ataque. El tiempo de la fricción provocada por el dedo en su ataque a la cuerda debe ser llevado al mínimo posible [...] Si la fricción, con una acción lenta del dedo, es por ejemplo de 1/3 de segundo, seguramente oiremos el ruido como consecuencia del roce que duró igualmente 1/3 de segundo. Se logramos reducir ese 1/3 a 1/10 de segundo, por ejemplo, el efecto ruido, aunque exista, en la práctica no provocará una sensación auditiva debido a su duración mínima”. CARLEVARO, Abel. *School of Guitar (Escuela de la guitarra): Exposition of Instrumental Theory*. Buenos Aires: Dacisa, 1979, p. 63-64 (tradução do autor). No entanto, alguns discípulos de Carlevaro empregavam a preparação na execução de acordes. Esta lembrança é corroborada por Clayton Vetromilla (UNIRIO) em entrevista realizada em 2007 pelo autor. Vetromilla estudou com José Lucena (UFMG), um discípulo brasileiro de Carlevaro, e afirmou que Lucena teria mencionado a preparação da mão direita em acordes em conexão à escola carlevariana.

<sup>24</sup> No original: “[...] y el apoyo de la fuerza de pulsación está inmediatamente en la primera coyuntura del dedo junto a la mano”. AGUADO, Dionísio. *The complete works for Guitar in reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery*. Volume II: *Nuevo Método para Guitarra (Madri, 1843)*. Heidelberg: Chanterelle 802, 1994, p. 37 (tradução do autor)

podem ser obtidas gradações tímbricas). A fixação muscular é regularmente empregada no nosso cotidiano: um exemplo é o ato de escovar os dentes, no qual o pulso da mão que segura a escova é naturalmente fixado.

Carlevaro é um dos maiores defensores da fixação, assim como o primeiro teórico do violão a empregar o termo (no conhecimento do autor). Na sua estruturação, são nomeadas cinco possibilidades distintas de pulsação, que divergem em função da aplicação diferenciada do procedimento. As quatro primeiras são empregadas para graduar a dinâmica, enquanto que a última é usada para incrementar os recursos tímbricos na execução.<sup>25</sup> No “Toque 1”, o dedo atua livremente, sem fixação das suas falanges, e com isso a ponta digital levanta com um leve dobrar sobre o próprio dígito. No “Toque 2”, a falange menor (a distal) é fixada, fazendo com que esta forme um ângulo quase reto com a falange medial; e o eixo do movimento ocorre na articulação da falange medial. No “Toque 3”, o eixo da ação é gerida pela falange proximal (da maneira recomendada por Aguado). Neste toque, as falanges menores são fixadas, fazendo com que o dedo trabalhe “como uma unidade e por soma muscular”.<sup>26</sup> Já no “Toque 4”, todas as articulações digitais são fixadas, e assim o eixo do movimento passa a ser situada no pulso, e em casos extremos, até o braço; neste caso, seria necessária alguma fixação do pulso. O “Toque 5”, relacionado à modulação tímbrica, Carlevaro pede que a angulação inicial do dedo seja aumentada, o enrijecendo, mas adverte que esta rigidez não está relacionada ao ataque, sendo uma atitude *a priori* que seria aplicada para obter uma gama tímbrica relacionada às possibilidades mais metálicas da sonoridade violonística.

A fixação das falanges menores é proposta nos principais métodos norte-americanos editados após 1980. Ao realizar o toque *tirando* (no qual os dedos da mão direita não são encostados nas cordas contíguas após pulsação), Duncan pede que a ação digital empurre a corda para baixo, em direção à tampa, um conselho que pode ter originado na literatura dos cordofones europeus com o alaudista seiscentista italiano Alessandro Piccinini.<sup>27</sup> É possível interpretar o conselho do norte-americano de atacar com uma angulação rasa do dedo - ou seja, menor curvatura digital - como uma proibição da flexão das falanges distais e médias, o que é verificado posteriormente na sua ilustração de toques defeituosos e apropriados.

---

<sup>25</sup> No original: “Debemos comprender que esta última actuación no significa anular totalmente la mano y los dedos, sino que, por el contrario, pueden tener una actividad paralela, permitiendo la convergencia de diferentes elementos para participar directamente en el ataque”. CARLEVARO, Abel. *School of Guitar (Escuela de la guitarra): Exposition of Instrumental Theory*. Buenos Aires: Dacisa, 1979, p. 65-67 (tradução do autor)

<sup>26</sup> CARLEVARO, Abel. *School of Guitar (Escuela de la guitarra): Exposition of Instrumental Theory*. Buenos Aires: Dacisa, 1979, p. 66.

<sup>27</sup> BUETENS, Stanley. The Lute Instructions of Alessandro Piccinini. *Journal of the Lute Society of America* II, 1969: 6-17.

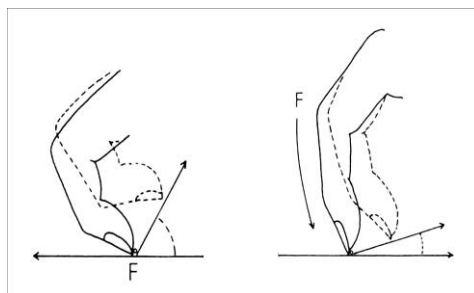


Figura 1. Charles Duncan. Toque *tirando* defeituoso e apropriado<sup>28</sup>

Na sua descrição da execução dos toques *apoyando* e *tirando*, Tennant informa que a maior parte da força mecânica de ambas deve originar na falange proximal.<sup>29</sup> Sobre a ação das outras falanges, ele faz uma comparação bastante eficaz com a ação das nossas pernas, o que pode ser interpretada como uma sugestão para que seja mantida a curvatura “padronizada” do dedo durante o toque:

As outras movem a ponta do dedo para cima, o que, se fôssemos restringir o movimento da falange principal, criaria uma sonoridade magra. Encare isto como se fosse o ato de caminhar das pernas: nós nos impulsionamos para frente a partir dos quadris, não dos joelhos ou tornozelos.<sup>30</sup>

Pepe Romero registra: “A curvatura de cada dedo deverá ser mantida ao longo do toque”.<sup>31</sup> Para o britânico Quine, o movimento é iniciado a partir da falange proximal, com pouca participação das outras falanges; ele sugere que este procedimento propiciaria benefícios na força, fluência, e capacidade de realização de movimentos velozes.<sup>32</sup>

Outra exposição de um procedimento parecido vem em um depoimento de Sergio Abreu, a respeito do toque “semi-apoyando” que aprendera com a sua mestra Adolfinia Raitzin de Távora (Monina Távora), uma discípula de Segovia (itálicos do autor):

<sup>28</sup> DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey; EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980, p. 37.

<sup>29</sup> No original: “The large joint, which is where the main thrust of the stroke originates, is placed over the next lower adjacent string. For instance, if you are playing the first string, the large joint should hover over the second or third”. TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut; EUA): Alfred Publishing Co., 1995, p. 35 (tradução do autor)

<sup>30</sup> No original: “The others move the fingertip upwards, which, if we restricted the movements at the large joint, would cause a thin sound. Think of it as similar to legs walking: we propel ourselves forwards from our hip, not our knees or ankles”. TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut; EUA): Alfred Publishing Co., 1995, p. 35 (tradução do autor)

<sup>31</sup> No original: “Each finger's curvature should be maintained throughout a stroke. (There is one small exception: each time a finger plays – touches the string, applies pressure and releases it – a small shock is produced. This shock must be absorbed by the flexibility of the distal interphalangeal joint, which gives at the instant the initial pressure is being applied). If this joint is held stiff and rigid, a harsh tone is produced”. ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982, p. 9 (tradução do autor)

<sup>32</sup> No original: “A finger action based largely on the movement of only one joint will be far more reliable, accurate, and consistent than one which involves two or three joints, since the ‘arc’ traced by the fingertip will always be the same – like a swinging pendulum. Speed and smoothness of movement will also be greater. Try bending and straightening the finger rapidly at the middle joint, then compare this with a similar action from the main joint, and notice the difference in strength, fluency, and potential for rapid action”. QUINE, Hector. *Guitar Technique: Intermediate to Advanced*. Oxford (Inglaterra): Oxford University Press, 1990, p. 18 (tradução do autor)

Conceitualmente era uma variação do apoiando, não do tirando. *Esse termo, bem como o conceito, originou com Segovia.* A idéia era conseguir no ataque e na sonoridade a maior proximidade possível com o apoiando, porém sem encostar o dedo na corda abaixo.<sup>33</sup>

Apesar da citação acima não possuir alguns detalhamentos de referências anteriores, a restrição da articulação das falanges menores é a única maneira de assemelhar os vetores dos ataques de *tirando* e *apoyando*, sem a qual a ponta de dedo iria de encontro com a palma da mão durante o *tirando*. Assim, na convergência de conceitos técnicos oriundos de escolas instrumentais distintas, pode ser destacada a proximidade entre o toque digital descrito por Dionísio Aguado, o “Toque 3” de Carlevaro, o toque principal dos teóricos norte-americanos citados e o semi-apoyando segoviano. Na versão oficial da gênese da teoria instrumental carlewareana, o uruguaio a teria desenvolvido ao se afastar das visões de escolas técnicas mais tradicionais. A mais notória divergência do uruguaio com as escolas tarreganeanas é a sua completa rejeição do toque *apoyando*.<sup>34</sup> No entanto, é possível vislumbrar influências segovianas em determinadas práticas carlewareanas de mão direita.<sup>35</sup>

## 5. Os universos do apoyando

Na execução violonística, o gesto modelar do *apoyando* consiste em pulsar uma corda e, na continuação do impulso inicial, encostar o dedo em seguida na corda vizinha.<sup>36</sup> Resultando possivelmente da vontade de alguns violonistas da segunda metade do século XIX de ampliar o volume da resolução escalar, este toque torna-se um dos principais artifícios a diferenciar as práticas escalares do século XX dos séculos anteriores. Nas escolas violonísticas que adotam a técnica, esta é frequentemente associada à acentuação de planos sonoros ou à matização tímbrica.

<sup>33</sup> Entrevista com o autor em 2007, realizada para a sua tese de doutorado. Anexo I da tese, p. 2-6.

<sup>34</sup> ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideu: Ediciones Santillana, AS, 2005, p. 507-508. Seguidores de outras escolas, como Duncan, argumentariam que seria possível obter a mesma dinâmica, e quase a mesma sonoridade, dos toques tirando e apoyando. Segue uma interpretação a respeito da variação dinâmica entre o tirando e apoyando, com a qual o autor não concorda: “O problema de sua utilização sistemática [...] é que quando o apoio é impossível, sua ausência faz-se notória pela debilidade da nota pulsada sem apoio, que representa quase uma falha dentro do fraseado”. Ver: Pereira, Marcelo Fernandes. *A Escola Violonística de Abel Carlevaro*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, USP, 2003, p. 140.

<sup>35</sup> Carlevaro foi orientado por Segovia entre 1937-1942, e os dois sempre reconheceram esta relação. Ver ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideu: Ediciones Santillana, AS, 2005. Capítulo: “Andrés Segovia en Montevideo”, p. 75-106. Posteriormente, aconteceu uma ruptura na relação dos dois, descrita por Escande nas páginas 244-250 do mesmo volume.

<sup>36</sup> O *apoyando* é usado na execução de outros cordofones tangidos, sendo uma das principais técnicas empregadas por baixistas elétricos e contrabaixistas acústicos do jazz.

De origem e grafia espanhola, o termo “apoyando” foi preferido ao seu sinônimo em português, em função das diversas conexões deste último com a execução violonística.<sup>37</sup> A aplicação do *apoyando* possibilitaria um vetor mais profundo na ação digital relativa às cordas, modificando a sua vibração. Contrasta com o toque *tirando*, no qual o término da ação flexora acontece sem qualquer contato dos dedos com as cordas.

A propagação da técnica, que começou a ser disseminada mundialmente a partir das primeiras décadas do século XX, é geralmente associada à ação de diversas gerações de discípulos diretos e indiretos de Tárrega. No século passado, o *apoyando* foi frequentemente associado à resolução veloz de escalas de grande extensão, geralmente com uma única fórmula (geralmente i-m, mas às vezes i-a). Assim, esta técnica está vinculada à majorada mobilidade vertical da mão direita, algo que seria dificultado se o c (o mínimo da mão direita) estivesse ancorado na tampa.

Deve ser enfatizado que a estabilidade manual dos alaudistas dos séculos XV-XVIII era mantida principalmente através da manutenção do c junto à tampa. Como vimos anteriormente, a preparação do p dos alaudistas barrocos – igualmente uma técnica estabilizadora – foi frequentemente vinculada ao *apoyando* do dedo, que manteria este dígito junto às cordas. É possível que este gesto fosse também uma constante na técnica alaudística no século XVI, apesar de ser raramente mencionado nos tratados quinhentistas. Uma das poucas exceções aparece no método do vihuelista espanhol Miguel de Fuenllana (1554): “[...] o dedo polegar com o qual fere a quinta [ordem], no momento que dá o golpe, há de permanecer fixado na quarta [ordem] [...]”.<sup>38</sup>

O ato de tanger mais de uma corda (ordem ou afinação) com um único golpe resulta em um gesto aparentado ao *apoyando*, e que será aqui denominado de “toque escovado” (ou resvalado).<sup>39</sup> Em um dos métodos mais completos da época, o *Lautenbuch* do alemão Matthaeus Weissel (c. 1540-1602), publicado em 1592, encontramos: “Se o acorde tiver seis vozes [ordens], pulse duas [para baixo] com o polegar e duas [para cima] com o índice, e pulse as outras com os outros dois dedos [sic]”.<sup>40</sup> Referências a toques escovados do p e do i são comuns na maioria dos tratados renascentistas, e estes gestos são frequentemente conjugados.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Tais como: 1) o “apoio” de pé, o tamborete adotado por violonistas para sustentar a perna esquerda; 2) o ato de apoiar o antebraço direito no aro superior; 3) o apoio do mínimo da mão direita na tampa, etc.

<sup>38</sup> No original: “[...] el dedo pulgar com q hiere La quinta, al tiempo que da el golpe, se há de quedar fixado en la quarta [...]”. FUENLLANA, Miguel de. 1554. *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla, 1554. Edição facsimilar. Genebra: Minkoff, 1981, p. 7 (tradução do autor). A vihuela é o congênere espanhol do alaúde, tendo a mesma afinação e sendo usado nas mesmas funções. Distingue-se do alaúde principalmente pela sua caixa acústica, em forma de oito, que é semelhante ao do violão moderno.

<sup>39</sup> “Técnicas escovadas” é a tradução escolhido pelo autor para o termo em inglês “*brush stroke techniques*”.

<sup>40</sup> No original: “If the formation has six voices, pluck two with the thumb and two with the index finger, and pluck the others with the two other fingers”. SMITH, Douglas Alton. “The Instruction’s in Matthaeus Weissel’s *Lautenbuch*”. In: *Journal of the Lute Society of America*. Palo Alto (Califórnia), 1975, Vol. VIII, p. 50-74. (tradução do autor), p. 69.

<sup>41</sup> Ver: OHLSEN, Oscar V. *Aspectos Técnicos Esenciales en la Ejecución del Laúd*. Espanha [S. I.]: Ópera Três, 1991, p. 34-37.

No século XVII, são encontradas referências a gestos escovados extensores do *i*<sup>42</sup>, assim como à utilização de gestos flexores na resolução ornamental<sup>43</sup> e em figurações arpejadas descendentes; estes ilustram a natureza variada dos gestos escovados empregados no período.

A citação que segue é extraída do método de Aguado de 1843, e representa provavelmente a primeira instrução impressa a indicar que o gesto escovado do *i* deveria ser concluído pelo apoio do dedo na corda adjacente (itálicos do autor):

201. O dedo indicador também pode pulsar a primeira e segunda [corda] quando estas devem soar ao mesmo tempo, por exemplo, em intervalos de 3<sup>a</sup>. No caso de empregar unhas na execução, deve-se sacudir com força a primeira [corda], de modo que passe pela segunda, para que este soe, *chegando este [o indicador] a descansar na terceira [corda]*.<sup>44</sup>

Nas suas práticas de mão direita, muitos dos principais guitarristas românticos seguiam os preceitos dos alaudistas de séculos anteriores, preferindo manter o *c* colado à tampa instrumental (excetuando a Sor e Aguado), excluir o *a* das ações escalares e incluir comumente os toques escovados do *p*.<sup>45</sup> Nos conhecidos *120 Arpejos* do italiano Mauro Giuliani (1781-1829), que ainda são usados em métodos importantes da atualidade, são encontrados toques escovados do *i* nas fórmulas de número 89 e 115.<sup>46</sup>

Ao longo do século XIX, transformações na luteria instrumental afetariam as posições manuais adotadas pelos instrumentistas oitocentistas. Contrastando com as guitarras românticas, o plano das cordas de violões modernos é mais afastado do tampo em função da inovação representada pela escala destacada (comumente feita com ébano em instrumentos mais refinados). Para Sparks, a realização de *apoyandos* nos instrumentos mais antigos seria dificultada se o *c* estivesse descansando na tampa.<sup>47</sup> Ele também pondera que esse procedimento não causaria uma sonoridade satisfatória em instrumentos de ordens duplas com cavaletes baixos e encordoamentos de baixa tensão.

<sup>42</sup> BATAILLE, Gabriel. *Airs de Differentes Autheurs. Paris, 1612-28*. Genebra: Minkoff Reprint. Edição fac-similar, 1978, p. 5. Esta técnica, comumente chamada de rasgueado, é regularmente empregado na execução das guitarras renascentistas e barrocas.

<sup>43</sup> GAULTIER, Denis. *Livre de Pièces de Luth*. Paris, c. 1670. Edição fac-similar, Ed. Minkoff. Genebra: 1978, p. 3. Para a realização de um mordente, este teórico sugere que o *i* toque duas notas vizinhas velozmente em duas cordas contíguas; em seguida, terceira nota seria tangida pelo *m*.

<sup>44</sup> AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra por D. Dionisio Aguado. Grabado y estampado por Lodre. Impreso por Aguado, 1843. Madrid: Benito Campo, 1843*. Reprodução moderna de uma cópia original da coleção de Robert Spencer. Heidelberg: Chanterelle: 1994. Itálicos de Aguado.

<sup>45</sup> SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese (Doutorado em Música); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008, p. 38-61.

<sup>46</sup> GIULIANI, Mauro. *Studio per la Chitarra, op.1*. Edição fac-similar com edição de Brian Jeffery. Londres: Tecla Editions, 1984, n. 89 e 115.

<sup>47</sup> TYLER, James, e SPARKS, Paul. *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 260. Ainda assim, isso não impediu que muitas escolas mundiais mantivessem o contato do *c* com a tampa até meados do século XX.

São verificadas muitas variantes de *apoyando* no século XX. Através da tradição oral, o autor conheceu a metodologia da pronação pronunciada do antebraço direito (a pronação é a rotação de algum membro corporal em direção ao corpo), de forma que os dedos i e m pudessem tocar angulados fortemente em direção ao cavalete. Esta técnica é empregada para tentar igualar os tamanhos díspares destes dedos, e o autor testemunhou a sua utilização por John Williams, na sua execução das escalas descendentes do primeiro movimento do *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo. O autor também observou, e utilizou com algum sucesso, a técnica de *apoyando* na qual o antebraço direito é supinado (a supinação é a rotação de algum membro corporal em direção contrária ao corpo), direcionando a ponta dos dedos i e m em direção à rosa instrumental. O relaxamento da falange distal durante o *apoyando* é outra das principais contendas a respeito da técnica no século XX. Romero aconselha:

[...] um pequeno choque é produzido toda vez que um dedo toca a corda, aplica pressão e depois relaxa. Este choque tem de ser absorvido pela flexibilidade da falange distal, que cede no momento que a pressão inicial está sendo aplicada. Se a falange estiver muito dura ou inflexível, será produzida uma sonoridade áspera.<sup>48</sup>

Outros teóricos defendem a manutenção da firmeza da falange distal.<sup>49</sup> Duncan cita um texto sobre a técnica pianística:

Mantenha as falanges completamente firmes. Qualquer colapso de falange, não importe quanto, irá somente atrasar o toque. (A experimentação ao piano tem indicado que ao dobrar uma falange, o tempo necessário para abaixar a tecla aumente em mais de 100 %, de 2/50 por segundo para 5/50 por segundo).<sup>50</sup>

<sup>48</sup> No original: “[...] each time a finger plays – touches the string, applies pressure and releases it – a small shock is produced. This shock must be absorbed by the flexibility of the distal interphalangeal joint, which gives at the instant the initial pressure is being applied. If this joint is held stiff and rigid, a harsh tone is produced”. ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982, p. 9 (tradução do autor)

<sup>49</sup> RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. Nova Iorque: Prentice Hall Press, 1987, p.104

<sup>50</sup> No original: “Keep the tip-joints absolutely firm. Any joint collapse, no matter how small, can only slow the stroke. (Experimentation on the piano has shown that the collapse of a joint increases the time required for key-depression by more than 100 percent, from 2/50 to 5/50 of a second.)”. ORTMANN, Otto. *The Physiological Mechanics of Piano*. Baltimore, 1929. Re-edição: Nova Iorque: Dutton, 1962, 226-227 *Apud* DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus: Warner Bros. Publications, Inc., 1980, p. 78. (tradução do autor)

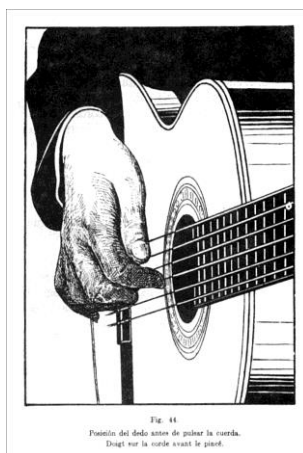


Figura 2. Emílio Pujol. Preparação do toque *apoyando*.<sup>51</sup>

Na figura precedente, Pujol parece estar relaxando a falange distal do dedo. Assim, são verificadas duas correntes a respeito desta possibilidade: a) os defensores do toque *apoyando* com a manutenção da curvatura da falange distal incluem Duncan, Ryan (nota de rodapé 51), e uma parte importante da escola britânica das décadas de 1960-1980, representada por Hector Quine (com quem o autor estudou na década de 1970); b) os advogados do toque *apoyando* com o relaxamento controlado da falange distal incluem Romero, Pujol, e em termos gerais, as escolas espanholas, brasileiras e francesas.<sup>52</sup>

A alternância digital é geralmente uma constante da execução em velocidade, mas outra variante do *apoyando* concerne à repetição do mesmo dedo em notas sequenciais na resolução escalar. Romero chama isto de “deslizar o i em escalas descendentes”.<sup>53</sup> Outra indicação de que os toques escovados de i, m e a não foram completamente abandonados no século XX é encontrada no índice de signos usados na digitação de Narciso Yepes (1927-1997) da obra *Collectici Íntim* de Vicente Asencio.<sup>54</sup> Yepes aproveita os dedos i, m e a tanto nas técnicas escovadas na resolução de acordes quanto na execução de notas arpejadas sequenciais.

Ao analisar vídeos de algumas das performances de Segovia, é verificado um gesto que podemos denominar de “apoyando quicado”. Duncan o descreve assim:

Estudando de forma mais lenta possível, restrinja o ataque tentando impedir que o dedo encoste-se à corda com a qual o dígito normalmente entraria em contato no final de um golpe *apoyando*. É claro que isso é quase impossível, mas o esforço de frear o dedo irá, quando o reflexo inconsciente for acionado, fazer o golpe ser mais leve, sem sacrificar a qualidade incisiva. A recuperação parecerá uma retração instantânea e muito curta, tal como o ataque da pata de

<sup>51</sup> PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. I, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934, p. 82.

<sup>52</sup> Esta declaração é embasada pelos contatos do autor com representantes das escolas brasileira, espanhola e francesa, as últimas em festivais e concursos, desde a década de 1970.

<sup>53</sup> ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982, p.34: “sliding i on descending scales”.

<sup>54</sup> ASENCIO, Vicente. *Collectici Íntim*. Mainz: Schott, Edition Narciso Yepes, 1988.



um gato. Toques feitos assim são mais parecidos com o tirando do que o tipo mais pesado do apoiando empregado na execução mais lenta ou para a ênfase.<sup>55</sup>

Lee Ryan menciona uma classe de toque que denomina de “*snap-stroke*”:

Entre os melhores violonistas [sic], existem duas maneiras básicas de realizar apoiandos [...]. Um mais comumente chamado de toque apoiado, é geralmente empregado na execução segura de escalas velozes. A outra, que chamaremos de toque estalado [“*snap-stroke*”: analogia com a ação de chicotear], é geralmente utilizado na ênfase de determinadas notas. A diferença principal entre os dois toques é de que no toque apoiado [o dedo] é permitido a descansar na corda adjacente, enquanto que no toque estalado o [dedo] golpeia [a corda], sendo então permitido a quicar.<sup>56</sup>

Outros teóricos também destacaram a necessidade de relaxar o dedo apoiador assim que este entra em contato com a corda vizinha; Tennant chama isso de “esvaziamento da tensão digital” (*emptying tension*).<sup>57</sup>

As citações precedentes aludem principalmente à possibilidade de variar as tensões e as velocidades de ataque usadas na aplicação do *apoyando*. Entretanto, a técnica pode igualmente ser associada à acentuação de planos sonoros, como Ryan indica, ou à matização tímbrica. O uruguaio-brasileiro Isaias Sávio, um dos pioneiros da pedagogia violonística brasileira, sugeriu que a intercalação dos toques *tirando* e *apoyando* teria um efeito “surpreendente e penetrante”.<sup>58</sup> Na sua experiência discente e docente, o autor recorda a frequente utilização do *apoyando* na acentuação de planos sonoros agudos em estudos clássicos nas escolas do violão do Rio de Janeiro.<sup>59</sup> O “Toque 4” de Carlevaro (fixação do pulso direito) pode ser associado à um movimento diagonal da mão direita em direção ao corpo, sendo freado no contato com a corda vizinha. Se incluirmos nesta receita o relaxamento da falange distal e a digitação apropriada de mão esquerda, é possível alcançar um timbre muito doce. Finalmente, ao lançar mão do toque “apoyando quicado”,

<sup>55</sup> No original: “Restrain the attack in extremely slow practice by trying to stop the finger short of the string it comes to rest against. Of course, this is next to impossible, but the effort to “brake” the stroke this way will, when unconscious reflex takes over, lighten it further without sacrificing incisiveness. The recovery will seem to be instantaneous short recoil, like the pounce of a cat’s paw. Strokes performed in this manner are more akin to free stroke than to the weightier kind of rest stroke used in slower playing or for emphasis”. DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey; EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980, p. 77 (tradução do autor)

<sup>56</sup> No original: “Among the finer guitarists there are two basic ways of making [...] rest strokes [...] One, commonly called the supported stroke, is most often used for playing fast scales securely. The other, which we will call the snap stroke, is usually used for emphasizing particular notes. The main difference between the two strokes is that the supported stroke is [...] allowed to rest on the adjacent string while the snap stroke strikes it and is allowed to bounce off. RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. Nova Iorque: Prentice Hall Press, 1987. p. 87-88 (tradução do autor)

<sup>57</sup> TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist’s Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut; EUA): Alfred Publishing Co., 1995, p. 36.

<sup>58</sup> SÁVIO, Isaias. *Escola Moderna do Violão: A Técnica do Mecanismo*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1947, Volume I, p. 7.

<sup>59</sup> SOR, Fernando. *Andrés Segovia: 20 Studies by Fernando Sor*. Edição e digitação de Andrés Segovia. Nova Iorque: Edward Marks Music Corporation / Belwin Mills, 1945, Estudos 2, 3, 5 e 17, entre outros.

usando uma angulação rasa e um ataque flutuante, o autor consegue alcançar um timbre extremamente doce, quase “etéreo”.

## 6. Conclusões

A estruturação de Andrés Segovia, na qual a preparação e o semiapoyando figuram de forma proeminente, resgatam na visão do autor a sua reputação como um dos grandes mestres do violão no século XX. Muitos violonistas desconhecem as suas contribuições porque ele nunca se preocupou em registrar estes procedimentos, e isso exemplifica um dos problemas centrais à tradição oral instrumental.

A iniciação instrumental do autor aconteceu numa época em que era natural dedicar várias horas diárias ao estudo da técnica “pura”. Atualmente, muitos didatas preferem dar maior ênfase à técnica aplicada. Com as múltiplas possibilidades associadas ao toque digital, uma pergunta inevitável concerne a sua utilização. Pode ser contemplada futuramente uma pesquisa voltada ao estudo graduado dos toques, algo comumente empregado por professores de violino.<sup>60</sup>

Seguem as posições do autor sobre o estudo do toque, em exposição resumida:

- A preparação deve ser um dos primeiros elementos técnicos estudados diariamente, tanto para aperfeiçoar a sonoridade quanto no estudo de arpejos. Entre os benefícios percebidos: a) A eficiência do peso digital. No estudo da preparação (como foi sugerido por Pujol), ao apertar lentamente a corda, o instrumentista aumenta seu controle da fixação. b) Também é majorada a sensibilidade no *touché*, a precisão do toque e o controle sobre o ângulo no qual o dedo fere as cordas. c) Ao focarmos na recuperação digital, é possível aumentar a eficiência cinestésica, e, por conseguinte, a velocidade. d) O estudo de staccato de mão direita é obrigatoriamente focado na preparação.
- O semiapoyando é eleito como toque básico, por oferecer os seguintes benefícios; um volume relativamente largo, por incorporar o peso das duas falanges maiores no toque e focar este na falange distal; o aprimoramento do padrão sonoro do instrumentista, por englobar mais naturalmente o vetor vertical do toque tirando; a fixação da falange distal aumenta a eficiência da recuperação digital.
- É aceito a premissa que o toque contínuo favorece a execução escalar legato.

---

<sup>60</sup> Em comunicação do autor com Mariana Isdebski Salles, a professora de violino da UNIRIO (outubro de 2012), ela explicou como aborda no seu ensino os múltiplos golpes que o violonista profissional precisa dominar. Salles afirmou que existia uma linha evolutiva clara, sendo inicialmente ensinados os golpes mais simples e uma progressão natural até os mais difíceis. Para maiores informações, ver: SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 2004, segunda edição.

- Para o estudo de stacatto de mão direita, são preferidas as escalas cromáticas em cordas isoladas.
- Segue um esboço do estudo tímbrico: a) O domínio de uma quantidade razoável de escalas seguindo modelos segovianos (com o mínimo de cordas soltas). b) Na execução destas escalas, aplicar os seguintes toques contínuos: *semiapoyando* simples; *apoyando* simples; *semiapoyando* com vibrato de ataque; *apoyando* quicado com e sem vibrato; o estudo do “Toque 5” carlevareano com e sem vibrato.
- A preparação sequencial é preferida no estudo de arpejos livres (nos quais o p não atua em conjunção aos outros dedos).

## Referências

- AGUADO, Dionísio. *The complete works for Guitar in reprints of the original editions with prefaces by Brian Jeffery*. Volume II: *Nuevo Método para Guitarra (Madri, 1843)*. Heidelberg: Chanterelle 802, 1994.
- ASENCIO, Vicente. *Collectici Íntim*. Mainz: Schott, Edition Narciso Yepes, 1988.
- BATAILLE, Gabriel. *Airs de Differents Autheurs. Paris, 1612-28*. Genebra: Minkoff Reprint. Edição fac-similar, 1978.
- BOBRI, Vladimir. *The Segovia Technique*. Nova Iorque: Macmillan Publishing Co., 1972.
- BUETENS, Stanley. The Lute Instructions of Alessandro Piccinini. *Journal of the Lute Society of America*. Palo Alto (Califórnia), 1969, p. 6-17.
- CARLEVARO, Abel. *School of Guitar (Escuela de la guitarra): Exposition of Instrumental Theory*. Buenos Aires: Dacisa, 1979.
- DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey; EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980.
- DUNCAN, Charles. The Segovia sound: what is it? *Guitar Review*, Nova Iorque, 1977, No. 42, p. 25-31.
- ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevidéu: Ediciones Santillana, AS, 2005.
- FUENLLANA, Miguel de. 1554. *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*. Sevilla, 1554. Edição facsimilar. Genebra: Minkoff, 1981.
- GAULTIER, Denis. *Livre de Piéces de Luth*. Paris, c. 1670. Edição fac-similar, Ed. Minkoff. Genebra: 1978.
- GIULIANI, Mauro. *Studio per la Chitarra*, op.1. Edição fac-similar com edição de Brian Jeffery. Londres: Tecla Editions, 1984.
- MACE, Thomas. *Musick's Monument* (London, 1676). Edição fac-similar. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1958.
- OHLSEN, Oscar V. *Aspectos Técnicos Esenciales en la Ejecución del Laúd*. Espanha (sem indicação de cidade): Ópera Três, 1991, p. 34-37.
- PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, Ltda., 1960.
- PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1934, Vol. I.
- QUINE, Hector. *Guitar Technique: Intermediate to Advanced*. Oxford (Inglaterra): Oxford University Press, 1990.
- ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982.
- RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. Nova Iorque: Prentice Hall Press, 1987.

- SÁVIO, Isaias. *Escola Moderna do Violão: A Técnica do Mecanismo*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1947, Volume I.
- SHEARER, Aaron. *Learning the Classical Guitar* (Volumes I e 2). Pacific, MO: Mel Bay Publications, 1990, Vol. 1 e II.
- SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese (Doutorado em Música); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008.
- SMITH, Douglas Alton. The Instruction's in Mattheus Waissel's Lautenbuch. *Journal of the Lute Society of America*. Palo Alto (Califórnia), 1975, Vol. VIII, p. 50-74.
- TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut; EUA): Alfred Publishing Co., 1995.
- TYLER, James, e SPARKS, Paul. *The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era*. Oxford: Oxford University Press, 2002.