

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS**

**JOÃO HENRIQUE CORRÊA CARDOSO**

**A Técnica violonística: Um estudo das  
convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da  
história do violão.**

**Goiânia-GO**  
**2015**

**JOÃO HENRIQUE CORRÊA CARDOSO**

**A Técnica violonística: Um estudo das  
convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da  
história do violão.**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música- Linha de pesquisa Música, Criação e Expressão.

**Orientador:** Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

**Goiânia-GO  
2015**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Cardoso, João Henrique Corrêa

A Técnica Violonística: um estudo das convergências e  
divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão.  
[manuscrito] / João Henrique Corrêa Cardoso. - 2015.  
157 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de  
Música e Artes Cênicas (Emac) ; Programa de Pós-Graduação em  
Música, Goiânia, 2015.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Métodos para Violão. 2. Técnica violonística. 3. Divergências e  
Convergências . I. Meirinhos, Eduardo , orient. II. Título.

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      **Dissertação**      **Tese**

### 2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	João Henrique Corrêa Cardoso		
E-mail:	Jhenriqueviolao@hotmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor			
Agência de fomento:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.	Sigla:	CAPES
País:	Brasil	UF:GO	CNPJ:
Título:	A Técnica violonística: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão		
Palavras-chave:	Métodos para violão; Técnica violonística; Divergências e Convergências.		
Título em outra língua:			
Palavras-chave em outra língua:	Guitar Methods, Classical guitar technique, divergences and convergences		
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade.		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	31/03/2015		
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Música - Emac-UFG		
Orientador (a):	Eduardo Meirinhos.		
E-mail:	emeirinhos@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

### 3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento  SIM      NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

Data: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

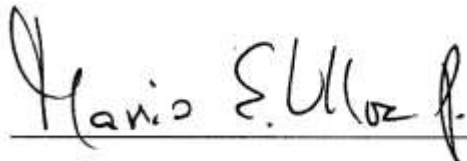
**JOÃO HENRIQUE CORRÊA CARDOSO**

***“A Técnica Violonística: um estudo das convergências e  
divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do  
violão”***

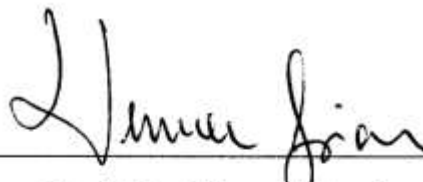
Trabalho final de curso defendido e aprovado em trinta e um de março de dois mil e quinze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Eduardo Meirinhos  
Orientador e Presidente da Banca



Prof. Dr. Mario Enrique Ulloa Penaranda  
UFBA/BA



Prof. Dr. Werner Aguiar  
EMAC/UFG

# **JOÃO HENRIQUE CORRÊA CARDOSO**

## **A Técnica violonística: Um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão.**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música- Área de concentração: Música, Criação e Expressão. Goiânia/GO

Submetida à avaliação da Banca Examinadora em 31 de Março de 2015. Goiânia/GO

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos (Presidente) (UFG)

---

Prof. Dr. Werner Aguiar (UFG)

---

Prof. Dr. Mario Ulloa (UFBA)

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais, Cleide e  
Inácio pelo apoio incondicional e  
pelos ensinamentos que  
fundamentaram meu caráter.

Ao meu avô, Levy (in  
memoriam) pelos ensinamentos que  
ficaram.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela fé que me impulsiona a superar as adversidades impostas pela vida.

Minha sincera gratidão ao professor Eduardo Meirinhos, pela paciência e amizade; por suas orientações e conselhos que me ajudaram a superar diversas limitações. *Obrigado pela oportunidade e pela confiança.*

À minha companheira, Ana Maria, pelas alegrias compartilhadas e pelo amor. *Obrigado pelo apoio nos momentos de adversidade.*

Ao professor Werner Aguiar, pela disponibilidade e interesse em ajudar. *Obrigado por acreditar no meu potencial.*

Ao professor Estercio Marques Cunha, pelos valiosos ensinamentos que excedem o campo profissional.

Aos demais professores e demais funcionários do PPGMUS/UFG com os quais tive contato durante o curso; em especial o professor Carlos Costa pela solicitude e paciência.

Ao meu amigo Maurício Mendonça, pela amizade e pelos conselhos que me ajudaram a concluir este trabalho.

Ao meu irmão Pedro Henrique Marques Cardoso, pelos momentos.

À todos aqueles que me influenciaram e incentivaram ao estudo do violão, em especial ao meu pai (Inácio) e avô (Levy). *O violão mudou minha vida.*

Por fim, agradeço à Capes pela concessão da bolsa de estudos, o que me permitiu ofertar dedicação exclusiva a esta pesquisa.

**“Talvez não tenha conseguido  
fazer o melhor, mas lutei para que  
o melhor fosse feito. Não sou o que  
deveria ser, mas graças a Deus,  
não sou o que era antes”**

Marthin Luther King  
(1929-1968)

**"A mente que se abre a uma nova  
ideia nunca mais volta ao seu  
tamanho original."**

Albert Einstein  
(1879-1955)

## RESUMO

O estudo da técnica violonística tem a finalidade de fornecer ferramentas capazes de possibilitar a expressão musical. A presente pesquisa investigou as distintas linhas de condutas técnicas contidas nos métodos para violão que consideramos tradicionais. O intuito principal foi identificar os pontos divergentes e convergentes entre os métodos, bem como elucidar elementos e conceitos que influenciaram diretamente as atitudes atuais frente ao instrumento. Para tanto, este trabalho compreende três capítulos: o primeiro consiste na exposição das alterações estruturais no violão que intervieram no surgimento de novas abordagens técnicas, bem como em um levantamento histórico-bibliográfico acerca dos métodos para guitarra do século XVII, XVIII e XIX. O segundo capítulo identifica e discute os principais elementos que caracterizam as propostas de cada método. No último capítulo, discutimos os resultados a partir dos embasamentos teóricos, das considerações concernentes às possibilidades de execução e distinções colhidas através do estudo dos métodos. O emprego de uma ótica comparativa nos possibilita observar que os fatores que acentuam as convergências ou divergências entre os métodos são amplos, influenciados principalmente pela filosofia didática que cada um adota. Verificamos, ainda, que as divergências acentuam-se na medida em que comparamos os métodos espanhóis com os italianos.

Palavras-Chave: Métodos para violão; Técnica violonística; Divergências e convergências.

## **ABSTRACT**

Study of classical guitar technique aims at providing enabling tools to musical expression. This research investigated the different techniques in the traditional guitar methods. Our main objective was to identify the diverging and converging characteristics among such methods, as well as to elucidate elements and concepts that directly influenced the current approaches towards the instrument. For this purpose, the paper encompasses three chapters: the first one is about the structural changes in the guitar which interfered in the dawn of new technical approaches. It also presents a historical and bibliographical survey on classical guitar techniques from the 17th, 18th and 19th centuries. The second chapter identifies and discusses the main distinguishing elements of each method's suggestions. In the last chapter, we analyse the results by using the theoretical background previously discussed, the considerations concerning to the performance possibilities and the differences learnt throughout the study of the methods. By comparing all those elements, we were able to observe that the convergences or divergences emphasizing factors among the methods are wide, being specially influenced by the didactic philosophy in each one. Eventually, we verified that the divergences are highlighted as we compare the Spanish to the Italian method.

Keywords: Guitar Methods, Classical guitar technique, divergences and convergences.

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

<i>Exemplos 1, 2, 3 e 4- Método per Chitarra (1812)- Mauro Giuliani- Trechos dos exemplos de 1 a 4. Padrões de arpejos.</i>	41
<i>Exemplos 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 11- Método per Chitarra (1812)- Mauro Giuliani- Trechos dos exemplos de 81 a 87. Padrões de arpejos.</i>	42
<i>Exemplo 12- Método per Chitarra (1812)- Mauro Giuliani- Trecho da lição 4- Segunda parte.</i>	43
<i>Exemplo 13- Método per Chitarra (1812)- Mauro Giuliani- Indicação do uso do dedo de apoio sobre o diapasão.</i>	43
<i>Exemplo 14- Método per Chitarra (1812)- Mauro Giuliani- Trecho da lição 2- Terceira parte.</i>	44
<i>Exemplos 15 e 16- Método per Chitarra (1812)- Mauro Giuliani- Trinados- Terceira parte.</i>	45
<i>Exemplo 17- Méthode pour la Guitare (1830)- Fernando Sor- Trecho do exemplo 85- (Andante).</i>	52
<i>Exemplo 18- Méthode pour la Guitare (1830)- Fernando Sor- Trecho do exemplo 33- Digitação de mão esquerda.</i>	57
<i>Exemplos 19 e 20- Méthode pour la Guitare (1830)- Fernando Sor- Trecho do exemplo 47 e 48- Digitação de mão esquerda.</i>	57
<i>Exemplo 21- Méthode pour la Guitare (1830)- Fernando Sor- Digitação de mão esquerda.</i>	58
<i>Exemplo 22- Méthode pour la Guitare (1830)- Fernando Sor- Harmônicos.</i>	59
<i>Exemplo 23- Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59. (1836)- Matteo Carcassi- Indicação do uso do dedo de apoio sobre o diapasão.</i>	63
<i>Exemplos 24 e 25- Novo Método para Guitarra (1843)- Dionísio Aguado- Digitação de mão esquerda.</i>	82
<i>Exemplo 26- Escuela razonada de la Guitarra (1971)- Emilio Pujol- Trêmolo.</i>	103
<i>Exemplo 27- Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59. (1836)- Matteo Carcassi- Indicação do uso do dedo de apoio sobre o diapasão.</i>	127
<i>Exemplo 28- Método per Chitarra (1812)- Mauro Giuliani- Trecho da lição 2- Terceira parte- Abafadores.</i>	138



## LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Guitarra barroca ou guitarra de cinco ordens.</i>	20
<i>Figura 2 – Guitarra clássico-romântica.</i>	23
<i>Figura 3 – Guitarra no século XIX- Modelo Torres.</i>	24
<i>Figura 4- Joan Carlos Amat- Guitarra española y bandola (1626)- Capa.</i>	26
<i>Figura 5- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Posição do instrumento.</i>	33
<i>Figura 6- Litografia coloria. ``La Guitaromanie``- Discussion entre lês Carulistes et les Molinistes``- Charles de Marescot. Paris, 1850.</i>	35
<i>Figura 7- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Posicionamento do corpo.</i>	50
<i>Figura 8- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Mão direita- Forma de atacar as cordas.</i>	51
<i>Figuras 9 e 10- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Mão direita- Forma de atacar as cordas.</i>	53
<i>Figura 11- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Mão esquerda- Dedo de apoio.</i>	56
<i>Figuras 12 e 13- Dionísio Aguado- Novo método para guitarra (1843)- Mão direita- Forma de atacar as cordas.</i>	72
<i>Figura 14- Dionísio Aguado- Novo método para guitarra (1843)- Trípode.</i>	75
<i>Figura 15- Dionísio Aguado- Novo método para guitarra (1843)- Colocação do instrumento.</i>	76
<i>Figura 16- Dionísio Aguado- Novo método para guitarra (1843)- Mão esquerda- Posicionamento dos dedos.</i>	78
<i>Figura 17- Dionísio Aguado- Novo método para guitarra (1843)- Mão esquerda- Dedo de apoio.</i>	79
<i>Figura 18- Emilio Pujol- Escuela razonada de la Guitarra (1971)- Posição do instrumento.</i>	89
<i>Figuras 19 e 20- Emilio Pujol- Escuela razonada de la Guitarra (1971)- Mão direita- Colocação dos dedos e forma de atacar as cordas.</i>	90
<i>Figura 21- Abel Carlevaro- Escuela de la Guitarra (1979)- Posicionamento do corpo frente ao instrumento.</i>	109

<i>Figura 22- Abel Carlevaro- Escuela de la Guitarra (1979)- Posicionamento do corpo frente ao instrumento.</i>	110
<i>Figura 23- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Colocação do instrumento.</i>	119
<i>Figura 24- Dionísio Aguado- Novo método para guitarra (1843)- Colocação do instrumento.</i>	119
<i>Figura 25- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Colocação do instrumento.</i>	119
<i>Figura 26- Fernando Sor- Méthode pour la Guitare (1830)- Colocação do instrumento.</i>	120
<i>Figura 27- Emilio Pujol- Escuela razonada de la Guitarra (1971)- Fixação do instrumento.</i>	123
<i>Figura 28- Abel Carlevaro- Escuela de la Guitarra (1979)- Fixação do instrumento.</i>	124
<i>Figura 29- Litografia coloria. ``La Guitaromanie``- Discussion entre lês Carulistes et les Molinistes``- Charles de Marescot. Paris, 1850.</i>	127
<i>Figura 30- Dionísio Aguado- Novo método para guitarra (1843)- Mão esquerda- Colocação dos dedos.</i>	129

# SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	17
<b>1. AS GUITARRAS DE CINCO E SEIS ORDENS</b>	20
1.1. Guitarra Barroca ou Guitarra de cinco ordens	20
1.2. Guitarra clássico-romântica	21
1.3. Guitarra no século XIX	24
<b>2. OS MÉTODOS PARA GUITARRA: UM LEVANTAMENTO DOS MÉTODOS PARA GUITARRA.</b>	26
2.1 Federico Moretti, ``Princípios para tocar na guitarra de seis ordens`` (1799)	26
2.2 Antonio Abreu/Victor Prieto ``Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes`` (1799)	27
2.3 Fernando Ferandière ``Arte de tocar la guitarra española por música`` (1799)	27
2.4 Lista de métodos significativos publicados à partir da segunda metade do século XVIII	28
<b>3. MÉTODOS DE ENSINO: PRINCIPAIS CONCEITOS TÉCNICOS.</b>	30
3.1. MÉTODO COMPLETO PER CHITARRA (Ferdinando Carulli, 1810).	30
3.1.1. Dados biográficos.	30
3.1.2. Método completo per chitarra.	31
3.1.3. Principais preceitos.	32
3.1.3.1. Posicionamento do corpo.	32
3.1.3.2. Mão direita.	32
3.1.3.3. Dedo mínimo.	33
3.1.3.4. Dedo anelar.	33
3.1.3.5. Digitação de mão direita.	33
3.1.3.6. Mão esquerda- Colocação do polegar esquerdo.	34
3.1.3.7. Posição.	35
3.1.3.8. Digitação de mão esquerda.	36
3.1.3.9. Pestana.	37
3.1.3.10. Afinação.	37
3.1.3.11. Legato.	37
3.1.3.12. Ligados.	37
3.1.3.13. Apogiatuaras e Ornamentos.	38
3.1.3.14. Trinado.	38
3.1.3.15. Harmônicos.	38
3.2. MÉTODO PER CHITARRA (Mauro Giuliani, 1812).	38
3.2.1. Dados biográficos.	38
3.2.2. Método per chitarra.	40
3.2.3. Principais preceitos.	40

3.2.3.1. Mão direita.	40
3.2.3.2. Dedo anelar.	42
3.2.3.3. Polegar direito.	42
3.2.3.4. Mão esquerda.	42
3.2.3.5. Dedo de apoio.	43
3.2.3.6. Legato.	44
3.2.3.7. Sons abafados.	44
3.2.3.8. Staccato.	44
3.2.3.9. Apogiatuaras.	44
3.2.3.10. Grupetos.	44
3.2.3.11. Ligados.	45
3.2.3.12. Glissando.	45
3.2.3.13. Trinado.	45
3.3. MÉTHODE POUR LA GUITARE (Fernando Sor, 1830).	45
3.3.1 Dados biográficos.	45
3.3.2. Méthode pour la guitare.	46
3.3.3. Principais preceitos.	48
3.3.3.1. O instrumento.	48
3.3.3.2. Posicionamento do instrumento.	49
3.3.3.3. Posicionamento do corpo.	49
3.3.3.4. Mão direita.	50
3.3.3.5. Dedo anelar.	51
3.3.3.6. Polegar direito.	52
3.3.3.7. Forma de atacar as cordas.	53
3.3.3.8. Dedo mínimo.	53
3.3.3.9. Uso de unhas.	54
3.3.3.10. Digitação de mão direita.	54
3.3.3.11. Qualidade do som e timbre.	54
3.3.3.12. Mão esquerda.	55
3.3.3.13. Polegar esquerdo.	55
3.3.3.14. Cotovelo.	56
3.3.3.15. Digitação de mão esquerda.	57
3.3.3.16. Harmônicos.	58
3.3.3.17. Pizzicatos e Abafadores.	59
3.3.3.18. Sons secos.	60
3.3.3.19. Acompanhamento.	60
3.3.3.20. Som legato.	60
3.4. MÉTHODE COMPLETE POUR LA GUITARRA (Matteo Carcassi, 1836).	60
3.4.1. Dados biográficos.	60
3.4.2. Méthode complete pour la guitarra.	61
3.4.3. Principais preceitos.	62
3.4.3.1. Posicionamento do corpo e instrumento.	62
3.4.3.2. Mão esquerda.	63
3.4.3.3. Mão direita.	64
3.4.3.4. Dedo anelar.	65
3.4.3.5. Uso de unhas.	65
3.4.3.6. Afinação.	65

3.4.3.7. <i>Posição.</i>	65
3.4.3.8. <i>Ligados.</i>	66
3.4.3.9. <i>Glissando e Apogiaturas.</i>	66
3.4.3.10. <i>Grupetos.</i>	66
3.4.3.11. <i>Trinado.</i>	66
3.4.3.12. <i>Mordente.</i>	66
3.4.3.13. <i>Abafadores.</i>	66
3.4.3.14. <i>Digitação.</i>	66
3.4.3.15. <i>Harmônicos.</i>	67
3.5. NOVO MÉTODO PARA GUITARRA (Dionísio Aguado, 1843).	67
3.5.1. Dados biográficos.	67
3.5.2. Novo método para guitarra.	68
3.5.3. Principais preceitos.	69
3.5.3.1. <i>Mão direita.</i>	70
3.5.3.2. <i>Uso de unhas.</i>	70
3.5.3.3. <i>Posicionamento de mão direita.</i>	71
3.5.3.4. <i>Polegar direito.</i>	73
3.5.3.5. <i>Dedo mínimo.</i>	73
3.5.3.6. <i>Dedo anelar.</i>	74
3.5.3.7. <i>O tripode.</i>	74
3.5.3.8. <i>Colocação do instrumento.</i>	75
3.5.3.9. <i>Posicionamento do corpo.</i>	77
3.5.3.10. <i>Mão esquerda.</i>	77
3.5.3.11. <i>Polegar esquerdo.</i>	78
3.5.3.12. <i>Pestana.</i>	79
3.5.3.13. <i>Equísonos.</i>	79
3.5.3.14. <i>Imitações.</i>	80
3.5.3.15. <i>Ligados acedentes e descendentes.</i>	80
3.5.3.16. <i>Apogiaturas simples e duplas.</i>	81
3.5.3.17. <i>Trinado.</i>	81
3.5.3.18. <i>Mordente.</i>	81
3.5.3.19. <i>Glissando.</i>	81
3.5.3.20. <i>Legato.</i>	81
3.5.3.21. <i>Digitação.</i>	81
3.5.3.22. <i>Vibrato.</i>	82
3.5.3.23. <i>Sons produzidos pela mão esquerda.</i>	82
3.5.3.24. <i>Abafadores.</i>	83
3.5.3.25. <i>Sons Harmônicos.</i>	83
3.5.3.26. <i>A expressão.</i>	83
3.5.3.27. <i>Denominação de algumas partes da Guitarra.</i>	83
3.6. ESCUELA RAZONADA DE LA GUITARRA (Emilio Pujol, 1934-71).	84
3.6.1. Dados biográficos.	84
3.6.2. Escuela razonada de la guitarra.	85
3.6.3. Principais preceitos.	87
3.6.3.1. <i>O instrumento.</i>	87
3.6.3.2. <i>Escrita para Guitarra.</i>	88
3.6.3.3. <i>Colocação do corpo e instrumento.</i>	88

3.6.3.4. Mão direita.	89
3.6.3.5. Unhas e sonoridade.	92
3.6.3.6. Mão esquerda.	94
3.6.3.7. Posição.	96
3.6.3.8. Dedo de apoio.	97
3.6.3.9. Pestana.	97
3.6.3.10. Dinamismo e sincronismo.	97
3.6.3.11. Atitudes de estudo.	98
3.6.3.12. Digitação.	98
3.6.3.13. Ligados acedentes.	99
3.6.3.14. Ligados descendentes.	100
3.6.3.15. Harmônicos	100
3.6.3.16. Portamentos e apogiaturas.	102
3.6.3.17. Mordentes.	102
3.6.3.18. Vibrato.	103
3.6.3.19. Trêmolo.	103
3.6.3.20. Trinados.	104
3.6.3.21. Pizzicatos.	104
3.6.3.22. Rasgueado.	105
3.6.3.23. Tambora e Tamboril.	105
3.6.3.24. Expressão e fraseado.	106
3.7. ESCUELA DE LA GUITARRA (Abel Carlevaro, 1975-89).	106
3.7.1. Dados biográficos.	106
3.7.2. Escuela de la guitarra.	107
3.7.3. Principais preceitos.	108
3.7.3.1. Posição e estabilidade do instrumento.	108
3.7.3.2. Mão direita.	110
3.7.3.3. Polegar direito.	112
3.7.3.4. Mão esquerda.	112
3.7.3.5. Apresentações de mão esquerda.	113
3.7.3.6. Traslados de mão esquerda.	113
3.7.3.7. Posição.	114
3.7.3.8. Pestana.	114
3.7.3.9. Colocação do polegar esquerdo.	114
3.7.3.10. Pizzicatos e Surdinas.	115
3.7.3.11. Vibrato.	115
3.7.3.12. Técnica em função da arte.	116
<b>4. RESULTADOS: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS.</b>	117
4.1. POSICIONAMENTO DO CORPO FRENTE AO INSTRUMENTO.	117
4.2. MÃO ESQUERDA.	125
4.2.1 Polegar esquerdo.	126
4.2.2 Colocação dos dedos.	128
4.2.3 Posição.	130
4.2.4 Pestana.	132
4.2.5 Traslados de mão esquerda.	133
4.2.6 Digitação de mão esquerda.	135
4.2.7 Abafadores.	137

4.2.8 Ligados.	138
4.2.9 Vibratos.	140
4.2.10 Apogiaturas.	141
4.2.11 Trinados e Mordentes.	142
4.2.12 Expressão e fraseado.	142
4.2.13 Harmônicos.	143
4.3. MÃO DIREITA	145
4.3.1 Posicionamento e forma de atacar as cordas.	146
4.3.2 Apoio do dedo mínimo.	149
4.3.3 Polegar direito.	150
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>154</b>

## INTRODUÇÃO

O objetivo principal deste trabalho é investigar os conceitos técnicos contidos nos métodos considerados tradicionais, elucidar os principais aspectos que caracterizam suas propostas, bem como apontar as razões das divergências e convergências entre eles. Os métodos selecionados foram: *Méthode pour la Guitare* (Sor, 1830), *Nuevo método para Guitarra* (Aguado, 1843), *Método completo per Chitarra* (Carulli, 1810), *Etude complete pour la Guitare* (Giuliani, 1812), *Méthode Complete pour la Guitarra* (Carcassi, 1836), *Escuela Razonada de la Guitarra* (Pujol, 1934-71), e *Escuela de la Guitara* (Carlevaro, 1979). Estes métodos tornaram-se tradicionais ao longo dos anos por serem precursores de conceitos amplamente difundidos, influenciando diretamente nas atitudes atuais frente ao instrumento e tornando-se gradativamente as bases da literatura violonística.

A motivação pelo tema surgiu após o estudo das primeiras lições, com as mudanças de posicionamento da mão direita, somado aos questionamentos sobre os diversos tipos de toque. Com o ingresso no curso de Bacharelado em Música e consequentemente o aprimoramento dos elementos técnicos violonísticos junto ao professor Eduardo Meirinhos, o interesse pelo assunto aumentou. O trabalho correto da mão direita, o formato das unhas, os diversos tipos de toque, bem como suas disposições sempre foi abordado como algo de extrema importância para a qualidade da interpretação violonística. Isso nos estimulou a melhor entender o processo de desenvolvimento técnico violonístico ao longo da história do violão.

A passagem do século XVIII para o século XIX tornou-se uma época na qual as bases das técnicas de execução que conhecemos estavam sendo consolidadas. Estimulados pelos processos de mudança na construção do violão e descobertas sobre anatomia humana, houve a proliferação de métodos didáticos que visavam não só estabelecer um sistema de notação musical para guitarra, mas também conceitos sobre diversas áreas da técnica de execução, além da adaptação do corpo às novas propostas de lutheria do instrumento. No decorrer no século XX, diversos outros métodos surgiram, baseados em princípios oriundos dos métodos publicados nos séculos XVIII e XIX, quando desenvolveu-se a ideia de fornecer novas abordagens capazes de transformar movimentos antinaturais às mãos em mecanismos capazes de favorecer a expressão musical.

Entendemos que a técnica instrumental é um conjunto de procedimentos, impulsos e movimentos realizados a partir da vontade da mente que, ao adotar uma postura reflexiva, proporciona os movimentos necessários à execução instrumental com o mínimo de esforço, permitindo a transmissão de ideias musicais. Segundo David Russell, uma orientação técnica equivocada, assim como as dificuldades mecânicas não superadas tornam-se perceptíveis quando um fraseado está mal articulado e com divergências no timbre e som (CONTRERAS, 1998, p. 1).

Assim como veremos na seção referente ao método *Escuela de la Guitarra*, Carlevaro salienta a importância de a técnica estar em função da música e, conseqüentemente, da expressão musical (CARLEVARO, 1979, p. 2). Do contrário, a técnica torna-se protagonista, subjugando os elementos musicais a atenderem os padrões mecânicos.

Uma análise e reflexão aprofundadas sobre os conceitos contidos nos métodos selecionados para esta pesquisa levantaram abordagens distintas para temáticas semelhantes. Os fatores que acentuam as convergências ou divergências entre os métodos são amplos, influenciados principalmente pela filosofia didática que cada um adota. O método de Fernando Sor, *Méthode pour la Guitare* (1830), expressa mais os princípios filosóficos do autor do que regras práticas (OPHEE, 1997, p. 5). O *Nuevo método para Guitarra* (1843), de Dionísio Aguado, contém regras práticas e posições firmes sobre o uso da mão direita, transformando-se em uma das bases para a construção da técnica violonística moderna. O método de Carulli intitulado *Método completo per chitarra* (1810) é direcionado aos violonistas amadores e introduz as dificuldades de forma gradual; emprega conceitos na medida em que as peças e exercícios vão se elevando em dificuldade. No trabalho didático de Giuliani, intitulado *Etude complete pour la Guitare* (1812) os textos são reduzidos ao mínimo. Assim, os exercícios e lições de dificuldades gradativas tornam-se os próprios formadores de conceitos. A proposta de Carcassi contida no *Méthode Complete pour la Guitarra* (1836) apresenta uma linguagem simples e o emprego gradual das dificuldades, sempre direcionando textos e lições ao guitarrista amador ou iniciante. A *Escuela Razonada de la Guitarra* (1934-71) de Emílio Pujol, foi estruturada a partir dos princípios técnicos utilizados por Tárrega. Segundo Manuel de Falla (Pujol, 1934, p. 1), na carta de abertura dedicada a Pujol, este método supriu a necessidade de um trabalho que abordasse todos os avanços técnicos ocorridos desde Dionísio Aguado. E, por fim, na

*Escuela de la Guitarra* (1979) Carlevaro aborda o desenvolvimento consciente e gradativo da técnica violonística, conscientizando o aluno sobre a necessidade de trabalhar corpo e mente. Assim, o aprimoramento mecânico é o resultado de ações conscientes e não puramente repetitivas.

De caráter comparativo, esta pesquisa tem como procedimento metodológico o estudo dos conceitos técnicos violonísticos elucidados a partir da reflexão entre os pontos de convergência e divergência contidos nos métodos considerados tradicionais. Para tanto, este trabalho desenvolveu-se da seguinte maneira: realizamos um levantamento bibliográfico acerca de diversos métodos significativos para a história do violão e de pesquisas que abordassem diretamente os métodos em questão, apontando, dentre outras, as produções de Turnbull (1974), Ophee (1986), R.Chiesa e A.Gilardino (1990), Jeffery (1982/1994), R. Gloeden (1996), Camargo (2005), Pires (2006), Oliveira (2008), Barceló (2009), Madeira (2011), Barros (2012), Alípio (2014). Entretanto, nesta primeira etapa, percebemos que, apesar de haver pesquisas que utilizam os autores selecionados, não foram encontrados trabalhos de análise e cruzamento dos conteúdos destes métodos.

Após esta etapa, identificamos e discutimos os principais elementos que caracterizam as propostas de cada método, tais como posicionamento do corpo e atitudes frente ao instrumento, traslados e apresentação de ambas as mãos; levantamos as divergências e convergências entre os métodos e as razões nelas envolvidas e finalizamos o trabalho discutindo os resultados a partir dos embasamentos teóricos, das considerações concernentes às possibilidades de execução e distinções colhidas através do estudo dos métodos.

## 1. AS GUITARRAS DE CINCO E SEIS ORDENS.

Entendemos que para a reflexão dos principais elementos que caracterizam as propostas dos métodos selecionados, é fundamental compreendermos as alterações estruturais no violão que intervieram no surgimento de novas abordagens técnicas.

### 1.1 Guitarra Barroca ou Guitarra de cinco ordens.

A Guitarra barroca é semelhante em muitos aspectos à guitarra renascentista, ambas tem os trastes de tripa móveis envolvidos ao braço, escala nivelada com a boca, ausência de um leque sendo que, em alguns casos havia a presença apenas de varetas que davam suporte ao tampo.



**Fig.1. Guitarra Barroca ou Guitarra de cinco ordens**

No entanto, a alteração mais significativa entre as duas guitarras se dá no sistema de encordoamento, de quatro para cinco ordens. Muitos autores divergem sobre quem introduziu a quinta ordem, no entanto, muitos atribuem esta inovação ao poeta Vicente Martínez Espinel<sup>1</sup> (1550-1624).

Além da inclusão da quinta corda oferecer mais recursos idiomáticos, dentre eles o maior uso dos “equisonos<sup>2</sup>”, também possibilitou um acréscimo na quantidade de afinações, que poderia variar conforme a região. Juan Carlos Amat (1596) e Gaspar Sanz (1674) sugerem a afinação da guitarra de cinco ordens da seguinte maneira;

<sup>1</sup> Poeta, escritor e músico espanhol. Autor da novela Picaresca (1618).

<sup>2</sup> Trata-se de notas equivalentes encontradas em regiões diferentes do diapasão.

<i>V</i>	<i>IV</i>	<i>III</i>	<i>II</i>	<i>I</i>
<i>Lá/Lá<sup>8</sup></i>	<i>Ré/Ré<sup>8</sup></i>	<i>Sol/Sol</i>	<i>Si/Si</i>	<i>Mi/(Mi)</i>

Segundo Corbetta (1671) e Visée (1682) a guitarra deveria ser afinada da seguinte maneira;

<i>V</i>	<i>IV</i>	<i>III</i>	<i>II</i>	<i>I</i>
<i>Lá/Lá</i>	<i>Ré/Ré<sup>8</sup></i>	<i>Sol/Sol</i>	<i>Si/Si</i>	<i>Mi/(Mi)</i>

Em ambos os exemplos as Cordas Lá, Ré, Sol e Si são duplas e a Mi, denominada de *chanterelle*, podendo ser simples ou duplas, sendo as primas feitas de tripas e os bordões de tripas envolto a metal.

A técnica de execução apresenta diferenças significativas em relação às sugeridas pelos métodos atuais. Descrever com precisão os fundamentos da técnica antiga é uma tarefa complexa, pois áreas da organologia que excedem o campo da execução musical devem ser levadas em consideração, relacionando, inclusive, aspectos como técnicas de construção, acústica, design, timbre e função social do instrumento frente a determinada cultura (PEREIRA/BERGMANN, 2012, p. 3).

A técnica desse período preconizava a hierarquização dos dedos, princípio que prioriza os chamados “dedos fortes” (polegar, indicador e médio) e a alternância entre os dedos polegar e indicador. Devido às dimensões menores do instrumento, posicionava-se o antebraço sobre a caixa de ressonância dele. Tal princípio levaria a mão a estar inclinada para cima, sendo obrigada a subir continuamente para tanger as cordas. Com isso, apoiava-se o dedo mínimo sobre o tampo visando possibilitar uma espécie de base para a mão direita.

Dentre as práticas usuais à técnica deste período, destacam-se também o uso efetivo do polegar esquerdo sobre as três primeiras casas e a ausência de unhas que, devido ao uso de cordas duplas, dificultaria a ação de tanger as cordas.

## **1.2 Guitarra clássico-romântica.**

Com surgimento de novas mudanças sociais que refletiram no fazer musical do século XVIII, que visava movimentos harmônicos e o uso frequente da relação Tônica-dominante; houve a necessidade de um instrumento que proporcionasse notas mais graves, garantindo-as nas diversas tonalidades. Com isso uma sexta ordem foi adicionada às demais.

Federico Moretti (1799) indica a seguinte forma de encordoar a guitarra;

<i>VI</i>	<i>V</i>	<i>IV</i>	<i>III</i>	<i>II</i>	<i>I</i>
<i>Mi/Mi</i>	<i>Lá/Lá</i>	<i>Ré/Ré</i>	<i>Sol/Sol</i>	<i>Si/Si</i>	<i>Mi(Mi)</i>

A primeira corda (Mi) poderia ser ou não dupla.

Já Fernando Ferandière (1799) indica da seguinte maneira;

<i>VI</i>	<i>V</i>	<i>IV</i>	<i>III</i>	<i>II</i>	<i>I</i>
<i>Mi/Mi</i>	<i>Lá/Lá</i>	<i>Rá/Ré</i>	<i>Sol/Sol</i>	<i>Si/Si</i>	<i>Mi</i>
<i>Oitavadas</i>					

A primeira corda simples e a sexta duplas em oitavas.

Após a popularização da Guitarra na Europa no final do século XVIII o sistema de utilização de cordas duplas foi caindo em desuso, sendo substituído por cinco cordas simples, assim como pode ser constatado no método *Principi per la chitarra* (1792) de Federico Moretti. Segundo Gloeden (1996), “[...] Não se sabe ao certo quanto a sexta corda foi introduzida; de modo que a passagem para seis cordas simples(...) foi-se tornando o sistema de encordoamento predileto entre os guitarristas (GLOEDEN, 1996, p. 11-12).

A adoção de seis cordas simples em detrimento das cordas duplas, proporcionou mais praticidade durante a afinação, bem como mais clareza nas passagens melódicas. Entretanto, esta não foi à única alteração ocorrida entre a guitarra barroca e a clássicoromântica. Fernando Sor (1830, p. 6), descreve a necessidade do tampo ser fino, isso possibilitaria vibração adequada, também cita a utilização de barras internas “leque” com o objetivo de dar sustentação ao tampo para que com a pressão das cordas ele não deslocasse. Diferentemente, as barras internas chamadas de leque, propostas por Fernando Torres (1817-1892) no século XIX, tinha a função de distribuir a vibração das cordas por todo o tampo.

Outras duas alterações significativas na construção da guitarra clássicoromântica consiste na adoção de trastos fixos de madeira, marfim ou metal em substituição dos trastes móveis de tripa e a elevação do nível da escala sobre o tampo.

A técnica de sobreposição da escala sobre o tampo foi aplicada pelos luthiers da época com o objetivo de facilitar a disposição dos dedos da mão esquerda sobre os últimos trastos, além de elevar a tensão das cordas.



**Fig. 2. Guitarra clássico-romântica.**

Como resultado destas alterações organológicas na guitarra, surgiram novos recursos técnicos instrumentais, impulsionando mudanças efetivas nas atitudes frente ao instrumento.

Além de facilitar a fixação do instrumento e proporcionar posturas mais ergonômicas, os novos diâmetros do instrumento, somados à adoção das cordas simples, levaram a alterações pontuais, tais como indicação do uso das unhas por alguns métodos, posicionamento do antebraço direito sobre o eixo maior da caixa de ressonância – ação que possibilitou a mudanças de posicionamento da mão direita –, emprego gradativo do dedo anelar e abolição parcial do dedo mínimo sobre o tampo<sup>3</sup>.

Quando a mão esquerda, a elevação do comprimento das cordas, somada às alterações nas dimensões do braço da guitarra, e a sobreposição da escala sobre o tampo proporcionaram novos recursos para a colocação dos dedos e, conseqüentemente, alteraram as atitudes de mão esquerda<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup>Dentre os métodos deste período selecionados para esta pesquisa, apenas Aguado (1843) aboliu efetivamente o apoio do dedo mínimo sobre o tampo.

<sup>4</sup>Os recursos técnicos utilizados neste período são descritos nos métodos clássico-românticos selecionados para esta pesquisa.

### 1.3 Guitarra no século XIX

Outras alterações estruturais no violão, que foram fundamentais para o surgimento de novas propostas técnicas, aconteceram no final do século XIX, sendo realizadas por Antonio Torres (1817-1892). Anteriormente carpinteiro, Torres aprimorou o ofício de luthier junto a Juan Pernas, famoso luthier na região de Almeida (Espanha). Após o período de aprendizagem, Torres transferiu-se de Almeida para Sevilha, aonde se tornou amigo do violonista Julian Arcas (1832-1882), este diálogo violonista-luthier lhe rendeu bons frutos, pois além de incentiva-lo em suas pesquisas, contribuiu para discutir conceitos sobre projeção e as dimensões do instrumento. Segundo Turnbull (1974, p. 74, 77) as contribuições mais importantes de Torres foram; a extensão do sistema de leque, distância das cordas em constantes 65 cm e aumento do tamanho do corpo.



**Fig. 3. Modelo Torres.**

A ampliação do sistema de leques estabelecida por Torres tinha a função de distribuir as vibrações das cordas para todo o tampo. Podemos supor que, com o aumento das dimensões do instrumento, houve uma significativa perda de harmônicos agudos; com isso a ampliação do sistema de leque também tinha o objetivo de equilibrar e uniformizar a distribuição dos harmônicos sobre o tampo.

Torres também propôs a ampliação das faixas laterais, criando um instrumento de tamanho superior e mais acinturado em relação aos violões clássico-romântico, além de adotar cravelha mecânica dando assim mais precisão à afinação.

As propostas de Torres tornaram-se o alicerce da estrutura do violão moderno. Segundo Gloeden (1996, p. 34), dentre as propostas de inovação do violão, a dimensão do instrumento proposta por Torres abriu perspectivas para construtores e instrumentistas desenvolverem novos recursos técnicos.

## 2. OS MÉTODOS PARA GUITARRA: UM LEVANTAMENTO DOS MÉTODOS PARA GUITARRA.

Segundo Pujol (1934, p. 11) o primeiro método para guitarra foi desenvolvido por Joan Carlos Amat (1556). Este método intitulado de *Guitarra española y vandola* estabelece um sistema de notação para guitarra, além de descrever formas de realização dos acordes maiores e menores na guitarra de cinco ordens. A versão mais antiga deste método trata-se de uma reedição datada de 1626, agora localizado na biblioteca Newberry, em Chicago,



**Fig.4. Joan Carlos Amat. *Guitarra española y vandola* (1626).**

As discussões sobre técnica de uma forma mais ampla, tiveram início na virada do século XVIII para o XIX, precisamente no ano de 1799. Impulsionado pelo desenvolvimento estrutural da guitarra e conseqüentemente pela necessidade de se obter material didático para essas novas propostas, surgiram três métodos para guitarra de seis ordens neste ano, todos na Espanha. São eles: *Princípios para tocar na guitarra de seis ordens* de Federico Moretti (1799); *Escuela para tocar com perfección la guitarra de cinco y seis órdenes* de Antonio Abreu e Victor Prieto; *Arte de tocar la guitarra española por música* de Fernando Ferandiere.

### 2.1 Federico Moretti, ``*Princípios para tocar na guitarra de seis ordens*`` (1799).

Federico Moretti (1765-1838) militar por ofício, também atuou paralelamente como compositor, violoncelista e guitarrista. Nasceu na Itália, entretanto foi na Espanha, aonde se radicou em meados de 1795, que publicou sua obra mais

significativa, *Princípios para tocar na guitarra de seis ordens* (1799). Este método apresenta uma parte sobre formação de acordes e teoria musical e outra parte dedicada à técnica de execução de escalas e arpejos em diversas tonalidades. Contudo, a principal contribuição deste método para a guitarra clássica-romântica, consiste na adoção de uma nova proposta de escrita. Romão (2011) afirma que “[...] Moretti teve contato com as transformações de escrita em curso na Itália e trouxe essas informações consigo ao radicar-se na Espanha (ROMÃO, 2011. p. 7)

Segundo Aguado (1825, p. 1), Moretti foi o primeiro a empregar em sua forma de escrita o que realmente se executa, demonstrando que a guitarra poderia ser um instrumento harmônico e melódico ao mesmo tempo (1825, p. 1).

As propostas contidas neste método influenciaram diversos outros métodos que surgiram ao longo do século XIX.

## **2.2 Antonio Abreu e Victor Prieto “*Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*” (1799).**

Antonio Abreu (1750-1820). “*O português*” como era chamado, estabeleceu carreira como guitarrista e compositor na Espanha; diversos autores divergem sobre sua origem, atribuindo-lhe nacionalidade espanhola ou portuguesa. O manuscrito de seu método já era difundido quando o organista e sacerdote da ordem de São Jerônimo Victor Prieto decidiu adicionar algumas páginas com suas próprias observações e publicá-lo em 1799. O método *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes* (1799) de Abreu/ Prieto, trata-se de um compilado de exercícios para ambas as mãos, centrando-se em escalas, digitação para mão esquerda e articulação dos dedos da mão direita.

## **2.3 Fernando Ferandière “*Arte de tocar la guitarra española por música*” (1799).**

Fernando Ferandiere (Aproximadamente 1740-1816) estabeleceu sua carreira como compositor, violinista e guitarrista na Espanha. Entretanto, mesmo com aclamação em torno de seu método, foi como violinista que conseguiu reputação.

O método de Ferandiere é formado por duas partes; a primeira com breves reflexões sobre teoria musical e a segunda propõe conceitos sobre posicionamento e exercícios graduais de dificuldade para ambas as mãos.

Tocar-se-á este instrumento com duas mãos: esquerda será colocada de maneira que fique solta e livre para ir até o último trasto; a direita estará bastante segura quase sobre a boca porque é lá onde pode conseguir uma

sonoridade doce e agradável (FERANDIERE, 1799, p. 4. Ed. Fac-simili tecla, Londres. 1977 ).<sup>5</sup>

Outra característica deste método consiste na proposta de adoção de unhas, porém curtas para não danificar as cordas de tripa, além do sistema de afinação aonde a primeira ordem seria simples e a sexta ordem oitavada, como mencionamos anteriormente.

## **2.4 Outros métodos clássico-românticos significativos para história da guitarra.**

Diversos outros métodos, além daqueles selecionados para análise neste trabalho, foram publicados a partir da segunda metade do século XVIII, dentre eles os que mais se destacam pela significativa importância para o desenvolvimento técnico-violonístico e relevância histórica são:

**2.4.1 *Methode pour aprendre a joüer de la guitarre*, (Madrid. 1760) “Don” (Anônimo).** A importância histórica que este livro exerce consiste em ser o primeiro método a adotar a escrita em pentagrama paralelamente a tablatura.

**2.4.2 *Le guide des ecoliers de guitarre*, (Paris. 1761) Giacomo Merchi.** Um dos métodos percussores da utilização da clave de sol na escrita para guitarra.

**2.4.3 *Explicación de la Guitarra*, (Cádiz. 1773). Juan Antonio de Vargas y Guzmán.** Primeiro método para guitarra de seis ordens. Contém obras para guitarra em tablaturas e cifras, além de conter informações relevantes sobre formas de realizar transcrições de tablatura para notação musical.

**2.4.4 *Arte, reglas y escalas armónicas para aprehender a templar y putear la guitarra española de seis ordenes según el estilo moderno*. Juan Manuel García Rubio.** Trata-se do manuscrito de um método repleto de escalas e exercícios em terças. No entanto, não faz menção a técnica violonística.

**2.4.5 *Méthode pour la guitarre, simple et facile à concevoir. Dédiée aux Amateurs*. (Paris. 1800) Guillaume Pierre (1767-1846).** Apresenta reflexões sobre posicionamento de corpo e instrumento, aconselhando o uso de suporte para o pé esquerdo. Também estabelece princípios para o uso dos dedos polegar, indicador e

---

<sup>5</sup> Ferandiere, Fernando. Op. Cit. *Arte de tocar la guitarra española por música*, Pg. 4. Madrid, 1799. Fac-simili tecla, Londres, 1977. “ [...] Se tocará este instrumento con las dos manos. La izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: La derecha estará con alguna sujerión cosi arrimada á la boca, porque ahi es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente que es donde comunmente se rasguea, y se toca á lo barbero; y aqui no se trata de esa escuela”.

médio, sendo que o dedo anelar só poderia ser usado na primeira corda. Outra característica de seu método consiste no apoio do dedo mínimo sobre o tampo.

**2.4.6 *Principes Généraux de la guitare*, (Paris, 1801) Charles Doisy.** Método dedicado à madame Bonaparte é direcionado à guitarra de cinco e seis ordens, abrangendo também à Lira-guitarra. Em seu conteúdo, observamos diversos recursos técnicos conhecidos neste período, além de harmonia aplicada à guitarra.

**2.4.7 *Méthode de guitare ou lyre por S. Castro*, (Paris, 1805) Salvador Castro de Gistau.** Apresenta seis seções na seguinte ordem: tratado de modulações maiores e menores; apresentação das tonalidades, inversões de acordes e arpejos; estudos breves em modulações maiores e menores; estudos com a aplicação de ritmos mais complexos; escalas e arpejos; aplicação dos conceitos estudados através de estudos em forma de Rondo.

**2.4.8 *Método completo para aprender a tocar la guitarra*, (Paris, 1827) Francesco Molino.** Dentre os conceitos difundidos em seu método, destaca-se a não adesão do dedo de apoio sobre o diapasão; prática que era comum em sua época.

**2.4.9 *Schule für die gitarre*, (Viena, 1847) Johan Kaspar Mertz.** Seu método inclui teoria básica da música, leitura na guitarra e lições progressivas de escalas, arpejos e ornamentações.

**2.4.10 *Método Completo de Guitarra*, (Madrid, 1868) Antonio Cano.** Contém escalas, arpejos e exercícios de dificuldades progressivas, além de ser o percussor no desenvolvimento do trêmolo.

**2.4.11 *Método progresivo de guitarra*, (Madrid, 1867) Tomás Damas.** Primeiro guitarristas que descreve o uso do apoiando.

### **3. MÉTODOS DE ENSINO: PRINCIPAIS CONCEITOS TÉCNICOS.**

Neste capítulo, apresentaremos os principais conceitos técnicos contidos nos métodos de ensino considerados tradicionais, elucidando os principais aspectos que caracterizam suas propostas. Os métodos selecionados foram os seguintes: *Méthode pour la Guitare* (Sor, 1830), *Nuevo método para Guitarra* (Aguado, 1843), *Método completo per Chitarra* (Carulli, 1810), *Etude complete pour la Guitare* (Giuliani, 1812), *Méthode Complete pour la Guitarra* (Carcassi, 1836), *Escuela Razonada de la Guitarra* (Pujol, 1934-71), *Escuela de la Guitara* (Carlevaro, 1979).

#### **3.1 MÉTODO COMPLETO PER CHITARRA (CARULLI, 1810)**

##### **3.1.1 DADOS BIOGRÁFICOS**

Ferdinando Maria Meinrado Francesco Pasquale Carulli (Nápoles, 9 de fevereiro de 1770- 17 de fevereiro de 1841) foi um dos principais responsáveis pela aceitação da guitarra nos salões Europeus. Assim como de costume em sua época, formou-se com um Frade que era músico amador. Carulli iniciou na música tocando Violoncelo, no entanto, por volta dos vinte anos de idade conheceu o violão, dedicando-se exclusivamente ao estudo de sua técnica, bem como a composição e divulgação de sua obra.

Durante a primeira metade do século XIX a França foi o polo cultural da Europa, sendo reconhecida como a capital mundial da música, para onde Carulli e muitos de seus contemporâneos migraram. Em Paris Carulli estabeleceu grande reputação como professor, principalmente entre a classe mais abastada e entre os músicos parisienses. Assim, grande parte de sua obra tem a função didática, destacando os métodos; *Método completo per chitarra Op. 27*, *Méthode complete pour la décacorde nouvelle Op.293*. Ambos visando músicos amadores ou iniciantes.

Carulli foi um compositor extremamente prolífico, compondo mais de quatrocentas obras para guitarra solo, orquestra de câmara e diversas obras para música de câmara, sempre empregando a guitarra. Devido ao sucesso entre a burguesia francesa, publicou em Paris a maior parte de sua obra.

### 3.1.2 MÉTODO COMPLETO PER CHITARRA

O Método completo per Chitarra é o primeiro método direcionado a guitarra clássica-romântica, foi publicado primeiramente na França na primeira metade do século XIX. Segundo Chiesa/Gilardino (1990), após sua publicação, o violão foi-se tornando gradativamente um instrumento não só acompanhador de vozes, mas também solista (CHIESA/GILARDINO, 1990, p. 244). Devido a seu sucesso, logo após de reeditado na França, foi publicado em diversos outros países. No Brasil, foi publicado pela primeira vez em 1837 pelo músico francês Pierre Laforge [Já substituindo o nome de *Viola francesa* para *Violão*], tornando-se o primeiro método completo para violão publicado no Brasil.

Acreditamos que o sucesso deste método justifica-se pela forma com que Carulli introduz as dificuldades de forma gradual, empregando conceitos na medida em que as peças e exercícios vão se elevando em dificuldade; sempre direcionando textos e lições ao guitarrista amador ou iniciante. Entendemos que a proposta de Carulli consiste em oferecer um material capaz de possibilitar que o amante deste instrumento toque peças fáceis em um espaço curto de tempo.

Carulli não limita sua música ao que é fácil idiomáticamente, entretanto, se apropria desta ideia para elaborar um trabalho pedagógico de dificuldades progressivas, utilizando tonalidades idiomáticamente fáceis ao violão, tais como Lá maior, Ré maior, Mi maior e menor. Segundo o autor tonalidades como Fá, Do e Sol são tecnicamente mais difíceis ao violão.

Os temas abordados por Carulli em seu método são divididos em três partes: A Primeira parte trata da exposição dos conceitos básicos sobre posicionamento do corpo e instrumento; leitura e domínio das notas na primeira posição; arpejos e escalas; formação de acordes no diapasão e peças de dificuldades progressivas. A Segunda parte trata do modo de tanger as cordas; legato, apogiatura e ornamentação; peças em todas as posições; estudo das terças, sextas, oitavas e décimas; digitação dos acordes em todas as posições e emprego dos harmônicos naturais. Por fim, a terceira parte consta de vinte quatro duos de dificuldades progressivas e um grande estudo em arpejo modulado em todos os tons e em todas as posições.

### **3.3.3 PRINCIPAIS PRECEITOS**

#### **3.1.3.1 Posicionamento do corpo e instrumento**

Carulli indica o posicionamento comum entre alguns guitarristas italianos da época, visando tão somente demonstrar um meio pelo qual o iniciante ou amador poderia posicionar o instrumento. Entendemos que não era o objetivo do método de Carulli estabelecer princípios baseados na anatomia de ambas às mãos, nem discutir formas de otimizar seus mecanismos. Partindo disso, orienta sentar em uma cadeira de media altura, elevando o pé esquerdo sobre um suporte, de forma em que após apoiar o côncavo inferior do violão sobre a perna esquerda e elevar o braço da guitarra perpendicularmente, este não cairia nem em direção ao tórax, tampouco em direção ao joelho. Segundo o autor, após se posicionar a guitarra, o braço esquerdo não deve permanecer estático, possibilitando ao cotovelo uma atitude flexível, de forma em que seu posicionamento varie conforme os movimentos dos dedos, favorecendo o encaixe sobre o diapasão.

A proposta de posicionamento de braço direito revela-se bastante distinta dos padrões atuais, demonstrando proximidade com a técnica de execução do alaúde. Carulli sugere apoiar o antebraço direito sobre o tampo do violão em uma linha reta com cavalete. Esta postura muito usual entre os instrumentos antigos de cordas dedilhadas anulava o apoio do antebraço sobre a curvatura maior da guitarra, obrigando o ombro a se deslocar; entendemos que isto implica em se manter ombro, braço e mão sob contínua tensão.

#### **3.1.3.2 Mão direita**

Carulli não faz menção a um posicionamento e ângulo fixo da mão e punho, apenas sugere que esta não esteja alta nem baixa, estando sempre em deslocamento, visando buscar timbres semelhantes ao de outros instrumentos. No entanto, a partir da análise e prática de suas lições, entendemos que o posicionamento do antebraço sobre a caixa de ressonância do instrumento, levaria a mão a estar inclinada para cima, sendo obrigada a subir continuamente para tanger as cordas. Assim como veremos na figura a seguir;



**Fig.5. Méthode pour la Guitare (Sor, 1830).**

Salientamos que as dimensões da guitarra clássico-romântica eram menores do que as dimensões propostas por Torres no século XIX.

### **3.1.3.3 Dedo Mínimo**

Este dedo deverá ser levemente apoiado sobre o tampo do violão, entre o cavalete e a boca do instrumento. Esta prática não usual à técnica violonística do século XX, é recorrente em métodos para alaúde, e visava possibilitar uma espécie de “base” a mão. Assim como Carulli, diversos guitarristas clássico-românticos apropriaram-se desta técnica, principalmente nos momentos onde o polegar direito deveria deslocar-se das notas graves para intermediárias ao mesmo tempo em que os dedos indicador e médio estariam sendo utilizados.

### **3.1.3.4 Anelar**

O autor limita o emprego do anelar apenas nas resoluções dos acordes de quatro ou mais sons e em arpejos. Carulli não propõe nenhuma discussão sobre o funcionamento deste dedo, ou o porquê limita sua participação. No entanto, acreditamos que assim como muitos de seus contemporâneos, o autor enxergava este dedo como desfavorecido anatomicamente, principalmente por ser menor que seu imediato superior, assim, por questões de comodidade, opta sempre pela combinação dos dedos polegar, indicador e médio.

### **3.1.3.5 Digitação de mão direita.**

Carulli não estabelece discussões amplas sobre digitação de mão direita, apenas faz menção a algumas preferências e sinais com a qual poderia representar cada dedo da mão direita. Estes sinais consistem em: (.) para o polegar, (..) para o indicador, (...) para

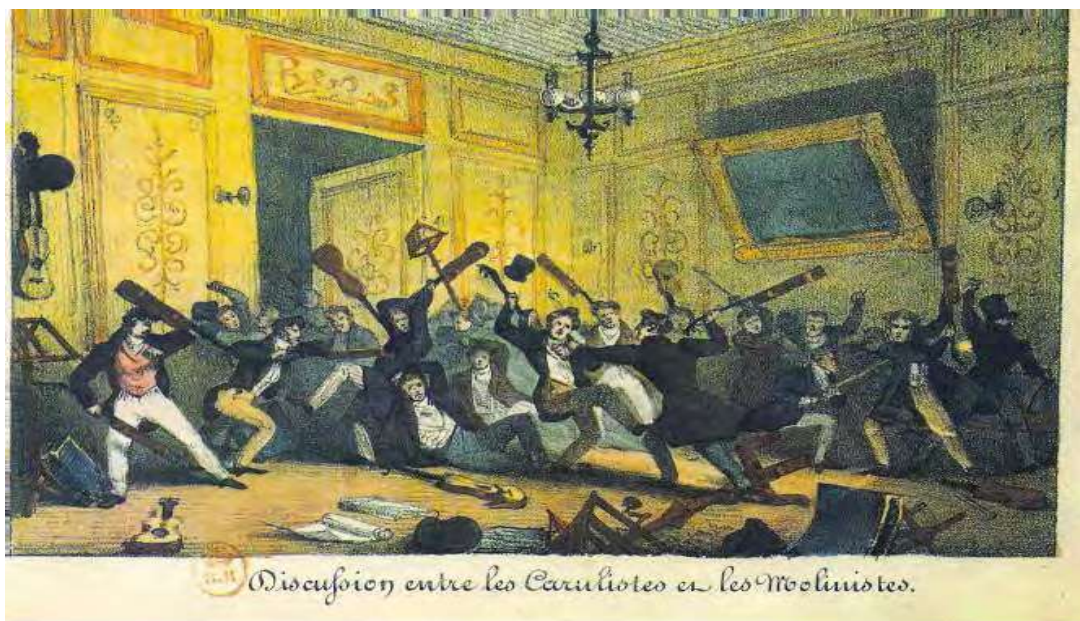
médio, (...), para o anelar. Toda a digitação de mão direita é trabalhada a partir destes símbolos.

O primeiro conceito visando digitação de mão direita abordado por Carulli consiste em nunca efetuar as resoluções de acordes com dedo polegar, pois provocaria sons secos. Portanto, Carulli estabelece o seguinte princípio: para acordes de quatro sons o uso dos dedos polegar, indicador, médio e anelar; para acordes de cinco ou seis sons o polegar deveria deslizar sobre todas as notas mais graves. Este princípio de Carulli é favorecido pela articulação do dedo polegar, que possibilita a este dedo ir de encontro aos outros dedos com tamanha velocidade que as cordas graves podem ser pinçadas e escutadas quase que simultaneamente.

Podemos ressaltar outra característica de sua proposta contida nas lições e exercícios. Nestes, observamos o uso dos dedos indicador e médio nas seguintes combinações: em direção aos agudos, dedos médio e indicador; em direção aos graves, dedos indicador e médio. Também emprega estas combinações sobre os bordões, em acompanhamentos onde o polegar está atuando sobre os baixos.

### **3.1.3.6 Mão esquerda: Colocação do polegar esquerdo**

Segundo Carulli (1810, p. 4) os quatro dedos não são suficientes para garantir os baixos em suas diversas tonalidades, portanto, sugere o uso do dedo de apoio sobre o diapasão na sexta corda e às vezes na quinta. Esta foi uma questão que produziu divergências entre diversos guitarristas de sua época. Para alguns guitarristas, defensores da proposta de Carulli, o dedo polegar deveria atuar em alguns momentos sobre o diapasão; entretanto, para os defensores das propostas de Francesco Molino, a apropriação do polegar sobre o diapasão não favorecia a ação dos dedos um, dois, três e quatro; comprimindo violentamente os dedos 1 e polegar, além de deslocar o punho. As discussões dividiram os guitarristas da época e ultrapassou o âmbito pedagógico, chegando a se tornar uma questão pessoal, assim como vemos na litografia colorida ``*La Guitaromanie*´´, onde o artista plástico, cantor e guitarrista Charles de Marescot faz uma caricatura da discussão entre os *Carulistas* e os *Molinistas*.



**Fig.6. Litografia coloria. ``La Guitaromanie``. Discussion entre lês Carullistes et les Molinistes``. Charles de Marescot. Paris, 1850.**

Para Carulli, o polegar esquerdo deve posicionar-se frente ao dedo 1, formando com este um semicírculo. Assim, a mão deve apoiar apenas sobre a gema do polegar esquerdo, com exceção aos momentos em que o polegar atuaria sobre o diapasão. Mantendo o cotovelo livre, a altura do dedo de apoio varia conforme a colocação dos dedos.

### 3.1.3.7 Posição

Segundo (Barceló, 2009, p. 1) Posição é um elemento teórico prático, cuja a finalidade é orientar a mão esquerda do executante. Este tema é amplamente discutido por Carulli, dedicando-lhe boa parte de seu método. Segundo Carulli (1810, p. 40) Existem cinco posições principais no braço da guitarra; entretanto, não havia um consenso entre os guitarristas e compositores sobre o número exato de posições na guitarra.

Segundo Carulli, posição significa ``[...] Os diferentes trastos aonde são obrigados a deslocar-se os dedos para executar uma passagem ou acorde`` (Carulli, 1810, p. 40)<sup>6</sup>

Carulli entende que a guitarra abrange cinco posições sendo elas: *Primeira posição*; abarca as quatro primeiras casas sendo que o dedo 1 deve estar posicionado

<sup>6</sup> Carulli, Ferdinando. Cit. p. 40. *Metodo completo per chitarra*. ``[...] Si chiama Posizione i diversi tasti su eni si è obbligato di trasportare Il primo dito della mano sinistra, per eseguire alcune note o quache passo`` (1810).

sobre o primeiro trasto. *Segunda*; dedo 1 à partir do terceiro trasto. *Terceira*; dedo 1 à partir no quinto trasto. *Quarta*; dedo 1 à partir do sétimo trasto. *Quinta*; dedo 1 à partir do oitava trasto.

No seu *méthode Complete pour le decacorde nouvelle guitarre* (1826) Op.293. Método destinado à guitarra de dez cordas simples, o tema é abordado com uma sutil distinção. Neste método, Carulli abarca as posições da seguinte maneira. *Primeira posição*; dedo 1 sobre a primeira ou segunda casa. *Segunda posição*; dedo 1 sobre o terceiro trasto, podendo estar também sobre o segundo ou quarto trasto. *Terceira posição*: dedo 1 sobre quinto trasto, podendo estar nos trastos quarto e sexto. *Quarta posição*: dedo 1 posicionado no sétimo trasto, podendo também estar ocupado no sexto trasto. *Quinta posição*: O dedo 1 ocupando o oitavo ou nono trasto.

Carulli destina escalas, exercícios e pequenas peças com objetivo de auxiliar o estudante a obter o domínio das distancias no braço do violão, sendo que após o fim da primeira parte o aluno já deve dominar a primeira posição.

### **3.1.3.8 Digitação de mão esquerda**

Baseia-se em um sistema de distribuição das terças, sextas e oitavas, indicando que o domínio das diversas posições, bem como, das escalas em diferentes tonalidades são de fundamental importância para o emprego da digitação consciente. A prática dos exercícios de terças, sextas e oitavas, favorece a manutenção sempre que possível de um dedo sobre o diapasão (1810, p. 52) dando suporte a mão, e mantendo-a posicionada principalmente na realização de acordes. Para a digitação dos acordes, indica manter-se ao máximo em uma posição, evitando assim os saltos e consecutivamente os deslocamentos de mão.

Acreditamos que a proposta de manutenção de ao menos um dedo sobre o diapasão demonstra não só coerência técnica, mas é uma clara indicação de sua preferência para sons legatos. Soma-se a isso a utilização sempre que possível de tonalidades mecanicamente fáceis ao violão, buscando a utilização de cordas soltas e evitando ao máximo qualquer tipo de interrupção de som.

O autor também se apropria das características idiomáticas do violão, tais como; notas iguais encontradas em cordas e casas diferentes, evidenciando como elas podem ser úteis em prol do favorecimento de uma digitação adequada.

### 3.1.3.9 Pestana

Emprega o uso da pestana através do que ele chama de ``*Piccolo ou grande accordo*'' [pequeno ou grande acorde]. *Piccolo accordo* trata-se da utilização de uma semi-pestana sobre duas ou três notas, *Grande accordo* trata-se da realização da pestana em quatro ou mais notas.

Carulli demonstra um trecho musical com ambas as formas de pestana, entretanto, não emprega nenhum conceito técnico, nem faz menção a forma adequada de posicionar este dedo.

### 3.1.3.10 Afinação

Propõe o padrão violonístico, ajustando a afinação com cordas soltas. Entretanto, para os que não dominam a afinação através das cordas, indica a afinação por uníssono tradicional ao violão.

O violão é um instrumento temperado que usa o sistema de quartas, sendo assim existem quatro tons entre uma corda e sua imediata mais aguda [Exceto entre as terceira corda (Sol) e a segunda (Si)]. Partindo disto, Carulli adota a quinta casa como referência, pois nela encontramos a nota da corda imediata abaixo. Assim, após afinar a corda lá no diapasão, pressiona-se a quinta casa aonde se encontra a nota ré, afine a quarta corda em uníssono. Semelhantemente, pressione sua quinta casa aonde se encontrara a nota sol, afine a terceira corda em uníssono. Em seguida, aperte a quarta casa da terceira corda, onde esta a nota Si, afine a segunda corda em uníssono. Após afina-la, pressione a quinta casa da segunda corda, onde encontramos a nota Mi, afine a primeira corda em uníssono. Por fim, afina-se a sexta corda com a primeira, no entanto duas oitavas a baixo.

### 3.1.3.11 Legato

A proposta de som legato em detrimento do som destacado, está vinculada à proposta de digitação baseada em terças, sextas e oitavas, como vimos anteriormente. Somando a esta proposta, salienta que a manutenção do dedo até a duração exata da nota é um recurso indispensável para alcançar sons legatos.

### 3.1.3.12 Ligados

*Ascendente*: O autor propõe apenas a utilização de bastante força sobre o dedo que liga a nota. Mesmo com a proposta de flexibilidade do antebraço, Carulli não faz menção a nenhum mecanismo que possa auxiliar o dedo durante a execução dos ligados.

*Descendente:* Carulli emprega força sobre dedo que realiza o ligado e não sobre o dedo ao qual o ligado irá cair. Novamente, não faz menção ao punho e antebraço.

### **3.1.3.13 Apogiaturas e Ornamentos**

Carulli demonstra o resultado das apogiaturas e ornamentos sobre determinado trecho musical, entretanto, não faz menção a nenhuma técnica de execução.

### **3.1.3.14 Trinado**

O autor explica a função do símbolo sobre o trecho musical, salientando a importância de empregar todos os dedos. Carulli propõe três formas de realizar os trinados. 1°. toca-se a primeira nota apenas uma vez, ligando-a sucessivamente com sua imediata superior. 2°. tocando sempre a nota ornamentada e ligando-a a superior imediata. 3°. tocando a nota ornamentada e sua imediata superior. Carulli não faz alusão a trinados em duas cordas.

### **3.1.3.15 Harmônicos**

Neste momento a técnica de produção de harmônicos ainda não estava suficientemente explorada. Assim, Carulli descreve apenas como executar harmônicos naturais realizados sobre os terceiro, quarto, quinto, sétimo e décimo segundo trastos. A técnica de execução proposta consiste em pressionar levemente os dedos da mão esquerda sobre os trastes, cuidando para que estes caiam perpendicularmente sobre as cordas, e pinçando-as apenas com polegar direito.

## **3.2 MÉTODO PER CHITARRA (GIULIANI, 1812).**

### **3.2.1 DADOS BIOGRÁFICOS**

Mauro Giuliani (Bolonha, 27 de Julho 1781-Nápoles 8 de maio de 1829). Um dos guitarristas mais renomados de sua época, Giuliani consolidou sua carreira como: concertista, professor e compositor. Adentrou ao meio musical italiano através do violoncelo, instrumento que nunca abandonou por completo, chegando a participar da estreia da sétima sinfonia de Beethoven. Também estudou flauta e violino, no entanto, com passar dos anos, foi-se dedicando integralmente ao estudo da guitarra; sendo ainda jovem reconhecido como o guitarrista mais refinado da Itália e introduzindo este instrumento em diferentes níveis sociais; assim, abrindo novas perspectivas para o instrumento.

Ele era naturalmente dotado de mais do que capacidade e aptidão para o estudo musical, desenvolvendo ainda em sua adolescência um estilo de tocar totalmente diferente daquele em voga na Itália. Suas concepções das capacidades do instrumento e sua determinação em processar essas ideias para uma questão prática, produziu uma técnica infalível e brilhante, combinado com um toque forte e sonoro. (BONE, 1914, p. 124).<sup>7</sup>

Giuliani residiu em Paris, no entanto, foi em Veneza, onde passou boa parte da vida, que consolidou sua carreira, alcançando fortuna e ganhando a estima de vários músicos renomados, tais como; Beethoven, Paganini e Rossini. A este último dedicou uma série de seis peças nomeadas de; ``Rossinianas``, sendo estas variações sobre temas de óperas de Rossini. Também foi um professor aclamado, dentre seus alunos mais proeminentes podemos citar; JN, Bobrowicz<sup>8</sup> e F, Horetzky<sup>9</sup>; além da arquiduquesa da Áustria e princesa de Hohenzollern; dentre outros.

Em 1819 parte de Veneza, iniciando uma série de concertos pela Europa; alcançando êxito em Roma, Paris, Holanda, Londres e Rússia, onde foi recepcionado com entusiasmo, alcançando o ápice de sua carreira. Após um longo período na Rússia, Giuliani viaja para Londres. Fernando Sor havia visitado Londres anos antes, e mesmo sendo muitos os fiéis admiradores de Sor, Giuliani ainda conseguiu relativa reputação. Ressaltamos que em 1833, foi publicada uma série de revistas em sua homenagem, com o título de ``*The Giulianiad*``(1833-1835), contendo parte de suas peças, bem como de outros guitarristas da época.

Giuliani foi um compositor extremamente prolífico. Evidenciamos diversas obras importantes para literatura violonística, dentre as quais destacam-se: Cinco cadernos de *Estudos*, *Grandre Overture* Op. 61, *Sonata Eroica* Op.150, *Seis Rossinianas* Op. 129-124, *Variações sobre um tema de Haendel* Op. 107, *Variações sobre as folias de Espanha* Op. 45 e *concerto para violão e orquestra* Op. 30. Também compôs diversas obras para música de câmara, destacando as formações; violão e piano, violão e violino e duos de violões. Para (Heck, 1995, p. 21), Giuliani deixou um legado para posteridade, através de obras com características próprias e com a textura de sua época.

---

<sup>7</sup> BONE, Philip. Cit. p. 124. *The guitar end Mandolin*. He was naturally endowed more than ordinary ability and aptitude musical study, and while in his teens he had formed a style of playing totally different from that in vogue in Italy. His conception of the capabilities of the instrument and his determination in prosecuting the ideas to a practical, produced en unerring and sonorous tone. (1914)

<sup>8</sup> Guitarrista, compositor e editor Polonês. Boa parte de sua obra é composta de temas com variações.

<sup>9</sup> Virtuoso guitarrista e compositor polonês.

Sua carreira como concertista perdurou até o ano de sua morte, influenciando uma geração e representando uma escola violonística Italiana, que teria continuidade em instrumentistas como: suas filhas Michele e Emilia Giuliani, Luigi Legnani (1790-1877), Matteo Carcassi (1792-1853), Giulio Regondi (1822-1872), dentre outros.

### **3.2.2. MÉTODO PER CHITARRA**

Nos métodos selecionados até então, os exercícios e lições são as aplicações dos conceitos difundidos através de textos teóricos e teórico-práticos; fruto de abordagens de ensino que em alguns momentos ultrapassam o âmbito técnico, envolvendo anatomia e geometria. No método de Giuliani, os textos são reduzidos ao mínimo, assim, os exercícios e lições de dificuldades gradativas tornam-se os próprios formadores de conceitos; portanto, Giuliani expõe seu ponto de vista sobre técnica violonística diretamente nos exercícios, sem posicionamentos teóricos sobre as diversas atitudes frente ao instrumento. A preferência pela abordagem excepcionalmente prática, bem como a ausência de explicações e reflexões, dificulta o entendimento dos meios pelos quais são realizadas suas lições; assim, entendemos que a proposta de Giuliani consiste em oferecer um material didático ao qual o aluno poderá tirar proveito junto a um professor, sem o qual poderia tomar caminhos equivocados.

O método de Giuliani é apresentado a partir das seguintes partes: *Primeira parte*: Exercício para mão direita, com diversas combinações de arpejos. *Segunda parte*: Vários exemplos de tons mais usuais para a digitação e mão esquerda. *Terceira parte*: lições contendo a maior parte dos ornamentos. E por fim, doze lições progressivas. “[...] Estes estudos são os resultados do meu trabalho advindos da experiência e da prática” (GIULIANI, 1812, p. 5).

### **3.2.3 PRINCIPAIS PRECEITOS**

Como mencionamos anteriormente, Giuliani expressa seu ponto de vista sobre técnica de execução através dos exercícios práticos, com uma escassa parte teórica o que impossibilita a compreensão total de sua proposta para o posicionamento de corpo, instrumento e atitudes de ambas as mãos.

#### **3.2.3.1 Mão direita**

As lições concernentes à mão direita visam não somente enfatizar os recursos idiomáticos do instrumento, mas proporcionar recursos técnicos direcionados à

execução da textura musical predominante no período clássico e trabalhar o domínio das distâncias entre as cordas. Para isso, Giuliani propõe varias combinações de arpejos com melodia acompanhada, enfatizando a importância da destreza de mão direita para execução de sua obra. Entendemos que as respectivas digitações sugeridas pelo autor, obedecem a uma ordem lógica, favorecendo o domínio gradual das dificuldades pelo aluno.

Exemplos:

The image displays four musical examples, numbered 1 through 4, arranged vertically. Each example consists of a single staff of music in treble clef with a common time signature (C). Example 1 shows a sequence of chords with fingerings 'm i' and dynamics 'p'. Example 2 shows a melodic line with fingerings 'i m' and dynamics 'p'. Example 3 shows a melodic line with fingerings 'm i' and dynamics 'p'. Example 4 shows a melodic line with fingerings 'i m' and dynamics 'p'. The examples illustrate various combinations of arpeggiated chords and melodic lines, emphasizing the importance of right-hand dexterity.

**Ex(s). 1,2, 3 e 4. Mauro Giuliani Op. 1. Arpejos 1-4**

**Ex(s).5-11. Mauro Giuliani Op. 1. Arpejos 81-87.**

### 3.2.3.2 Dedo anelar

Durante os 120 exercícios para mão direita, Giuliani não estabelece uma regra ou uma hierarquia para o uso dos dedos médio, indicador e anelar, entretanto, aplica-os em formas variadas, alterando a digitação em exercícios semelhantes. Esta proposta indica que para Giuliani o desenvolvimento e emprego do dedo anelar está relacionado com a funcionalidade da mão direita, assim, não lhe emprega um papel coadjuvante.

### 3.2.3.3 Polegar

Giuliani evita o toque simultâneo do polegar em cordas conjuntas. Este princípio está vinculado à adesão do dedo anelar durante os arpejos, além da repetição do dedo indicador em cordas vizinhas em arpejos de cinco notas.

### 3.2.3.4 Mão esquerda

O autor emprega o domínio dos intervalos de terça, sextas, oitavas e décimas, nas tonalidades: Dó, Sol, Ré e Lá maior no diapasão como base para toda sua proposta de digitação.

Giuliani não oferece algum tipo de reflexão sobre a razão do emprego deste princípio de digitação; no entanto, a partir da aplicação dos exercícios, entendemos que sua proposta tem a finalidade de oferecer ao estudante, lições com tonalidades idiomáticamente fáceis ao violão, visando trabalhar as distâncias no diapasão. O autor evidencia ainda a proposta de priorizar a manutenção, sempre que possível, de uma posição, evitando os saltos de mão esquerda e mantendo-a sempre bem posicionada.

Estas lições, somadas à digitação proposta, evoca outro princípio não abordado na teoria: a flexibilidade do antebraço. Entendemos que a escolha pela alternância entre os dedos um, dois, três e quatro, em detrimento de uma proposta de manutenção de ao menos um dedo durante as mudanças dos intervalos, relaciona-se a uma proposta de flexibilidade do antebraço durante o encaixe dos dedos da mão esquerda sobre o diapasão, sem o que, haveria a dificuldade na realização dos exercícios.

The image shows three staves of musical notation for a guitar exercise. Above the first staff, there is a sequence of fingering letters: P i P i P i P i P i P i P i P i P i. Below each letter, there are smaller letters: P i P m P i P m P i P m P i P m P i P m. The notation includes various intervals and fingerings (0, 1, 2, 3, 4) indicated by numbers below the notes. The exercise is marked with a '4' at the beginning of the first staff.

Ex.12. Mauro Giuliani Op. 1, lição 4 segunda parte.

### 3.2.3.5 Dedo de apoio

O dedo de apoio pode atuar eventualmente sobre as cordas no diapasão. Giuliani não faz menção a esta prática neste método, no entanto, no seu *Etude complete pour la Guitarra* (1812) sinaliza os lugares onde se poderia usar este.

The image shows a single staff of musical notation for a guitar exercise. The notation includes various intervals and fingerings (0, 1, 2, 3, 4) indicated by numbers below the notes. There are two stars (★) placed below the staff, one at the beginning and one at the end, indicating support finger positions. The exercise is marked with a '2' at the beginning of the staff.

Ex.13. Mauro Giuliani, *Etude complete pour la Guitarra* (1812).

### 3.2.5.6 Legato

Giuliani dedica uma lição para o estudo dos sons legatos, propondo apenas um princípio ``[...] Se obtém apertando forte o dedo sobre a corda durante todo seu valor`` (1810, p. 35). Entendemos que existem outros fatores relacionados com sua proposta de som legato, tais com: o uso dos ``equisonos`` e o emprego de uma digitação que favoreça a manutenção do valor devido da nota.

### 3.2.5.7 Som abafado

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The score is divided into four measures. Above the staff, the word 'Sostenuto' is written. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 0 (for natural). Dynamics markings 'P' (piano) and 'm' (mezzo) are placed below the notes. The notes are connected by horizontal lines, indicating a legato or sustained sound. The exercise is numbered '2' at the beginning.

**Ex.14. Mauro Giuliani Op. 1, lição 2. Terceira parte.**

Tal qual concebemos na técnica de execução moderna, Giuliani propõe abafar as notas com a mão direita.

### 3.2.5.8 Staccato

Propõe que sejam feitos com os dedos indicador e médio de forma alternada. Para isso dedica um estudo, contudo, não especifica onde devem ser feitos os staccatos, assim, deixando a critério do professor e aluno.

### 3.2.5.9 Apoggiaturas

*Breve ascendente:* Demonstra a preferência pelas combinações dos dedos 1-2 e 3-4.

*Breve descendente:* Sugere que o dedo deve agir horizontalmente durante a apoggiatura. Essa indicação nos remete a utilização do auxílio de punho e braço, entretanto, em nenhum dos exemplos contém esta indicação.

*Apoggiaturas de duas notas:* Apenas salienta a importância dos dois dedos da mão esquerda funcionarem como uma espécie de ``martelo`` sobre as cordas.

Giuliani não relaciona a técnica de execução das apoggiaturas com os ligados, assim, em ambos os casos não cita em quais dedos deve-se exercer maior pressão durante a execução.

### 3.2.5.10 Grupeto

Apenas faz menção as notas a serem tocadas e ligadas, não se referindo a técnica de execução.

### 3.2.5.11 Ligaduras

Propõe ligados em grandes distâncias, realizando-os alternadamente com os dedos 1-4 e martelando uma corda solta com dedo 3.

### 3.2.5.12 Glissando

Reforça a importância de vibrar a nota da apogiatura, não estabelecendo a curvatura e movimentação do dedo.

### 3.2.5.13 Triando

Propõe duas formas de realiar o trinado. *Na primeira*; tocar-se-á apenas a primeira nota, realizando ligados ascendente e descendente no restante do trinado.



**Ex.15. Mauro Giuliani Op. 1. Terceira parte.**

*Na segunda*: o trinado será feito em duas cordas, mantendo uma solta e outra presa, alternado-as com os dedos polegar e indicador ou indicador e médio.



**Ex.16. Mauro Giuliani Op. 1. Terceira parte.**

Para os mordentes, Giuliani propõe que sejam feitos semelhantemente aos trinados na primeira fórmula, indicando a maneira como são escritos e a forma como realmente são realizados.

## 3.3 MÉTHODE POUR LA GUITARE (SOR, 1830).

### 3.3.1 DADOS BIOGRÁFICOS

Fernando Sor (Barcelona 1778- Paris 1839). O primeiro contato de Sor com a guitarra foi através de seu pai, guitarrista amador. Neste momento utilizava a guitarra deitada, de forma em que era necessário inverter a mão esquerda, simulando a postura utilizada ao piano. Segundo (CAMARGO, 2005.p. 15), Sor utilizava a guitarra nesta posição para fazer acompanhamentos.

Em 1789, Sor inicia seus estudos junto ao mestre de capela Anselm Viola (1738-1798) no monastério de Montserrat, onde tem contato com a música de tradição espanhola<sup>10</sup> e com as primeiras lições de composição. No entanto, em 1795, Sor aconselhado por sua mãe interrompe seus estudos no monastério de Montserrat e torna-se subtenente das tropas auxiliares do regimento de Villa Franca, tendo como objetivo impedir o avanço das tropas francesas na Catalunha. Após o tratado da Basiléia ocorrido em 22 de setembro de 1795 e conseqüentemente o fim da guerra, Sor tem contato com a obra de Moretti, deslumbrando-se com todas as possibilidades que o instrumento oferece.

Após estabelecer certa reputação como compositor devido à estreia bem sucedida de sua ópera *Il Telemaco nell'Isola di Calipso*, Sor cursa engenharia e adquire conhecimento em geometria, que fundamentaria boa parte das reflexões em seu método. Em busca de recursos financeiros, Sor parte para Madri, visando exercer o ofício de engenheiro; no entanto, permanece em Madri graças ao auxílio da Duquesa de Alba (1762-1802) que lhe oferecera ajuda financeira.

Retornando a Barcelona, volta a assumir um posto como militar e jura fidelidade ao irmão de Napoleão Bonaparte<sup>11</sup>, que outrora era Rei da Espanha. Com a derrota de Napoleão, Sor parte para o exílio em Paris, onde publica algumas peças solo, dentre elas o Op.5.

Em 1815 transfere-se para Londres tornando-se membro da Philharmonic Society, publicando diversas obras e intensificando sua dedicação a guitarra. Em 1823 parte para Moscou, onde exerce carreira como compositor de bale e concertista de guitarra; entretanto, retorna para Paris em 1826 onde em 1830 publica seu "Methode pour la Guitare". Fernando Sor realiza seu último concerto em 1839, ano de sua morte em decorrência de um câncer de garganta.

### **3.3.2 MÉTHODE POUR LA GUITARE**

Sor inicia a escrita deste método em meados de 1826, no entanto sua publicação só veio a acontecer no ano de 1830 em francês. Dentre as versões existentes deste método, apenas a primeira foi autorizada por Sor, (JEFFERY, 1982). A versão mais conhecida trata-se de uma reedição realizada por Napoleon Coste (1805-1883) intitulada

---

<sup>10</sup> Villancicos e os Gozos.

<sup>11</sup> José Bonaparte (1768-1844). Irmão mais velho de Napoleão Bonaparte.

``*Méthode de Guitare par Ferdinand Sor*``. Nesta versão Coste discute as atitudes de alguns guitarristas que se opunham às ideias de Sor, além de agregar 26 estudos desenvolvidos pelo próprio Sor, de quem era discípulo. Esta versão ficou conhecida como Sor/Coste.

O método de Sor não consiste apenas de lições práticas, como é recorrente em diversos outros autores deste período.

Se determinado aluno chegasse em menos tempo ao ponto em que pudesse prescindir das suas lições, o seu exemplo animaria os que hesitam começar pelo medo de se aborrecerem durante muito tempo com princípios áridos e exercícios dos quais não percebem o verdadeiro objetivo (CAMARGO, 2005, p 56).<sup>12</sup>

As reflexões contidas neste método transcendem a experiência adquirida pelo compositor como guitarrista, fundamentando-se também em outras áreas do conhecimento humano, tais como: geometria, anatomia e medicina. Isso pode ser observado através das definições de ângulos e desenhos geométricos como fundamentos para seu ponto de vista em relação ao posicionamento do corpo e as diversas atitudes de ambas as mãos durante a prática violonística.

O método de Sor também se diferencia dos demais métodos por evocar outros aspectos frente ao ensino do instrumento, referindo-se à música como ``Ciência dos sons`` e aventando a própria busca estética na sua composição. Contém mais textos teóricos do que exercícios práticos.

Para a explicação de uma teoria ou aplicação de uma regra, não é necessário que se multipliquem os exemplos, um é suficiente, se bem explicado (....). Nunca pude conceber como se podia fazer um método com muito mais exemplos do que texto (CAMARGO, 2005, p. 140).<sup>13</sup>

Ophee (1997, p. 5) afirma que o método de Sor não contém regras práticas. Na verdade, expressa os princípios filosóficos do autor. A partir de sua análise, podemos observar que a ausência destas regras ou de exemplos práticos dificulta o entendimento acerca do posicionamento de Sor frente a algumas dificuldades mecânicas que a técnica violonística impõe. Pires (1989, p. 80), relaciona o método de Sor aos tratados didáticos do barroco, salientando que este método não se trata apenas de uma compilação banal.

<sup>12</sup> CAMARGO, Guilherme.Op. Cit. P. 56. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do ``Método para Guitarra`` de Fernando Sor. 2005.

<sup>13</sup> CAMARGO, Guilherme.Op. Cit. P.140. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do ``Método para Guitarra`` de Fernando Sor. 2005.

Segundo Jeffery (1977, p. 96), o método de Sor é um trabalho profundo, escrito por um homem que dedicou sua vida à música como um todo e não somente uma porção limitada da mesma, com a guitarra. A sensibilidade em perceber o momento de transformação não só da música, mas também das características estruturais do instrumento, faz deste trabalho um importante documento histórico, que liga a transição das cordas duplas para a simples, bem como, da técnica de execução antiga com o berço da técnica de execução moderna; isto além de descrever diversas características dos instrumentos da época e seus respectivos luthiers.

O método de Sor é apresentado no índice da seguinte forma; **Introdução;** **Primeira Parte;** O instrumento, Posição do instrumento, Mão direita, Mão esquerda, Maneira de atacar as cordas, Qualidades do som. **Segunda parte;** Conhecimento da escala, Digitação ao longo das cordas, Digitação de ambas as mãos e Cotovelo. **Terceira Parte;** Intervalos de terça, Digitação, Intervalos de sexta, Função dos intervalos de terça e sexta na prática violonística, Digitação de mão esquerda, Digitação de mão Direita, Harmônicos, Acompanhamento de trecho do oratório de Haydn, Dedo anelar e Conclusão. Segundo Sor (CAMARGO, 2015, p. 1),<sup>14</sup> “Ao escrever um Método, pretendo abordar apenas aquilo que reflexões e experiências me fizeram estabelecer para regular meu próprio desempenho”.

### 3.3.3 PRINCIPAIS PRECEITOS

#### 3.3.3.1 O instrumento

Sor apresenta inovações da lutheria espanhola, difundido-as através de seu método em parte da Europa. Também menciona alguns construtores com os quais mantinha contato, visando estabelecer a proposta de um instrumento que contribuísse na execução de suas obras. Dentre os luthiers citados destacam-se: José e Juan Pagês (?), ambos residiram em Cadiz entre os anos de 1794 e 1819 (PRAT, 1934), Panormo (1774-1842) e Lacôte (1785-1855). Deste último, Sor tece o seguinte comentário;

Este artista talentoso e frequentemente obrigado a satisfazer aqueles que consideram o instrumento diferente da minha, e faz guitarras nas quais é impossível tocar minha música ou qualquer outra em que o baixo e as vozes caminhem corretamente. (CAMARGO, 2015, p. 11).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 1. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor. 2005

<sup>15</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 11. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor. 2005.

Dentre as sugestões de Sor destacam-se a adoção de um único apoio sob o cavalete, permitindo que houvesse maior vibração do tampo. Não há exemplos deste procedimento em nenhuma das guitarras sobreviventes do século XIX (CAMARGO, 2005, p. 8). Também cita barras internas que desempenhavam a função de dar suporte ao tampo, além da utilização de alturas graduais dos trastes, que tinha por objetivo facilitar a pressão dos dedos sobre as cordas.

### **3.3.3.2 Posição do instrumento**

Sor estabelece o posicionamento ideal da guitarra a partir do modelo usado na prática pianística, sugerindo que assim como o pianista posiciona-se em frente ao Do central, o guitarrista deveria posicionar o instrumento de forma em que as cordas estivessem frente ao meio do corpo, visando facilitar à ação de ambas as mãos; sendo assim, Sor conclui que a melhor alternativa é colocar uma mesa em sua frente para posicionar o instrumento.

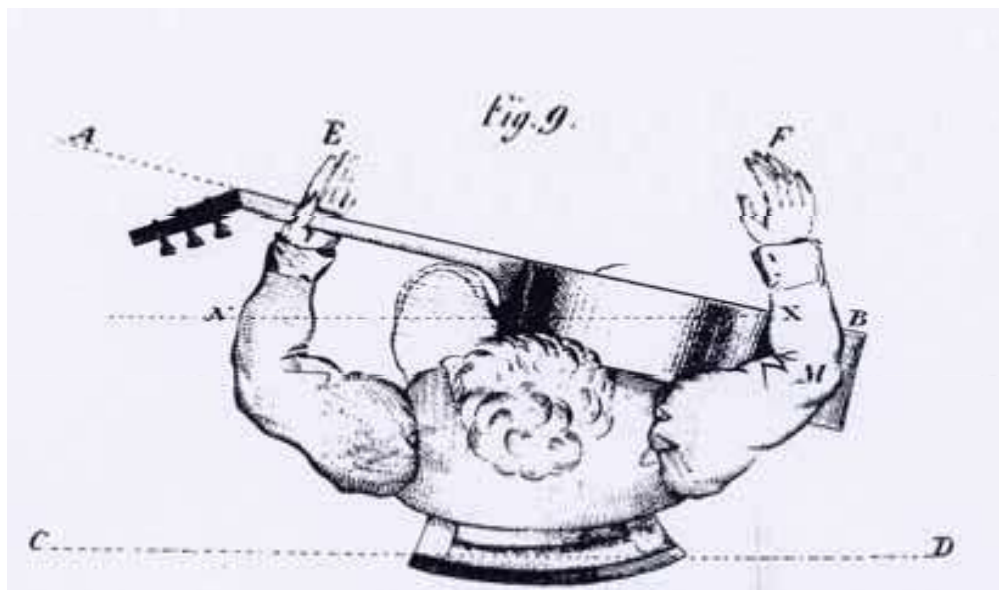
Existe outra proposta de posicionamento do instrumento, contido na introdução da *fantasia Elegiaca Op. 59* (1836). Sor afirma que o uso do tripóde criado por Aguado seria uma boa alternativa para execução desta obra. Aguado (1830, p. 4) afirma que habitualmente Sor apoiava o violão sobre a perna esquerda. Com isso podemos supor que mesmo propondo o uso da mesa, Sor realizou alterações na forma de colocação da guitarra, com o objetivo de encontrar soluções práticas para sistematizar sua concepção sobre técnica, a qual, ainda estava em vias de sistematização.

### **3.3.3.3 Posicionamento do corpo**

O autor discorda das posturas mais usuais entre os guitarristas italianos e franceses, apoiando suas explicações em sistemas gráficos e geométricos. Segundo Sor a postura do corpo frente ao instrumento deveria proporcionar facilidade e naturalidade ao ombro e ambas as mãos; para isso, Sor recomenda posicionar a guitarra de forma em que braço do instrumento esteja inclinado frente ao peito, assim ambas as mãos poderiam estar posicionadas em um plano frente à cabeça.

Esta postura também permite apoiar o antebraço sobre o eixo maior da caixa de ressonância e não sobre o tampo, evitando o deslocamento do ombro e a diminuição da vibração do tampo. Salaria que com esta posição o antebraço serviria como apoio para a mão, permitindo que ela possa pender naturalmente na direção das cordas,

posicionando-a fixamente à décima parte da corda, partindo do cavalete, exceto nas mudanças de timbre como veremos a frente (SOR, 1830, p. 16).



**Fig.7. Ferdinad Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

#### 3.3.3.4 Mão direita

Sor recomenda diversos ângulos de ataque, visando produzir timbres semelhantes a instrumentos sinfônicos, tais como: Trompa, Trompete, Oboé, Violino e Flauta [Discutiremos este tema na parte referente à imitação de instrumentos]. A imitação de instrumentos sinfônicos era comum nesta época, sendo possível encontrar referências sobre esta prática em outros métodos do século XVIII e XIX (CAMARGO, 2005, p. 12).

Sobre posicionamento e uso de mão direita, novamente baseia-se na anatomia e em figuras geométricas para estabelecer princípios hierárquicos de utilização dos dedos, propondo maior emprego ao dedo polegar e restringindo o anelar a situações específicas. Partindo das diretrizes estabelecidas para o posicionamento do antebraço e mão direita, entendemos que Sor mantinha o pulso curvo em direção as cordas, possibilitando aos dedos indicador e médio um ângulo de aproximadamente 75° graus das cordas. Esse posicionamento favorece o toque em forma de “roçar”, como veremos à frente, também facilita o toque sem unhas ou com apoio.

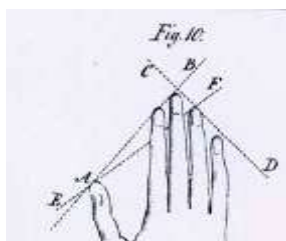
Acreditamos, no entanto, que esta proposta de posicionamento de mão direita desfavorece a utilização do anelar, pois na medida em que o pulso se mantém curvo visando possibilitar o toque frontal dos dedos indicador e médio, há uma compressão do

tendão flexor do dedo anelar que somado ao seu tamanho desproporcional ao seu imediato superior, torna árduo seu trabalho sobre as cordas. Portanto, a atribuição de uma função coadjuvante ao dedo anelar relaciona-se não somente ao aspecto anatômico, mas uma atitude de mão direita que desfavorece sua funcionalidade.

### 3.3.3.5 Dedo anelar

O primeiro conceito referente à mão direita trata-se da utilização do dedo anelar apenas nas resoluções de acordes de quatro sons. Segundo Sor, este dedo é desfavorecido anatomicamente, principalmente por ser menor que seu imediato superior. Como discutimos anteriormente, este princípio está relacionado com análises geométricas e não com a comodidade ou funcionalidade da mão direita durante a execução musical.

Estabeleci, portanto, para minha digitação de mão direita, que empregarei exclusivamente apenas os dedos compreendidos pela linha AB, e que empregarei a quarto dedo somente para fazer um acorde a quatro vozes (CAMARGO, 2005, p. 17)<sup>16</sup>



**Fig. 8. Ferdinand Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

A proposta técnica de mão direita empregada por Sor, versada em priorizar os dedos Polegar, indicador e médio, em detrimento do dedo Anelar, torna-se mais clara na medida em que observamos parte de sua obra, onde encontramos o uso frequente de acordes de três notas, ou de quatro notas escritas de forma a permitir que o dedo polegar deslize sobre duas cordas adjacentes, assim, evitando o emprego do dedo anelar.

<sup>16</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. P. 17. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor. 2005.



**Ex. 17. Ferdinando Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

No exemplo 1 podemos evidenciar a proposta de Sor para o emprego do anelar. No primeiro e terceiro acordes do primeiro compasso, observamos as distâncias intervalares de sétima e oitava entre as notas graves e intermediárias, não sendo possível realizá-las no violão em cordas vizinhas e conseqüentemente impedindo que o polegar deslize sobre duas cordas, de forma em que possam soar quase que simultaneamente. No caso de acordes de seis sons, o dedo polegar deverá deslizar sobre as cordas em direção paralela ao tampo.

### 3.3.3.6 Polegar direito

A proposta de utilização do dedo polegar vem a justificar e preencher uma lacuna deixada pela ausência do dedo anelar durante a execução. O polegar é empregado entre as cordas sexta e segunda, mediante a facilidade de articulação que oferece, utilizando-o constantemente em saltos de sexta para terceira corda.

A articulação do dedo polegar e seu posicionamento faz com que sua ação seja em direção dos outros, e que, além de sua possibilidade de pinçar a corda, ele pode aproximar e afastar delas sem deslocar a mão. Ele pode deslizar sobre duas cordas imediatas rapidamente, de forma em que podem ser ouvidas juntas. (CAMARGO, 2005, p. 92)<sup>17</sup>

Seu posicionamento consiste em mantê-lo frente aos demais dedos, formando uma espécie de “cruz” com dedo indicador.

<sup>17</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 92. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnico-estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor. 2005.

### 3.3.3.7 Forma de atacar as cordas

Sor não concebe o uso dos dedos em forma de gancho, para o autor isso levaria os dedos a pinçar as cordas de forma em que elas oscilassem diretamente contra os trastes, produzindo ruídos indesejados. Com isso Sor propõe o seguinte;

Isso me fez estabelecer por princípio, o qual eu jamais deveria esquecer de ter meus dedos tão poucos curvos quanto possível, pela razão seguinte: as oscilações devem ocorrer em direção paralela ao plano do tampo, bem como do braço. (CAMARGO, 2005, p. 24).<sup>18</sup>

Para que as oscilações ocorram desta forma, Sor estabelece relação novamente com idiomatismo dos instrumentos de teclas, propondo que assim como o martelo acionado pela tecla ataca as cordas internas do piano, os dedos da mão direita do guitarrista deveriam tocar as cordas em uma espécie de “martelo”, de forma em que o som seja resultado de um roçar e não de um pinçar. Para este princípio de toque Sor direciona toda sua proposta de mão direita.



**Fig(s). 9 e 10. Fernando Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

A colocação dos dedos com pouca curvatura e o ângulo de ataque dos dedos indicador e médio, a curvatura do punho estabelecido na forma de posicionar o instrumento e a não apropriação de unhas como veremos a seguir; remete-nos ao toque com apoio, no entanto, isso é apenas uma hipótese, haja vista que Sor não menciona o toque com apoio em seu método.

### 3.3.3.8 Dedo mínimo

Propõe o uso do dedo mínimo sobre o tampo nas passagens rápidas em que o polegar salta das notas graves para as intermediárias ao mesmo tempo em que os dedos indicador e médio estão sendo utilizados na execução de tercinas. Sugere também o uso do apoio todas as vezes que não considerava seguro a estabilidade de sua mão, contudo,

<sup>18</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 24. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnico-estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor. 2005.

salienta que após seu uso não ser mais necessário, deve-se ter cuidado ao levantá-lo. Esta prática não usual à técnica violonística do século XX, é recorrente em métodos para alaúde, sugerindo proximidade com a técnica de execução antiga.

### **3.3.3.9 Uso de unhas**

Mostra-se relutante em relação ao uso de unhas, exceto para propor um o timbre semelhante ao do oboé. Sor (1830, p. 22) afirma que em alguns momentos ouve-se mais os ruídos das unhas contra as cordas do que o som da própria corda. Entretanto, na mesma página comenta a interpretação de Aguado ao tocar uma obra sua utilizando unhas. ``[...] Com muito esforço conseguiu tocar muito nitidamente todas as notas. E se as unhas não lhe permitiam expressar da mesma maneira do que eu, tocava com uma expressão que absolutamente não se desvirtuava`` (SOR, 1830, p. 22 *Apud* BARCELÓ, 1999, p.75).

Segundo Ophee (1997, p. 5), o ponto de vista de Sor relacionado ao uso de unhas está inserido em um contexto onde o autor expressa mais seus princípios filosóficos de que regras práticas. Entendemos que Sor estava à procura de uma proposta que preenche-se aos seus anseios composicionais e seu ideal de som, mesmo que definindo um ponto de vista a respeito do uso de unhas, não se fechava a ideias opostas. Ressaltamos que neste momento a técnica violonística estava em formação, bem como o sistema de encordoamento era feito de tripa, sendo as primas apenas de tripa e os bordões de tripa ou seda revestida a metal ou prata.

### **3.3.3.10 Digitação de mão direita**

Segundo Camargo (2005. p. 53), a técnica de mão direita proposta por Sor assemelha-se com a técnica de execução dos instrumentos de cordas dedilhadas, tais como; alaúde e a guitarra barroca que tinham as cordas duplas. Podemos observar que o emprego dos dedos polegar e indicador alternadamente indica proximidade com a técnica intitulada por ``figueta``, utilizada por alaudistas com propósito de acentuar determinadas frases.

### **3.3.3.11 Qualidade do som e timbre**

As diretrizes técnicas indicadas para a mão direita estão relacionadas à proposta de refinamento do som e diversificação tímbrica.

Quando quero que o som seja mais cheio e sustentado, eu ataco a corda à oitava parte de seu comprimento, tirando parte da curvatura AB, que forma a parte interior da falange distal, para que o som seja o resultado de um roçar, e não de um pinçar; se eu quero o contrário, que ele seja mais forte, eu ataco as

cordas mais perto do cavalete que ordinariamente, é necessário fazer um pouco mais de esforço ao ataca-las (CAMARGO, 2005, 27).<sup>19</sup>

Sendo assim, Sor propõe atenção especial à sonoridade, sendo que o uso correto da mão direita nas diversas regiões de ataque possibilitam timbres distintos, que quando bem empregados, poderão simular timbres de outros instrumentos. A imitação de outros instrumentos também está diretamente ligada à digitação específica da mão esquerda. Sor afirma que os trechos direcionados à imitação também deveriam ser escritos conforme o idiomatismo do determinado instrumento.

Ressaltamos que nesta época ainda não se fazia distinção entre compositor e intérprete, partindo disso, podemos compreender como as técnicas de imitação de outros instrumentos eram tão tradicionais, pois a guitarra clássico-romântica já oferecia diversas vertentes tímbricas. Através da análise de algumas das principais obras de Sor, não identificamos nenhuma menção à imitação de outros instrumentos.

#### **3.3.3.12 Mão esquerda**

Acreditamos que, ao contrário do capítulo referente à mão direita, em que Sor propõe conceitos que se mostram muito distintos das atuais propostas de utilização de mão direita, o capítulo referente a mão esquerda está carregado de conceitos aos quais contribuíram para formação dos pilares da técnica violonística moderna.

#### **3.3.3.13 Polegar esquerdo**

A colocação do polegar esquerdo foi tema frequente das discussões entre guitarristas clássico-românticos, sendo relatado com diferentes propostas ao longo dos métodos. Guitarristas como Carulli (1810) e Giuliani (1812) em seus respectivos métodos recomendavam em ocasiões específicas o uso do polegar na parte posterior ao mastro, com o objetivo de pressionar as três primeiras casas. Como veremos na figura a seguir;

---

<sup>19</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 27 . A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor. 2005.



**Fig. 11. Fernando Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

Sor condena esta prática, afirmando que o uso do polegar sobre o diapasão prejudica o funcionamento dos demais dedos, impedindo que o dedo indicador caia perpendicularmente sobre a corda, deslocando o punho de sua posição ideal, levando a uma posição pouco confortável e funcional. Sendo assim, a única função do dedo polegar no ponto de vista de Sor é suportar a pressão exercida pelos demais dedos.

O primeiro método em que encontramos repúdio a esta prática trata-se do *Método completo para aprender a tocar la guitarra* (1827) de Francesco Molino. Método que pode ter vindo a influenciar parte dos conceitos propostos por Sor em seu método.

#### **3.3.3.14 Cotovelo**

Para Sor a colocação dos dedos sobre o braço do violão esta diretamente ligada ao posicionamento do cotovelo. Assim, estabelece um posicionamento flexível ao antebraço, de forma em que ele se mova conforme a necessidade dos dedos, possibilitando que os dedos caiam de forma natural e perpendicular sobre as cordas. “[...] Servindo-me do polegar assim como o uso no piano, como um eixo sobre o qual toda a mão muda de posição, e que serve de guia para retomar a posição que antes deixou (SOR, 1830, p. 15).<sup>20</sup>

Abel Carlevaro retoma essa ideia no século XX, para o desenvolvimento das apresentações transversais e longitudinais de mão esquerda.

<sup>20</sup> Sor, Fernando. Op. Cit. p. 15. “[...] Et finalement, en me servant du pouce comme on s’en sert sur le piano-forté, comme d’un pivot sur lequel toute la main change de position, et qui lui sert de guide pour retrouver celle qu’elle avait quitté”.

### 3.3.3.15 Digitação de mão esquerda

Sor (1830, p. 64) baseia-se em um sistema de distribuição das terças e sexta, indicando que o conhecimento das relações intervalares, bem como, o domínio das escalas maiores e menores são de fundamental importância para o emprego da digitação consciente.

Uma das justificativas de autor ao sugerir o conhecimento das terças e sextas sobre o diapasão consiste em que a realização destes intervalos auxilia manter a mão sempre bem posicionada, principalmente na realização de acordes. Para isso expõe 12 exercícios para aplicação deste sistema.



**Ex. 18. Fernando Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

Observamos no exemplo acima, a manutenção sempre que possível de ao menos um dedo sobre o diapasão, proporcionando apoio para mão esquerda durante as mudanças de notas.



**Ex(s). 19 e 20. Fernando Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

Se a frase, exemplo quadragésimo sétimo, contém quatro sextas, é porque aproveito aquelas produzidas pelas cordas soltas; ora, empregando esta digitação, sou capaz de tocar toda a escala na extensão completa do braço da guitarra, e a farei tal como é digitada no exemplo quadragésimo oitavo (CAMARGO, 2005, p. 64)<sup>21</sup>

Partindo disto, concluímos que a proposta de Sor para digitação prioriza mais as referências musicais como articulação e timbre do que princípios técnicos. Salientamos também a intenção de Sor em estabelecer uma proposta de digitação visando à aplicação

<sup>21</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 64 . A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor. 2005.

em sua obra, afirmando que da prática das terças e sextas depende toda sua música (SOR, 1830, p. 64).

A proposta de Sor para digitação de mão esquerda também consiste em dar preferência às cordas que vibram mais na digitação das melodias. “[...] eu prefiro, portanto, trocar seguidamente de posição para produzir o canto com a segunda e primeira, do que fazer com a terceira e quarta corda na parte aguda do braço, cuja vibrações, não se prolongam” (CAMARGO 2005 p. 76).<sup>22</sup>

O emprego das melodias apenas nas duas primeiras cordas, confirma a sua proposta em priorizar as referências musicais em detrimento das mecânicas, haja vista que, isso leva à consecutivas mudanças de posição de mão esquerda. Ressaltamos ainda, a preferência pelas aberturas dos dedos 1 e 2, ao invés dos dedos 3 e 4. Segundo Sor (1830, p. 28), quando as aberturas ao longo de uma única corda abarcam dois intervalos de um tom, a digitação empregada consiste em 1-2-4 ao invés de 1-3-4. Para isso Sor propõe uma série de exercícios práticos empregando os dedos 1-2-4 sobre diferentes escalas (SOR, p. 28).



**Ex. 21. Fernando Sor. Méthode pour la Guitare. (1830).**

Salientamos que a guitarra clássica-romântica não contava com o leque de distribuição dos harmônicos ao longo do tampo que, somado ao uso de cordas de tripa, obtinha projeção sonora bem distinta da que conhecemos nas guitarras atuais.

### 3.3.3.16 Harmônicos

Mesmo afirmando que não existe relação direta entre a guitarra e a flauta (SOR, 1830, p. 22), o autor discorre sua ideia sobre a utilização de harmônicos na representação da flauta, estabelecendo, no entanto, como regra, o seu uso de forma eventual. Segundo Garcia (2003, p. 375) a utilização de harmônicos na imitação da flauta também foi empregada por Fernando Fernandière em seu *Tema com variações*, portanto esta prática já era recorrente.

A proposta de execução de harmônicos mostra-se distintas das atuais. Sor demonstra-se insatisfeito com a técnica de execução dos harmônicos artificiais

<sup>22</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 75. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor. 2005.

realizados com as duas mãos<sup>23</sup>, devido a necessidade de deslocamento da mão direita para outra posição para atacar e abafar as cordas no mesmo instante. Também mostra insatisfação com a técnica de execução de harmônicos com dois dedos da mão esquerda, semelhante à técnica do violino.

Assim, a proposta de Sor limita-se aos harmônicos naturais encontrados sobre os trastes nas respectivas cordas, como veremos no exemplo seguinte;

(tabela de sons harmônicos)  
 TABLEAU DES SONS HARMONIQUES.  
 TABELLE DER HARMONISCHEN TÖNE.

6<sup>e</sup> Corde .  
6<sup>e</sup> Saite .

5<sup>e</sup> Corde .  
5<sup>e</sup> Saite .

4<sup>e</sup> Corde .  
4<sup>e</sup> Saite .

3<sup>e</sup> Corde .  
3<sup>e</sup> Saite .

2<sup>e</sup> Corde .  
2<sup>e</sup> Saite .

Chanterelle .  
Quinte .

Résumé .  
Summarischer Inhalt.

Ex: 75.

### Ex. 22. Fernando Sor. *Méthode pour la Guitare*. (1830).

A técnica de execução indicada consiste em apertar levemente o dedo sobre o traste indicado, após tocar a respectiva corda com a mão direita, deverá retirar imediatamente a pressão dos dedos sobre a nota, para que a corda possa vibrar livremente.

#### 3.3.3.17 Sons pizzicatos e abafados

Sor não sugere o emprego da mão direita junto ao cavalete para executar sons abafados, (Como é de costume na técnica do século XX). Propõe pressionar as cordas sobre os trastes com média força, sendo assim, a mão esquerda exerce a função de abafar as cordas (CAMARGO, 2005, p. 33).

<sup>23</sup> Ver parte referente aos sons harmônicos na seção dedicada ao *Novo método para guitarra* (Aguado, 1843)

### **3.3.3.18 Sons secos**

Não desloca a mão direita para região do cavalete, empregando novamente à mão esquerda esta tarefa. A proposta de Sor consiste em após tocar a respectiva nota, suavizar a pressão sobre a corda, no entanto sem soltá-la, de forma que sua ressonância seja impedida (CAMARGO, 2005, p. 33).

### **3.3.3.19 Acompanhamento**

O autor ressalta a importância do guitarrista não restringir-se aos domínios dos aspectos técnicos; discutindo a importância de compreender harmonia e contraponto para nortear os trabalhos de transcrição perfeitamente funcionais para a guitarra. Também afirma a guitarra como um instrumento que transcende a prática apenas de acompanhamentos, como era enxergado por muitos nesta época.

### **3.3.3.20 Som legato**

Sor demonstra a preferência por sons legatos, devido à forma em que concebe o idiomatismo da guitarra. Quanto à mão direita, “[...] eu nunca visei fazer escalas destacadas, nem com grande velocidade, porque sempre acreditei que a guitarra não poderia realizar de maneira satisfatória” (CAMARGO, 2005, p. 49).<sup>24</sup>

No entanto, novamente não se fecha a outras concepções técnicas, indicando o método de Aguado (1784-1849), como um excelente material para quem propõe a fazer escalas destacadas (Sem ligados).

## **3.4 MÉTHODE COMPLETE POUR LA GUITARRA (CARCASSI, 1836)**

### **3.4.1 DADOS BIOGRÁFICOS**

Um dos mais destacados intérpretes clássico-românticos, Matteo Carcassi deixou um grande acervo de obras para violão solo e música de câmara. Carcassi (Florença, 1792 - Paris, 1877) obteve suas primeiras lições de música ao piano. No entanto, ainda jovem, optou por se dedicar primordialmente ao violão. Assim como muitos artistas de sua época, Carcassi transfere-se para Paris durante a juventude, em busca reconhecimento, onde estabelece vínculo com outros guitarristas, dentre os quais está seu compatriota Carulli, e com editores que logo se interessam pela sua obra. Em Paris, Carcassi alcançou grande reputação como concertista e professor de guitarra,

---

<sup>24</sup>CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 49. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnico-estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor. 2005.

composição e piano. Destarte, mesmo após suas turnês por países como Inglaterra e Alemanha, sempre retornava às suas atividades em Paris, onde residiu a maior parte de sua vida.

Carcassi foi um autor extremamente prolífico. Dentre suas obras mais significativas destacam-se as didáticas, por explorarem a maioria dos recursos essenciais da técnica violonística. Por este motivo, elas ainda fazem parte de um seletivo grupo de obras importantes para formação de principiantes.

### **3.4.2 MÉTHODE COMPLETE POUR LA GUITARRA**

Escrito e dedicado aos seus alunos (BONE, 1914, p. 63), este foi, juntamente com o *Método completo per Chitarra* (Carulli, 1910), o método mais difundido ao longo dos séculos XIX e XX. O sucesso deste método justifica-se pela linguagem simples e pelo emprego gradual das dificuldades; sempre direcionando textos e lições ao violonista amador ou iniciante. Carcassi não limita sua música ao que é fácil idiomáticamente. Entretanto, ele se apropria desta ideia para elaborar um trabalho pedagógico de dificuldades progressivas, utilizando tonalidades idiomáticamente fáceis ao violão, tais como Dó maior, Sol Maior, Ré maior e menor, Lá maior e menor e Mi menor, pois não requerem muitas pestanas.

Primeiramente, a obra foi publicada em alemão e francês pelos editores Schott e Jean Antoine Meissonnier, e logo depois traduzida para o espanhol e inglês. No Brasil, este método foi publicado no final da década de 1840 e após sua publicação, alcançou grande popularidade entre os violonistas, pois oferecia novas perspectivas a um instrumento que antes era considerado apenas como mero acompanhador da voz. Assim, gradativamente, o violão foi-se tornando um instrumento independente, impulsionando o surgimento de novos intérpretes e compositores brasileiros.

O método em questão é teórico-prático e dividido em três partes, desenvolvido através de lições e exercícios de dificuldades progressivas, que visa tão somente apresentar e discutir conceitos básicos sobre a técnica de execução do violão. ``[...] Eu não pretendo produzir um trabalho científico, mas um que facilitará o estudo e

possibilitará o conhecimento profundo do instrumento de forma simples e concisa'' (CARCASSI, 1836, p. 2).<sup>25</sup>

Portanto, mesmo que tenha se baseado em outras formas de conhecimento, tais como anatomia humana e geometria, não é o objetivo de Carcassi relacioná-los à sua proposta técnica. Assim, todos os elementos empregados e discutidos estão vinculados a um contexto no qual o excesso de informações teóricas poderia dificultar o acesso aos amadores. Deste modo, trata-se de um trabalho que contém mais lições práticas do que textos ou reflexões teóricas, que visa apenas auxiliar o guitarrista amador ou iniciante a tocar peças fáceis em um curto espaço de tempo.

### 3.4.3 PRINCIPAIS PRECEITOS

O método de Carcassi é dividido em três partes: a primeira apresenta aspectos teóricos concernentes à teoria musical necessária para a execução de suas lições e teórico-práticos, nos quais trabalha conceitos referentes à postura e técnica violonística; a segunda parte teórico-prática apresenta conceitos referentes à realização das ornamentações possíveis ao violão, posições, harmônicos e digitação; a terceira parte consiste em pequenos estudos que visam à prática de todos os elementos técnicos adquiridos na primeira e segunda partes.

#### 3.4.3.1 Posicionamento do corpo e instrumento.

Devido à proposta do autor em priorizar exemplos práticos em detrimento de textos, tornam-se escassas as reflexões sobre colocação do instrumento e postura corporal. Entretanto, identificamos seis princípios básicos que norteiam sua proposta de posicionamento do corpo e instrumento, o qual, em alguns aspectos, assemelha-se ao utilizado por muitos violonistas atuais.

Todos estes princípios visam estabelecer um posicionamento capaz de permitir que ambas as mãos trabalhem livres, de forma em que não atuem como pontos de apoio para o instrumento. São eles: sentar-se em um banco maior do que o de costume, elevar o pé esquerdo sobre um banquinho, deslocar o pé direito para trás, manter a perna esquerda em posição natural e manter o peso do instrumento sob a perna esquerda, posicionar a guitarra de forma transversal à coxa.

---

<sup>25</sup>CARCASSI, Matteo. Cit. p. 2. *Méthode complete pour la guitarra*. ``[...] I do not pretend to produce a scientific work, but one that will facilitate the study, and give a thorough knowledge of the instrument, in a concise and simple manner''. (1836)

Entendemos que a proposta de uma cadeira maior está relacionada com a comodidade da perna esquerda, pois com um assento mais alto, o apoio da perna esquerda sobre o banquinho manteria o joelho no mesmo nível da cintura, sem comprimi-lo para cima. Esta postura levaria a perna direita a um plano inferior ao da esquerda, de forma que, ao deslocá-lo para trás e apoiar o côncavo maior da caixa de ressonância sobre a coxa direita, a inclinação do instrumento seria realizada pelo desnível de altura da perna direita e não somente pela sobreposição da perna esquerda, como é de costume atualmente.

Segundo Carcassi (1836, p. 11), esta posição é preferível por oferecer três pontos de apoio ao instrumento, de modo a equilibrá-lo sem o apoio das mãos. Carcassi não menciona quais são estes apoios, mas a partir da aplicação destes princípios, entendemos que os pontos de apoio são: perna esquerda, perna direita e antebraço direito.

### 3.4.3.2 Mão esquerda

De acordo com Carcassi (1836, p. 11), a mão esquerda deve posicionar-se entre o semicírculo que formam o polegar e o indicador da mão esquerda (formando um anel com dedo 1). Sugere-se que a mão esteja apoiada sobre a gema da última falange do polegar esquerdo, que estará fixa entre a quinta ou sexta corda, a não ser durante as pestanas completas, nas quais recomenda-se que o dedo de apoio esteja totalmente por trás do braço. O autor também propõe a ação eventual do dedo polegar sobre a sexta corda, ação controversa e que gerou muitas divergências, como mencionamos anteriormente e discutiremos no capítulo quatro. Nestes casos, indica-se a palavra “*Pouce*” ou polegar;



Ex. 23. Matteo Carcassi. Op. 59. (1836)

A ação do cotovelo, antebraço e punho deverá facilitar o trabalho dos dedos um, dois, três e quatro, de forma que caiam naturalmente sobre as quatro primeiras casas. Para isso, o pulso deverá manter-se curvo, proporcionando uma posição capaz de permitir que os dedos caiam naturalmente sobre as cordas. Se a ação dos dedos for sobre os bordões, o pulso levará os dedos, obrigando-o a estar ainda mais curvo (CARCASSI, 1836, p. 15). Esta proposta otimiza a mecânica da mão e o funcionamento dos dedos sobre o diapasão, mantendo-os sempre curvos para que funcionem como *martelos*.

Para que esta ação seja possível, o cotovelo deverá estar relaxado e separado do corpo. Carcassi não estabelece nenhum tipo de reflexão concernente a este assunto. Contudo, entendemos que a naturalidade proposta aos dedos está diretamente relacionada a uma atitude flexível do cotovelo. Este princípio foi abordado por Fernando Sor (1830, p. 15) e retomado por Abel Carlevaro no século XX, para o desenvolvimento das apresentações transversais e longitudinais de mão esquerda.

Durante a execução dos *vibratos*, sugere-se tombar os dedos sobre as notas indicadas, de forma que funcionem como *martelos*, prolongando o som. Não há menção se o autor opta por soltar o dedo de apoio durante os *vibratos* ou qualquer outro recurso que possa vir a favorecer esta técnica.

### **3.4.3.3 Mão direita**

Para o autor, uma execução concisa depende diretamente da funcionalidade da mão direita. Desta forma, ele estabelece alguns princípios que podem favorecer sua mecânica. Primeiramente, ele propõe que o antebraço esteja apoiado sobre a curvatura maior da caixa de ressonância, próximo ao cavalete. Assim como discutiremos no próximo capítulo, Carcassi diverge de seus compatriotas Carulli e Giuliani, pois ambos sugerem o apoio do antebraço sobre a caixa de ressonância.

Outra característica de sua proposta para mão direita consiste no apoio do dedo mínimo sobre o tampo, entre o cavalete e a boca do violão. Esta prática, não usual à técnica violonística no século XX, é recorrente em métodos para alaúde e visava possibilitar uma espécie de base para a mão durante o deslocamento do polegar para as cordas intermediárias.

Carcassi não limita o uso do polegar apenas aos baixos e, analogamente, não estabelece a utilização dos dedos indicador e médio apenas nas cordas primas, podendo ambos atuar sobre os bordões durante as melodias. No caso de arpejos de cinco ou seis

sons, o polegar deverá deslizar sobre os bordões em um movimento único em direção às cordas primas.

A técnica em discussão emprega, ainda, funções alternativas ao dedo polegar em trechos específicos. Na execução de alguns acordes, Carcassi opta por manter os dedos indicador, médio e anelar retraídos, deslizando o polegar em todas as cordas sem a intervenção sensível do braço. Esta técnica é nomeada de *Fricer* e também aplica o dedo polegar na imitação de sons semelhantes ao de tambor, nomeada de *Tambour*, técnica que consiste em golpear as cordas com polegar da mão direita perto do cavalete.

#### **3.4.3.4 Anelar**

O dedo anelar exerce uma função coadjuvante, sendo utilizado primordialmente apenas nas resoluções de acordes de quatro ou mais sons. Carcassi não propõe nenhuma discussão sobre o funcionamento deste dedo, ou por que limita sua participação.

#### **3.4.3.5 Unhas**

Carcassi opta pelo toque apenas com a polpa sem a interferência das unhas, salientando que a disposição perpendicular dos dedos favoreceria o deslizar de toda a polpa da ponta do dedo sobre a corda, possibilitando seu ideal de som.

#### **3.4.3.6 Afinação**

O autor adota a quinta casa como referência, pois nela encontramos a nota da corda imediata abaixo. Este procedimento consiste em, após afinar a corda Lá no diapasão, pressiona-se a quinta casa, onde se encontra a nota ré. Então, afine a quarta corda em uníssono. De maneira semelhante, pressiona-se sua quinta casa, na qual se encontrará a nota Sol, afine a terceira corda em uníssono. Em seguida, aperta-se a quarta casa da terceira corda, onde está a nota Si e afina-se a segunda corda em uníssono. Após afiná-la, pressiona-se a quinta casa da segunda corda, onde encontramos a nota Mi e afina-se a primeira corda em uníssono. Por fim, afina-se a sexta corda com a primeira, mas duas oitavas abaixo. Depois de todos os procedimentos, confere-se as oitavas.

#### **3.4.3.7 Posição**

Carcassi indica 12 posições no braço da guitarra, todas determinadas a partir do dedo um e indicadas através de números ordinais arábicos. Dentre estas dozes posições destacam-se a primeira, quarta, sétima e nona, pois são as mais empregadas ao longo das lições.

### **3.4.3.8 Ligados**

*Ascendente*: Segundo Carcassi (1836, p. 40), o dedo da mão esquerda que realiza o ligado deve martelar a nota seguinte “*com boa dose de força*”. Contudo, não há menção a nenhum outro tipo de mecanismo que possa auxiliar os dedos durante a execução.

*Descendente*. Emprega força sobre o dedo que realiza o ligado e não sobre o qual a nota irá cair, sugerindo que este dedo seja retirado lateralmente com a devida pressão, para que a nota posterior possa soar. Essa proposta de Carcassi nos remete à utilização ao menos do punho, sem o qual esta ação seria dificultada.

Para os ligados de três ou quatro notas ascendentes e descendentes, o autor indica os mesmos princípios.

### **3.4.3.9 Glissando e Apogiaturas**

Não há nenhuma discussão ou técnica específica de execução, limitando-se à descrição da função musical em determinado trecho.

### **3.4.3.10 Grupetto.**

O autor propõe três formas de grupetos: começando com a primeira nota, com a auxiliar abaixo e com a auxiliar acima. Diferenciando-os através de sinais distintos, no entanto, não há menção à forma de posicionar e utilizar os dedos, punho e antebraço.

### **3.4.3.11 Trinado**

Indica três formas de trinado: Primeira: tocando apenas a primeira nota; Segunda: tocando apenas a nota principal e ligando a auxiliar; Terceira: utilizando cordas distintas, tanto para nota principal como para a auxiliar. No entanto, não há menção à técnica de execução.

### **3.4.3.12 Mordente**

Carcassi (1836, p. 47) demonstra exemplos práticos deste ornamento, afirmando que os mordentes são fragmentos dos trinados.

### **3.4.3.13 Abafadores**

Carcassi propõe que abafamentos sejam realizados com os próprios dedos da mão direita, com exceção dos casos que são realizados em acordes de cinco ou seis notas, os quais devem ser abafados com a polpa da mão direita sobre todas as cordas perto da roseta.

### **3.4.3.14 Digitação**

A consciência de Carcassi em estabelecer a digitação passa pelo domínio de todas as posições. Quando necessário saltar de uma posição a outra em uma escala ou

trecho musical, ele sugere tocar uma nota que passa a ser em corda solta. Assim, podemos concluir que esta indicação é fruto de uma profunda atenção com som legato.

Nas passagens de cordas duplas em intervalos de terças, sextas, oitavas e décimas, Carcassi opta por manter um dos dedos buscando uma espécie de apoio para a mão, no entanto, em passagens em que podem ser feitas mantendo a posição fixa, ele opta pela mudança total dos dedos, visando evitar um salto de posição.

Para a digitação de mão direita, o autor estabelece sinais respectivos para cada dedo, a saber: (X) Polegar, (.) Indicador, (..) Médio, (...) Anelar. Não há limitação do uso do polegar apenas nos baixos, e não estabelece a utilização dos dedos indicador e médio apenas às cordas primas, podendo todos atuar sobre os bordões durante as melodias.

### 3.4.3.15 Harmônicos

No caso dos harmônicos naturais, o autor sugere pressionar a corda levemente, mas com força suficiente para impedir que vibre como solta. O autor afirma, ``[...] Eles são produzidos sobre os 12º, 7º, 5º, 4º e 3º trastos`` (CARCASSI, 1836, p. 72)<sup>26</sup>

Para os demais harmônicos, é sugerida uma técnica semelhante, desenvolvida por François Fossa, que consiste em localizar os harmônicos acima da décima segunda casa do violão, que após ser pressionada em uma respectiva casa, como de costume, será pinçada pelo polegar e abafada simultaneamente pela ponta do dedo indicador sobre o 12º trasto de distância desta nota. Apesar de Carcassi não citar François Fossa, esta técnica denominada por este de *Har.à Double doitger* havia sido empregada obra daquele, *Overture Du jeune Henri*.

## 3. NOVO MÉTODO PARA GUITARRA (AGUADO, 1843)

### 3.5.1. DADOS BIOGRÁFICOS

Dionísio Aguado (Madrid.1784-Madrid.1849) diferentemente de muitos dos seus contemporâneos, dentre os quais ressaltamos Sor e Moretti, dedicou-se exclusivamente a guitarra desde a sua infância. Sua dedicação exclusiva ao instrumento também está vinculada ao seu não envolvimento com a carreira militar, o que era

---

<sup>26</sup> CARCASSI, Matteo. Cit. p. 72. *Méthode complete pour la guitarra*. ``[...] The finger must press lightly, yet with sufficient force to prevent the string from vibrating as if open [...] They are produced at the 12<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup>, 4<sup>th</sup> e 3d fret``. (1836).

recorrente entre alguns guitarristas desta época. Fugindo dos conflitos políticos, Aguado parte para o exílio em Fuenlabrada uma pequena vila aos redores de Madrid onde herdara do Pai uma pequena propriedade, dedicando-se exclusivamente ao desenvolvimento dos conceitos sobre técnica violonística. Segundo Jeffery (1881, p. 1) o resultado é uma concentração intensa em detalhes, de forma que antes e talvez depois dele nenhum outro autor analise a técnica violonística de tal forma.

Após a publicação da *Escuela de Guitarra* e da morte de sua mãe em 1824, Aguado viaja para Paris onde alcança reputação como concertista. Nos últimos dez anos de vida Aguado volta para Madrid, dedicando-se à revisão de seu método.

O principal professor de Aguado foi Miguel Garcia ou Padre Basílio, assim chamado por pertencer à ordem dos Basílios. Sabe-se que Miguel Garcia foi um exímio guitarrista e reconhecido interprete de fandangos em sua época, sendo um dos percussores na prática de usar guitarra com seis cordas e utilizar notação moderna. Mesmo contrariamente aos costumes dos eclesiásticos, Padre Basílio foi apenas um músico amador; no entanto, influenciou parte dos conceitos propostos por Aguado, principalmente relacionados ao uso de unhas.

### 3.5.2. NOVO MÉTODO PARA GUITARRA

A primeira publicação deste método ocorreu em 1843 na cidade de Madrid (Espanha). Muitos dos conceitos oriundos deste método são ainda vislumbrados e indicados na técnica violonística moderna, principalmente seus posicionamentos relativos à mão direita e concepção de som.

Parte destes conceitos já haviam sidos citados em outro método publicado juntamente com François Fossa<sup>27</sup> na Espanha em 1825, intitulado de *Escuela de Guitarra*. Neste método Aguado já compreendia a técnica de forma diferente dos demais métodos de sua época, demonstrando consciência que a alteração no sistema de encordoamento de cinco cordas duplas para seis cordas simples acarretaria uma mudança na concepção da técnica de execução e que novos métodos deveriam surgir visando adequar a técnica violonística as novas propostas estruturais do violão.

Ciente disto, o método *Escuela de Guitarra* torna-se o primeiro método realmente abrangente para violão de seis cordas simples, refletindo através de textos,

---

<sup>27</sup> François Fossa (1775-1849) foi guitarrista, compositor e oficial do exército francês. Foi co-autor no método *Escuela de Guitarra* (1825) de Dionísio Aguado.

exercícios e estudos práticos, temas como: sonoridade, posicionamento do corpo e violão, além dos ângulos de ambas as mãos.

Em 1826 François de Fossa traduz seu método para o Francês com título de *Méthode pour la Guitare*. Nesta edição é somada uma parte referente a modulação na guitarra. Após relativa fama advinda da tradução de seu método, Aguado, entre composições e concertos, publica em meados de 1834 o método *Nouvelle méthode de Guitarre* Op. 6. Este trabalho não tem o objetivo de detalhar aspectos musicais e técnicos, no entanto, oferece peças fáceis que, segundo Aguado (1834, p. 1), tem a função apenas de ajudar pessoas que amam a guitarra a tocar em um breve espaço de tempo.

Este método apresenta três versões; a primeira publicada em francês em 1834 e outras duas traduções em espanhol com os seguintes títulos; *Nuevo Método de Guitarra* em 1840 e *Método de Guitarra* em 1844.

Em 1837 Aguado volta à Madrid e em 1843, já com 59 anos, e uma vida devotada à guitarra, publica seu terceiro método intitulado *Nuevo método de guitarra*. Ocorre que em 1849, após sua morte, algumas páginas com o título de *Apêndice ao Nuevo Método* foram somadas, visando ampliar as reflexões sobre técnica. Neste, Aguado apresenta alguns conceitos não mencionados nos métodos anteriores, sugerindo que em alguns aspectos alterou seu ponto de vista ao longo dos anos. O *Nuevo método de Guitarra* é um conjunto de ideias advindas de um longo processo de amadurecimento musical e técnico. Acreditamos que este método reflita posições firmes sobre técnica violonística, transformando-se em umas das bases para construção da técnica violonística moderna.

### **3.5.3 PRINCIPAIS PRECEITOS**

O método de Aguado é apresentado em duas partes divididas em cinco seções sendo a primeira teórico-prática e a segunda apenas prática. Entretanto, abordamos aqui todos os conceitos a partir da ordem seguinte: Mão direita, Colocação do instrumento e corpo, Mão esquerda, Equísonos, Imitações, Ligados e Ornamentos, Sons legato, Ditação, Vibrato, Sons produzidos pela mão esquerda, Abafamento dos sons, Harmônicos, Expressão musical e denominação de algumas partes da guitarra.

### 3.5.3.1 Mão direita

A proposta técnica de mão direita de Aguado é apresentada através de posicionamentos firmes e reflexões advindas de um processo gradual de amadurecimento; frutos de uma vida dedicada ao estudo da guitarra e sua técnica (JEFFERY, 1994, p. 1). Todos os conceitos propostos para mão direita foram minuciosamente trabalhados através de lições progressivas de dificuldade, que gradativamente foi-se tornando ao longo dos anos a base pedagógica de muitos guitarristas em todo mundo. Sendo assim, o método de Aguado lançou fundamentos que até hoje são utilizados (TOSONE, 2000, p. 4)

Diversos são os fatores que qualificam a proposta técnica de mão direita de Aguado e a diferencia de outros autores de sua época. Sendo assim, abordaremos estes princípios em tópicos distintos.

### 3.5.3.2 Uso das Unhas

As primeiras referências significativas sobre utilização de unhas foram encontradas nos métodos *Escuela para tocar com perfeccion la Guitarra de cinco y seis ordens* de Abreu/Prieto (1799) e *Arte de tocar la guitarra española por música* de Fernando Ferandiere (1799). No entanto, o principal diferencial do *Novo método para guitarra* em relação aos demais métodos dos séculos XIII e XIX, está na explanação sobre uso das unhas, ideal de som, exploração de toda potencialidade sonora e tímbrica do violão e funcionalidade dos dedos.

Prefiro tocar com unhas para tirar das cordas da guitarra um som que não se assemelhe a nenhum outro [...] embora não tenha a grandiosidade da Harpa nem do Piano, as mudanças oferecem nuances muito delicadas e seu som é suscetível a tais modificações e combinações (AGUADO, 1843, p 7).<sup>28</sup>

Esta proposta de Aguado está especialmente ligada à mão direita, descrevendo que as variações de som e timbre são o resultado do emprego da força ideal sobre determinados ângulos de ataques, além da combinação do toque com a polpa e unha. Ao referir-se sobre uso de unhas relata: “[...] Em um mesmo espaço, cada corda oferece uma variedade de sons, segundo o modo em que os dedos da mão direita as tocam, esta

---

<sup>28</sup> AGUADO, Dionísio. Cit. P. 7. *Nuevo Método para guitarra*. Madrid (1843). “[...] Considero preferible tocar con uñas para sacar de las cuerdas de la guitarra un sonido que no asemeje á ningún outro[...] aunque no admite grandiosidad del arpa ni del piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas, y sus sonidos son susceptible de tales modificaciones, que la hacen paracer un instrumento misterioso, prestandose muy bien al canto y a la expresión”.

variedade é maior com uso de unhas'' (AGUADO, 1843, p. 2).<sup>29</sup> Chiesa e Gilardino (1990) afirmam que a sensibilidade de Aguado com o timbre influenciou diversos outros autores de sua geração, preanunciando, inclusive, as propostas de Fernando Sor para imitações de outros instrumentos (CHIESA/GILARDINO, 1990, p. 250).

Acreditamos que a combinação polpa/unha está cercada por alguns princípios que, se bem ajustados, contribuem não só para o aumento da gama de timbres da guitarra, mas também para o posicionamento e funcionalidade da mão direita sobre as cordas.

O primeiro princípio de utilização das unhas consiste em sempre tocar as cordas com a polpa dos dedos e só depois deslizar parte da unha sobre a superfície da corda (AGUADO, p. 6). Este preceito demonstra a preocupação de Aguado em evitar os ruídos que viriam a ser escutados se a unha entrasse em contato com as cordas antes da polpa. Partindo disto, Aguado sugere que as unhas devem ter a forma oval nos dedos indicador, médio e anelar, entretanto, não muito compridas. Assim, Aguado estabelece os primeiros preceitos sobre o uso do toque com polpa e unhas, apontando para padronização e sistematização desta prática.

Durante certo período de sua carreira, Aguado utilizou unhas em todos os dedos; no entanto após tonar-se amigo de Fernando Sor e com este estabelecer diálogo sobre as vantagens e desvantagens do uso de unhas, desiste de empregá-la no dedo polegar. Segundo Aguado o toque apenas com polpa no dedo polegar lhe rendia baixos mais enérgicos, porém isto alteraria o posicionamento deste dedo sobre a corda, como veremos na parte referente a posicionamento do dedo polegar.

### 3.5.3.3 Posicionamento de mão direita

O posicionamento da mão direita está diretamente ligada ao posicionamento do antebraço e punho. Aguado não prescreve a curvatura do punho em direção ao cavalete, com isso o posicionamento de mão e dedos torna-se uma extensão do antebraço formando com este uma linha reta. A partir desta proposta, sugere a colocação do antebraço sobre curvatura maior da guitarra, esticando os dedos seguindo à direção do antebraço, cuidando para que estejam à distância de ``seis dedos`` do cavalete; só então curva-se os dedos afim de atacar as cordas.

---

<sup>29</sup> AGUADO, Dionísio. Cit. P. 2. *Nuevo Método para guitarra*. Madrid (1843). ``[...] En este mismo espacio, cada cuerda ofrece variedad en la calidad del sonido, según el modo con que los dedos de la mano derecha la pulsa, y esta variedad es mayor si se toca con uñas``.

Esta disposição da mão oferece um posicionamento confortável aos dedos, não sendo necessário que se estiquem para alcançar as cordas. Este posicionamento da mão também permite que os dedos indicador, médio e anelar possam se manter em um ângulo de ataque perpendicular às cordas, favorecendo principalmente o emprego do anelar sobre as duas primeiras cordas.

A curvatura dos dedos e seu ângulo de ataque sobre as cordas também são medida pela utilização das unhas, sendo que o não uso das mesmas levaria os dedos a se manterem extremamente curvos para pinçar as cordas, deslocando a mão. Sendo assim, o uso das unhas para Aguado excede a sua proposta de sonoridade do instrumento, favorecendo também o funcionamento da mão durante a execução musical.



**Fig (s). 12 e 13. Dionísio Aguado. Novo Método para Guitarra (1843).**

A partir da colocação adequada dos dedos, Aguado tece o seguinte comentário; ``[...] Um mesmo som admite uma infinidade de modificações na intensidade, desde o pianíssimo até o fortíssimo, de acordo com força que se emprega na mão direita ao tangê-las`` (AGUADO, 1843, p. 2).<sup>30</sup>

Tratando-se da força exercida pelos dedos ao pinçar as cordas, Aguado estabelece mais um dos fundamentos da técnica violonística moderna, resumindo a força exercida sobre as cordas apenas pelas pontas dos dedos e apoiando-os apenas no pulso, sem interferência sensível do braço.

Salientamos que os princípios técnicos de mão direita proposta por Aguado, visa explorar as capacidades timbrísticas e sonoras da guitarra, portanto, o posicionamento

<sup>30</sup> AGUADO, Dionísio. Cit. P. 2. *Nuevo Método para guitarra*. Madrid (1843). ``[...] Un mismo sonido admite infinidad de modificaciones en la cantidad, desde el pianísimo hasta el fortísimo, según la fuerza que emplea la mano derecha al pursale``.

de mão e dedos, bem como os ângulos de ataque sugeridos não são imutáveis, podendo variar conforme as nuances timbrísticas apropriadas para determinado trecho musical. Sobre este aspecto, Aguado escreve:

O violão tem um carácter particular: é doce, harmonioso, melancólico: algumas vezes chega a ser majestoso, embora não tenha a grandiosidade da harpa nem do piano, as mudanças (no toque) oferecem nuances muito delicadas, e seu som é suscetível a tais mudanças e combinações, que o faz parecer um instrumento misterioso, prestando-se muito bem ao canto e a expressão. (AGUADO, 1843, p. 25).<sup>31</sup>

#### 3.5.3.4 Polegar direito

Após posicionar o punho e dedos em linha reta com antebraço, como vimos na figura 4º, levantar-se-á levemente o punho a fim de evitar que o polegar trabalhe paralelamente às cordas. Após pulsá-las, o polegar deverá mover-se não mais que sua última falange, de forma em que a mão não se desloque durante e depois de pulsar as cordas.

Após conhecer Fernando Sor, Aguado renunciou o uso de unha no dedo polegar, justificando que o toque apenas com a polpa lhe renderia sons fortes e enérgicos. Isso levaria ao constante uso da falange distal, o que é justificável, haja vista que, com sua proposta de posicionamento para mão direita, a unha no polegar o levaria a utilizar primordialmente sua falange proximal, de forma em que a movimentação da última falange seria reduzida; gerando assim um movimento giratório do polegar ao pulsar as cordas.

#### 3.5.3.5 Dedo mínimo

Aguado não considera necessário o uso do apoio do dedo mínimo direito sobre o tampo, pois o uso do tripode (ilustrado a seguir) auxilia no posicionamento de antebraço, mãos e dedos; possibilitando todos os movimentos sem necessidade de apoio.

O apoio do dedo mínimo, atitude amplamente usada na técnica de execução antiga, foi abolido por Aguado, pois amorteceria as vibrações do tampo. Através da prática dos exercícios de arpejos propostos em seu método, podemos observar que o

---

<sup>31</sup> AGUADO, Dionísio. Cit. P. 7. *Nuevo Método para guitarra*. Madrid (1843). ``[...] A mi entender, la guitarra tiene un carácter particular: es dulce, armoniosa, melancólica: algunas veces llega á ser magestosa, aunque no admite grandiosidad del arpa ni del piano; pero en cambio ofrece gracias muy delicadas, y sus sonidos son susceptible de tales modificaciones, que la hacen paracer un instrumento misterioso, prestandose muy bien al canto y a la expresión``.

deslocamento da mão em função de manter este dedo sobre o tampo, torna quase impossível a realização de suas lições com destreza; portanto, Aguado propõe um material capaz de adestrar e otimizar a funcionalidade da mão direita.

### **3.5.3.6 Dedo anelar**

O autor oferece indicações sobre a disposição e a interação deste dedo com os demais. Sua disposição sobre as cordas, bem como seu ângulo de ataque perpendicular às cordas é o resultado da proposta de disposição da mão mencionada anteriormente. Sendo assim, mesmo considerando este dedo “débil”, o emprega constantemente, pois o posicionamento da mão lhe favorece. Sobre a técnica de mão direita de Aguado, Sor (1830) relata; “[...] eu ouvi vários violonistas, e principalmente Sr. Aguado, que o fazem com uma destreza e uma velocidade surpreendentes, empregando alternadamente a primeiro o segundo ou terceiro dedo [Indicador, médio e anelar]” (Camargo, 2005, p. 123)<sup>32</sup>

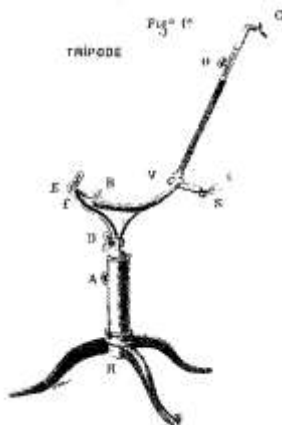
### **3.5.3.7 O Trípode**

Essa invenção de Aguado tinha por objetivo fixar a guitarra, evitando o apoio do instrumento no corpo e liberando-a de qualquer fato que pudesse amortecer suas vibrações; com isso, a guitarra ganharia em projeção. Além de possibilitar um som mais encorpado, o trípode também oferece outras vantagens: tais como; liberar os braços e dedos de forma em que possam trabalhar livremente, proporcionar naturalidade a postura, facilitar o uso das casas que estão sobre o tampo, possibilitar clareza nos harmônicos e favorecer a emissão da voz, permitindo um posicionamento ideal aos guitarristas que se propõe a cantar e tocar.

O trípode consiste em um suporte de madeira onde a guitarra é fixada através de um sistema de presilhas. Este suporte é ligado a uma barra de ferro regulável, suportada por um tripé.

---

<sup>32</sup> CAMARGO, Guilherme. Op. Cit. p. 123 . A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos estilístico-históricos à partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor. 2005.



**Fig.14. Dionísio Aguado. Novo Método para Guitarra (1843).**

O guitarrista pode fazer uso completo de todas as faculdades físicas com ambas as mãos, para que o violão produza toda a quantidade de som que possua, ressaltando aqui o aumento considerável na quantidade de sua sonoridade em relação ao que se obtém quando é colocado de outra maneira (AGUADO, p. 22, *Apud* PIRES, 2006, p. 30).

No entanto, salientamos que nesta época a guitarra passava por um período de transformações em sua técnica, sendo o tripode apenas uma dentre as formas de posicionar a guitarra indicada nos diversos métodos oriundos deste período. Sendo assim, mesmo indicando seu uso e demonstrando suas vantagens, o próprio Aguado deixa em aberto para aqueles que desejam estudar suas propostas técnicas sem empregar o uso do tripode.

### 3.5.3.8 Colocação do instrumento

A colocação da guitarra depende diretamente do encaixe sobre o tripode, assim, Aguado descreve minuciosamente como armar este equipamento. Resumindo, apoia-se a borda inferior do violão sobre o tripódio, onde um sistema de presilhas a fixa, posicionando-o a direita da cadeira. Em seguida, conecta-se uma espécie de braçadeira de metal na parte inferior do braço do violão, com o objetivo de sustentar e inclinar o violão de 20° a 25°, conforme a necessidade do violonísta. Regula-se a altura do violão no aro de metal que liga o sistema de presilhas aos três pés, trazendo-a já fixa no tripode para junto ao corpo.

Partindo disto a ordem das ações relacionadas à colocação do violão consiste em: 1° Armar, 2° fixar, 3° sentar-se e trazer a guitarra sobre o sistema de presilhas e sobre a braçadeira do tripode, 4° regular a inclinação e altura do instrumento. A partir destas ações, Aguado (1843, p. 6) sugere que o braço do violão esteja caído

perpendicularmente, visando facilitar a fixação dos dedos da mão esquerda sobre as casas do instrumento.



**Fig. 15 . Dionísio Aguado. Novo Método para Guitarra (1843).**

Segundo Aguado o braço do violão deveria estar inclinado a ponto de favorecer a funcionalidade da mão esquerda, entretanto, não a ponto do violonísta enxergar as cordas. Sobre isso tece o seguinte comentário; ``[...] Desde o principio deve acostumar-se a acertá-las (As cordas) com ambas as mãos`` (AGUADO, 1830, p. 10). Este preceito de Aguado não está vinculado somente às questões referentes ao posicionamento do violão, mas também a necessidade de manter os olhos fixos na leitura da partitura.

Como mencionamos anteriormente, Aguado não se fecha para novas propostas de posicionamento do instrumento, sugerindo outra postura no caso de discordância do uso do tripode. Nesta, apoia-se a curvatura côncava do violão na perna esquerda, apoiando-a sobre um banquinho de `` mais de um quarto de altura``. Isso facilitará a inclinação adequada do braço do violão, possibilitando a movimentação de mão esquerda. Aguado indica esta postura principalmente para as senhoras, mas salienta, que a escolha deste posicionamento para o violão acarretaria em um maior esforço por parte do dedo de apoio, pois teria a função de suportar a pressão dos dedos sobre as cordas, além de auxiliar no equilíbrio do instrumento.

Sua proposta de posicionamento está vinculada a um período onde o instrumento ainda oferecia pouca ressonância devido a diversos fatores mencionados na parte

referente à passagem da guitarra de cinco para seis ordens. Sendo assim, a guitarra neste período era considerada um instrumento para salas não muito grandes, esta barreira perdurou até o surgimento da figura de Andrés Segovia no século XX, que apropriando-se da proposta de toque com polpa e unha, bem como as inovações na lutheria (GLOEDEN, 1996), elevou o violão ao patamar de instrumento solista, capaz de atuar para grandes plateias.

### **3.5.3.9 Posicionamento do corpo**

Aguado propõe uma postura próxima a dos instrumentos de teclado, mantendo as pernas fixas no chão, sem dobra-las e os braços livres. Aguado recomenda sentar-se de forma reta e natural, evitando inclinar o tórax em direção à guitarra ou vice versa. Também evita deslocar os ombros, principalmente o direito (Como era de costume entre alguns guitarristas de sua época)

Com o uso do tripode, todos os pontos de apoio tais como: a perna esquerda, dedo polegar esquerdo, antebraço direito e o tórax estariam livres, sendo substituídos pelas presilhas.

### **3.5.3.10 Mão esquerda**

Segundo o autor a proposta de utilização da mão esquerda esta conectada a uma atitude corporal relacionada à postura frente ao instrumento. A partir do uso do tripode o corpo do instrumento posiciona-se mais a direita e consecutivamente a mão esquerda permanece mais próximo ao rosto do violonista. O tripode também possibilita liberdade ao braço e mão, assim toda força antes empregada na sustentação do instrumento poderia ser aplicada na produção do som.

O guitarrista pode fazer uso completo de todas as faculdades físicas com ambas as mãos, para que o violão produza toda quantidade de som que possua, ressaltando aqui em todos os casos, um aumento considerável na quantidade de sua sonoridade em relação ao que se obtém quando colocado de outra maneira. (AGUADO, 1843, p. 22 *Apud* PIRES, 2006, p. 30).

Sendo assim acreditamos que a proposta de Aguado para mão esquerda não consiste apenas em pressionar as cordas contra o braço em suas diversas disposições, exercendo também fundamental importância na formação e qualidade do som. Aguado propõe que a soltura e independência entre os dedos, conceito que é trabalhado em suas lições, está ligada a princípios de utilização e posicionamento dos dedos. Para isso, a colocação ideal dos dedos seria no limite de cada casa, certo de que nesta região pode-se

extrair o som sem muito esforço e com clareza; mantendo os dedos abertos e curvos a ponto de que sua última falange caia perpendicularmente sobre as cordas. O emprego destes conceitos auxiliaria na produção de sons cheios e redondos.



**Fig.16. Dionísio Aguado. Novo Método para Guitarra (1843).**

O emprego das forças dos dedos sobre as cordas, bem como sua colocação é uma ação que envolve apenas dedos e o pulso direito, portanto, por mais que Aguado proponha naturalidade no encaixe dos dedos sobre o diapasão, não sugere um posicionamento flexível ao antebraço, de forma em que ele se mova conforme a necessidade dos dedos. Seu contemporâneo Fernando Sor já menciona esta ideia, sendo que Abel Carlevaro a retomaria no século XX, para o desenvolvimento das apresentações transversais e longitudinais de mão esquerda.

Observamos que o autor demonstra ciência das distintas ações impostas sobre as mãos, empregando lições de independência entre ambas, de forma que, mesmo sendo acionadas juntas, suas ações pertencem a vontades distintas. As propostas presentes nas lições de dificuldades progressivas também proporcionam equilíbrio entre forças empregadas sobre os dedos e a distribuição das dificuldades entre ambas as mãos.

Mãos fracas, no entanto bem adestradas, podem ser capazes de tirar tal proveito das cordas que os efeitos são bonitos e agradáveis; mas mãos robustas e bem adestradas podem deter admiração, surpreender e entusiasmar pelas novidades e energia dos efeitos (AGUADO, 1843, p. 1)<sup>33</sup>

### 3.5.3.11 Polegar esquerdo

A colocação do polegar esquerdo foi tema de discussões neste período, sendo que para alguns guitarristas este dedo poderia ser usado sobre a sexta corda nas três

<sup>33</sup> AGUADO, Dionísio. Cit. P. 1. *Nuevo Método para guitarra*. Madrid (1843). Unas manos débiles, pero bien amaestradas, podrán sacar tal partido de las cuerdas que los efectos sean bonitos y agradables; mas unas manos robustas y bien amaestradas, puedan llegar al admirar, sorprender y entusiasmar pela novidade y energía de los efectos.

primeiras casas. Segundo Aguado (1830, p. 12) a função do dedo polegar esquerdo é apenas suportar a pressão exercida pelos demais dedos, para isso ele sugere alguns princípios sobre os quais esta ação poderia tornar-se mais funcional.

Aguado propõe seu apoio sobre o braço do violão pela gema da falange distal do dedo, sem permitir que a palma da mão encoste sobre o braço. Assim este dedo deveria exercer a função de neutralizar o movimento causado pelo toque do polegar direito, movimentando ambos simultaneamente.



**Fig. 17. Dionísio Aguado. Novo Método para Guitarra (1843).**

Durante saltos e mudanças de posições, o autor salienta que este dedo não deverá abandonar o contato com braço do violão.

### **3.5.3.12 Pestana**

O emprego das pestanas e semipestanas acontecem apenas em momentos indispensáveis ao longo das lições. Aguado não propõe uma técnica específica de execução, apenas afirma que levaria algum tempo até alcançar clareza no som.

### **3.5.3.13 Equísonos**

Os equísonos são notas equivalentes encontradas em regiões diferentes do diapasão, tais como; A primeira corda [Mi] tem seu primeiro equísono na quinta casa da segunda corda, seu segundo equísono na nona casa da terceira corda, seu quarto equísono na décima quarta casa da quarta corda e seu último equísono no décimo nono traste da quinta corda.

O domínio deste recurso idiomático ao violão, somado ao conhecimento das relações intervalares presentes nas obras de duas e três vozes, oferecem maiores possibilidades de uma digitação coerente. Aguado baseia-se nos equísonos para estabelecer sua proposta de digitação, pois este recurso possibilita que notas com as mesmas características sejam realizadas em regiões diferentes no braço do instrumento; favorecendo a articulação das frases.

Em seu primeiro método intitulado *Escuela de Guitarra* (1820), Aguado assina os equísonos com números ordinais, entretanto no *Nuevo método para Guitarra* (1843) indica com números dentro de pequenos círculos. Segundo Aguado esta alteração torna mais claro a identificação deste sinal (AGUADO, 1843, p. 24).

#### **3.5.3.14 Imitações**

Propõe recursos técnicos visando à imitação de diferentes instrumentos mediante o tipo de ataque as cordas. Aguado foi um compositor genuinamente violonístico, no entanto, também enxergava o violão como um instrumento capaz de realizar uma forma de orquestração. Para isso propõe as seguintes imitações:

*Tambora:* Consiste em bater o dedo médio ou polegar sobre as cordas na região ao lado do cavalete. Com pulso flexível, o movimentando deve ser realizado apenas com a ação do dedo e mão, sem interferência do braço.

*Trompete:* Pressionam-se as cordas sobre o trastos e em seguida pulsa a respectiva corda. Esta técnica tornou-se pouco usual na técnica de execução moderna.

*Harpa:* Deslocando a mão direita, pulsa-se as cordas na região dos últimos trastos, pinçando as cordas com mais polpa do que de costume. Aguado não faz menção à escrita direcionada para o idiomatismo da Harpa, afirmando apenas que os acordes arpejados são úteis para imitação deste instrumento.

#### **3.5.3.15 Ligados ascendentes e descendentes**

*Descendente:* Propõe que a última nota sobre a qual o ligado cairá seja apertada firmemente, pois é esta ação que dará clareza ao ligado. Estabelecendo este princípio como base para realização das apogiaturas e ornamentos.

*Ascendente:* Cita apenas que o dedo que liga a nota deve esperar o valor devido de cada nota.

Através dos textos e lições práticas propostos para este fim, Aguado deixa claro que a realização dos ligados deve ser apenas com a força empregada sobre os dedos; portanto, visando não deslocar o posicionamento do dedo de apoio, não agrega flexibilidade e impulso do braço esquerdo como auxílio na execução de ligados. Partindo disto, podemos afirmar que a proposta de execução de Aguado neutraliza as movimentações de mão e braço esquerdo.

### **3.5.3.16 Apogiaturas simples e duplas**

Aguado não emprega o auxílio do impulso do braço esquerdo na execução das apogiaturas, aplicando força apenas aos dedos. Aconselha fixar firmemente o dedo sobre ao qual a apogiatura irá cair, cuidando a duração de cada nota.

*Apogiaturas duplas ascendentes:* Mantém o mesmo princípio, empregando muita força aos dedos sobre as respectivas casas.

*Apogiaturas duplas descendentes:* Sugere posicionar os três dedos em suas respectivas casas antes de pulsar a primeira nota, controlando a força entre a primeira e a última nota da apogiatura.

### **3.5.3.17 Trinado**

Apropria-se do mesmo princípio técnico proposto aos ligados, salientado que após fixar fortemente o dedo que apoia a nota mais baixa, o outro não deve envolver a mão e o braço esquerdo.

### **3.5.3.18 Mordentes**

Propõe a mesma técnica de execução imposta aos ligados, utilizando apenas a força e impulso dos dedos. ``Em sua execução se procura usar apenas os dedos, não a mão, nem menos a de envolver o braço`` (AGUADO, 1843, p. 36).

### **3.5.3.19 Glissando**

Sugere manter o dedo de forma perpendicular durante o deslizar sobre as cordas. Muitos guitarristas da atualidade apropriam-se deste conceito com objetivo de evitar os ruídos causados pela ação do calo na ponta do dedo sobre as cordas.

### **3.5.3.20 Legato**

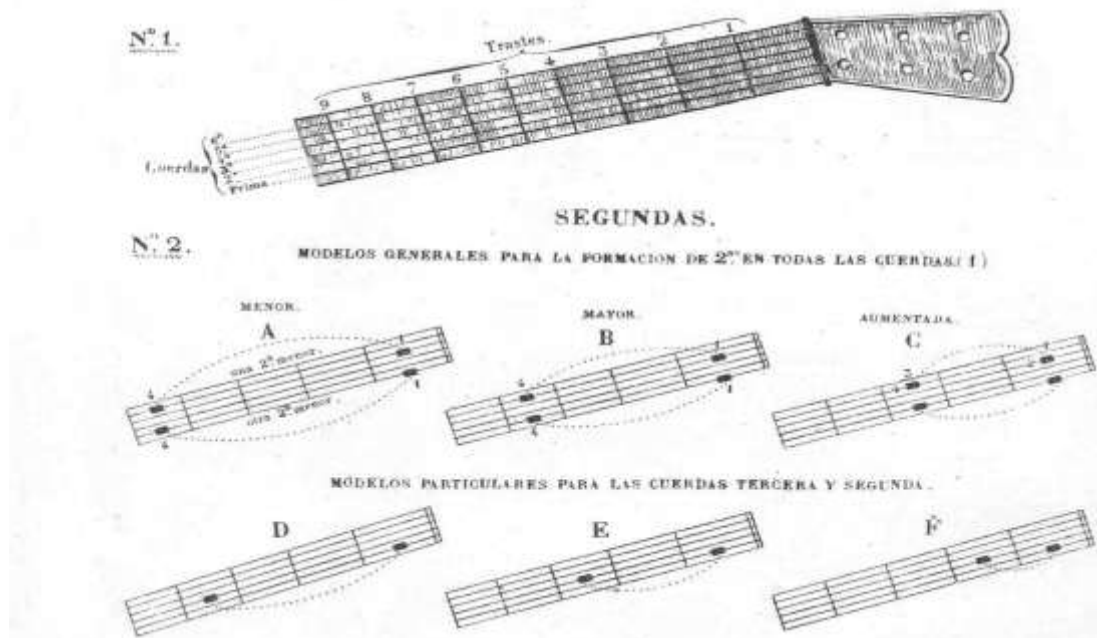
Acreditamos ser a sustentação do som de cada nota segundo o seu valor é uma das condições para se tocar bem violão. Neste método, podemos perceber que a proposta de um som legato esta vinculada não só aos estudos de dificuldades gradativas, mas também; ao emprego dos equísonos, domínio dos intervalos no braço do instrumento, posicionamento de ambas as mãos e articulação das frases.

### **3.5.3.21 Digitação**

A proposta de abordagem de digitação por Aguado consiste no uso dos equísonos e no domínio dos intervalos sobre o braço do instrumento. Através das lições de dificuldades progressivas e da apresentação gradual do idiomatismo do violão; Aguado descreve como localizar os diversos intervalos em suas respectivas inversões e

posições. Sendo assim, o autor baseia sua proposta de digitação em um misto de referências musicais e idiomáticas ao violão.

O quadro a seguir demonstra alguns dos exemplos da utilização por Aguado na localização dos intervalos sobre o diapasão.



Ex(s). 24 e 25. Dionísio Aguado. Novo Método para Guitarra (1843).

### 3.5.3.22 Vibrato

O autor propõe apenas apertar as cordas com a devida força, movimentando o dedo de um lado ao outro apenas com auxílio do punho, sem movimentar o braço. Ressaltando que durante essa ação, o dedo de apoio não deverá separar-se do braço do violão, pois exerce a função de controlar a força da pressão exercida sobre o dedo que faz o vibrato.

### 3.5.3.23 Sons produzidos pela mão esquerda

Trata-se de sons produzidos sem o pulsar na mão direita. Esta técnica consiste em atacar as cordas utilizando os dedos da mão esquerda em uma espécie de martelo e ligados. Aguado descreve essa técnica a partir do encurvamento das duas últimas falanges dos dedos da mão esquerda, favorecendo a pressão dos dedos ao martelar as respectivas casas.

### 3.5.3.24 Abafamento

Indica três técnicas de execução: 1°. levantando o dedo da mão esquerda logo após pinçar as cordas com a direita; 2°. abafando as cordas soltas com os dedos da mão esquerda e 3°. voltando imediatamente o dedo da mão direita após pinçar as cordas.

### 3.5.3.25 Sons Harmônicos

Aguado localiza dezoito harmônicos naturais sobre os trastes, indicando o uso de média força dos dedos da mão esquerda e pulsando as cordas com o polegar da mão direita. Para os harmônicos oitavados, Aguado indica o procedimento elaborado por François Fossa, que consiste em localizar os harmônicos acima da décima segunda casa do violão. Para isso, estica-se o dedo indicador ao máximo, formando um ângulo de 35° graus (1843.p. 48), afim de abafar simultaneamente a nota pulsada pelo polegar direito, para que apenas seu harmônico principal possa soar. François Fossa empregou essa técnica na *Ouverture Du jeune Henri*, técnica denominada de *Har.à double doitzger*.

### 3.5.3.26 A expressão

Os aspectos técnicos abordados em seu método, e que ainda se fazem presentes na técnica violonística moderna, são fruto de reflexões aos quais durante todo estudo do método percebemos um único objetivo: o de possibilitar a expressão artística através de uma técnica funcional.

O sublime da arte, ao que é concernente ao performer, consiste em dar o verdadeiro sentido às peças de música, manifestando no instrumento as ideias do autor de tal forma, que ultrapasse o ouvido, movendo o coração dos ouvintes, isso que se chama expressão. (AGUADO, 1843, p. 69).<sup>34</sup>

Partindo disto, Aguado descreve os sinais de articulações dos sons e suas respectivas abreviaturas, além de apresentar os movimentos musicais, com objetivo de fazer compreensíveis as ideias das frases e estabelecer discussões sobre formas de dar sentido à música. Sendo assim, entendemos que a proposta de Aguado visa estimular a busca por um modelo de expressão individual à partir da compreensão da linguagem musical.

### 3.5.3.27 Denominação de algumas partes da guitarra.

Assim como relatamos na parte referente a Fernando Sor (1830), neste momento a guitarra passava por momento de transformações estruturais. Aguado estava ciente

---

<sup>34</sup> Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante, consiste en dar verdadero a las piezas de musicam manifestando em el instrumento las ideas del autor de tal manera, que, pasando los sonidos mas allá del oido, muevan el corazon de los oyentes, esto es lo que se llama expresion.

disso, sendo que em 1825 no método *Escuela de Guitarra*, relata que devido às alterações no sistema de encordoamento, a concepção técnica mudaria, e novos métodos deveriam surgir visando a adaptação da técnica às novas propostas estruturais da guitarra. Aguado cita as partes estruturais da guitarra clássico-romântica, ressaltando que em 1814 foi desenvolvido um sistema de distribuição de barras internas em forma de “leque”, que serviam de reforço ao tampo, possibilitando-o suportar as tensões das cordas.

A maior contribuição do método de Aguado para parte estrutural da guitarra foi a implantação do cavalete ou “ponte” tal qual conhecemos hoje. Este cavalete teria sido criado em 1824 quando ainda estava na Espanha. Distinto dos modelos utilizados no século XIX, consistindo em integrar uma barra de altura variável à frente de onde se atam às cordas (Rastilho<sup>35</sup>). O emprego desta barra serviria de apoio às cordas, de forma em que estariam em maior tensão, produzindo sons mais definidos e equilibrados.

### **3.6 ESCUELA RAZONADA DE LA GUITARRA (PUJOL, 1934-71)**

#### **3.6.1 DADOS BIOGRÁFICOS**

Emilio Pujol (1886-1980) nasceu em 7 de Abril na aldeia de La Granadella, uma pequena comunidade predominantemente rural na província de Lleida, Espanha. Cresceu em um ambiente musical, tendo suas primeiras lições com o diretor da banda da aldeia de La Granadella. Em 1894 sua família transfere-se para Barcelona com o objetivo de proporcionar melhor educação aos três filhos. Por orientação de seu pai, Don Ramon Pujol, Emilio inicia seus estudos de engenharia, mas sua paixão pela música o faz largar os estudos de engenharia e convencer seu pai a permiti-lo seguir uma carreira artística.

Após a aprovação de seu pai, Pujol em 1901 inicia seus estudos com Francisco Tárrega no conservatório de Barcelona. O convívio com Tárrega impulsionaria suas aspirações musicais, obras didáticas, além do seu comportamento frente a seus alunos. Tárrega morreu em 1909, época em que Pujol estava em Madrid estudando com Agustín Campos, ex-aluno de Dionísio Aguado. Assim, Pujol absorveu princípios adotados por Aguado, ampliando-os na *Escuela Razonada de la Guitarra* como

---

<sup>35</sup> O rastilho tem a função de transferir as vibrações das cordas ao tampo, além de ajustar a tensão das cordas e contribuir para uma afinação precisa.

observaremos adiante. A morte de Tárrega foi profundamente dolorosa para Pujol, tal qual podemos observar em seu trabalho *Tárrega: Ensayo biográfico* publicado em 1978.

Em meados de 1912 sua carreira como concertista intensifica-se, e ele se apresenta para a família real espanhola e no Bechstein Hall em Londres. Após a primeira guerra mundial, com ajuda de Miguel Llobét, realiza sua primeira turnê pela América do Sul em países de língua hispânica. Após a morte de seu pai em 1921, muda-se para Paris, onde em 1923 casa-se com a violonista e cantora Matilde Cuervas (1888-1956). Matilde foi uma virtuosa violonista flamenca, com ela Pujol manteve um duo atuando entre 1923 e 1929 principalmente na Alemanha e na Áustria.

Além da intensa dedicação à carreira de concertista e pedagogo, durante um longo período Pujol dedicou-se à pesquisa musicológica, investigando a escrita antiga, os compositores da idade de ouro da Vihuela e realizando diversas transcrições de músicas renascentistas. Dentre os trabalhos musicológicos mais importantes consta *Monumentos de La musica española*, a qual trata de transcrições das obras de Luiz de Narváez (1500-1555/1560). Consciente da importância deste trabalho, Pujol incluiu obras de Alonso Mudarra (1510-1580) e Enriquez de Valderrábano (1500-1557). Seus incessantes esforços também lhe renderam um grande achado: em 1936 Pujol encontrou no museu Jacquemart-André o único exemplar conhecido de uma vihuela do século XVI. O luthier espanhol Miguel Simplício construiu uma cópia deste instrumento, que durante longo período foi usado por Pujol em concertos.

Ao longo dos anos entre 1946 e 1969, Pujol lecionou no conservatório de música de Lisboa, conjuntamente com os cursos internacionais de guitarra, vihuela e alaúde iniciados em 1965 na cidade de Lleida. Em 1956, sua esposa Matilde falece e sete anos mais tarde casa-se com a pianista e cantora portuguesa Maria Adelaide Robert, que o ajudou em seus anos finais, mantendo-se unida a ele até o ano de sua morte.

### **3.6.2 ESCUELA RAZONADA DE LA GUITARRA**

A Escuela Razonada de la Guitarra de Emilio Pujol trata da sistematização dos princípios técnico-violonísticos utilizados por Francisco Tárrega. Desta forma, Pujol codificou e aperfeiçoou os ensinamentos de seu mestre (CASSOLA, p. 18), somando diversos estudos distribuídos entre os volumes, a fim de aplicar todos os elementos apresentados e discutidos em forma de textos teóricos. Distribuído em cinco livros,

todas as edições da Escuela de la Guitarra foram publicadas pela Ricordi Americana entre os anos de 1934 e 1971. Segundo Chiesa/ Gilardino (1990) a Escuela Razonada de la Guitarra é uma trabalho monumental, até então sem precedentes, principalmente pelo aprofundamento analítico sobre as questões essenciais à técnica violonística (CHIESA/GILARDINO, 1990, p. 259).

O primeiro livro, publicado em 1934, aborda as propriedades estruturais da guitarra, bem como estabelece as primeiras discussões sobre técnica, sonoridade e expressão, além de sintetizar o desenvolvimento da técnica violonística de Fuenllana (1500-1579) e Alonso Mudarra (1510-1580) a Francisco Tárrega. O segundo livro, publicado em 1940, aborda princípios fundamentais da técnica violonística, evidenciando a importância da ação simultânea de ambas as mãos. Esta edição ainda contém diversos estudos que empregam os princípios discutidos nos textos teóricos. No terceiro livro, publicado em 1954, Pujol acentua conceitos sobre digitação, atitudes durante o estudo, ornamentações e elementos expressivos passíveis ao violão. No quarto volume são trabalhados os conceitos referentes à posição, tais como quádruplo, quártuplo e sêxtuplo. Este ainda aborda exercícios que objetivam a agilidade, sincronismo, saltos de mão esquerda, além de diversos outros recursos técnico-violonísticos importantes para execução do repertório tradicional para violão.

Em relação aos princípios técnicos difundidos por Tárrega, Pujol (1936) afirma: “[...] O sentido didático de sua escola consiste em resolver de antemão quantos problemas podem surgir dos elementos que contribuem para execução de sua obra, instrumento, mão e espírito” (PUJOL, 1936, p. 12).<sup>36</sup>

Segundo Manuel de Falla (Pujol, 1934 p. 1), na carta de abertura dedicada a Pujol, este método supriu a necessidade de um trabalho que abordasse todos os avanços técnicos ocorridos desde Dionísio Aguado. Entretanto, não é seu único trabalho destinado à técnica violonística e expressão. Em 1960, Pujol publica *El dilema Del sonido*, no qual faz uma análise da produção do som, abordando a sonoridade como um aspecto particular e intrínseco a cada violinista. O autor evidencia também as diferenças entre o toque com a gema do dedo ou com unhas.

A Escuela Razonada de la Guitarra ilustra uma época frutífera para a história do violão e sua técnica, encabeçada por figuras como Francisco Tárrega, Miguel Llobet e

---

<sup>36</sup>Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 1*, Pg. 12. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1936. “[...] El sentido didático de su escuela consiste en resolver de antemano cuantos problemas puedan surgir de los elementos que contribuyen a la ejecución de una obra; instrumento, manos y espíritu.

Andrés Segovia o violão alcançou o patamar de instrumento capaz de suportar grandes teatros, pelas suas novas propostas estruturais e pela proliferação de seu repertório, assim, o trabalho didático de Emilio Pujol veio a preencher uma lacuna existente pela ausência de um método que abordasse as inovações técnicas ocorridas naquele momento.

### **3.6.3 PRINCIPAIS PRECEITOS**

Escuela Razonada de la Guitarra aborda a maioria dos aspectos técnicos concernentes ao violão, todos os conceitos propostos por Pujol são divididos em quatro livros. Entretanto, neste trabalho discutiremos as propostas contidas nos quatro volumes através dos seguintes tópicos: o instrumento, escrita para guitarra, colocação de corpo e instrumento, mão direita, unhas e sonoridade, mão esquerda, posição, dedo de apoio, pestana, dinamismo e sincronismo, atitudes de estudo, digitação, ligados ascendentes e descendentes, harmônicos, portamentos, apogiaturas, mordentes, vibrato, trêmolo, trinados, pizzicatos, rasgueado, tambora e tamboril, expressão e fraseado.

#### **3.6.3.1 O instrumento**

Pujol apresenta as nomenclaturas das partes que compõem o violão e suas respectivas funções, discute aspectos estruturais e enfatiza as qualidades necessárias de um bom instrumento tais como peso e proporções adequadas, volume e duração das notas, homogeneidade no timbre e equilíbrio. Utilizando uma linguagem direcionada ao iniciante, Pujol foca em detalhes, a saber: materiais utilizados na confecção das cordas, madeiras utilizadas pelos construtores e os diâmetros do instrumento. Todos estes elementos estruturais são baseados na proposta de Antônio Torres jurado, instrumentos os quais Pujol utilizou boa parte de sua carreira.

Pujol aponta diversas razões pelas quais o iniciante deve obter um instrumento de qualidade, salientando que muitas interpretações imprecisas ocorrem devido a um instrumento que não favorece a expressividade e as qualidades anatômicas do guitarrista. Portanto, existem esforços que podem ser evitados.

Sem dúvida, os defeitos de uma construção imperfeita multiplicam inutilmente a resistência de certas dificuldades e desnorteiam o aluno, enquanto um instrumento bem construído e de sonoridade agradável compensa

generosamente seus esforços e estimula seus entusiasmos. (PUJOL, 1936, p. 26)<sup>37</sup>

As considerações sobre a estrutura do instrumento evidenciam o direcionamento didático e musical de Pujol, que salienta que o desenvolvimento musical do aluno e o domínio de todos os elementos técnicos expostos na Escuela Razonada de la Guitarra passam pela obtenção de um bom instrumento. De forma análoga, Pujol expõe as proporções das cordas, como conservá-las e fixá-las no instrumento, somando a esta parte um apanhado histórico do desenvolvimento no sistema de encordoamento e das formas de encordoamento em diversos modelos de guitarra e vihuela, além de estabelecer um apanhado dos sistemas de afinações antigas para ambos os instrumentos.

### **3.6.3.2 Escrita para Guitarra**

O autor não se limita a expor os fundamentos da escrita moderna para violão, delineando os signos da escrita antiga em tablatura, com breves explicações de seus significados. Da mesma forma, ele estabelece um paralelo entre as distinções ocorridas na escrita para guitarra ao longo da história, pormenorizando diversos signos musicais como notas musicais, valores e movimentos musicais. Pujol (1936, p. 67) aponta para Gaspar Sans (1614-1710) e Robert Visée (1655-1732) a criação dos primeiros traços da escrita moderna para violão. Este trecho da Escuela Razonada de la Guitarra torna-se um importante documento musicológico, pois além de apontar as origens e significados, evidencia as diferenças mais significativas entre a escrita espanhola, francesa e italiana.

### **3.6.3.3 Colocação do corpo e instrumento**

Impulsionado pelos novos achados sobre anatomia e fisiologia humana, Pujol propõe um modelo de colocação do instrumento que visa aperfeiçoar o funcionamento de ambas as mãos em suas distintas ações durante a execução musical. Assim, estabelece princípios para fixação do instrumento que proporcionam maior equilíbrio, possibilitando a realização de todos os conceitos técnicos trabalhados em seu método.

As diversas ações envolvidas na colocação do instrumento consistem em: sentar-se em um banco proporcional à sua altura, posicionando o côncavo inferior do violão sobre a perna esquerda; após inclinar o peito ligeiramente para frente, fixar o “Dorso”

---

<sup>37</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 1*, Pg. 26. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1936. “[...] Sin embargo, las defectuosidades de una construcción imperfecta multiplican inutilmente la resistencia de ciertas dificultades y desalientan al alumno mientras que un instrumento bien construído y de sonoridad agradable, compensa generosamente sus esfuerzos y estimula sus entusiasmos”.

da caixa harmônica sobre o peito, sempre mantendo ambos os ombros em posição natural. Pujol também sugere a elevação do pé esquerdo sobre um banquinho com altura média entre 15 e 17 centímetros na parte anterior e 12 e 14 na posterior. Por fim, sugere o afastamento da perna direita para trás e a colocação do antebraço direito sobre a curvatura maior da caixa harmônica do violão.



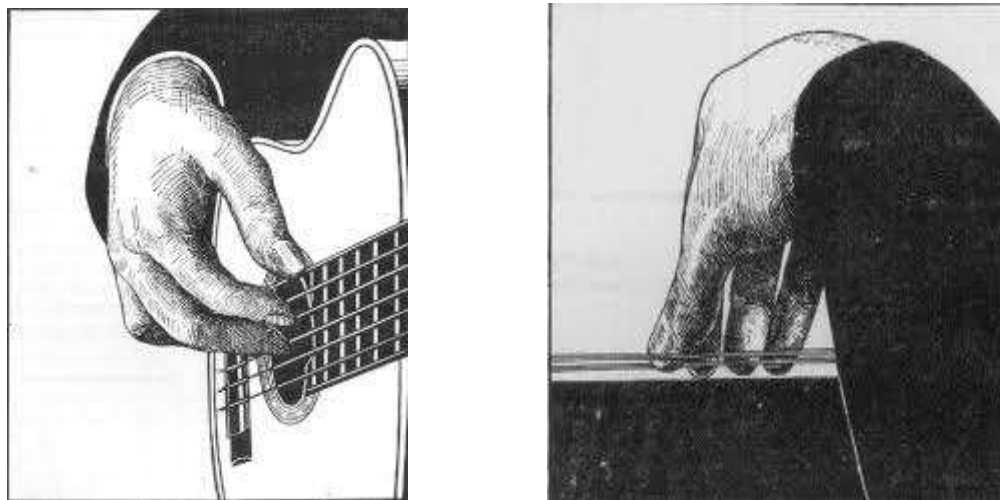
**Fig. 18. Emílio Pujol. Escuela razonada de la Guitarra (1936).**

Portanto, podemos concluir que Pujol considera quatro os pontos de apoio utilizados na fixação do instrumento sendo: perna esquerda, perna direita, parte direita do peito e antebraço direito.

#### **3.6.3.4 Mão direita**

A disposição dos dedos, bem como o posicionamento da mão, relacionam-se não só aos princípios anatômicos e técnicos que Pujol julga serem os mais adequados ao violão, mas também por representarem um ideal de sonoridade. Assim, sua proposta baseia-se em princípios que favoreçam as ações físicas, racionalizando-as de forma que estejam a serviço da mente (Pujol, 1936, p. 12) e sejam elementos trabalhados sempre em função da expressão e ideal de sonoridade.

Os principais preceitos contidos em sua proposta de mão direita consistem em apoiar o antebraço direito sobre a curvatura côncava do violão (Aro superior), permitindo que a mão direita possa pender naturalmente sobre as cordas. Desta forma, o pulso se manterá curvo e os dedos estarão próximos às cordas, sempre em um ângulo vertical às cordas, favorecendo o toque frontal.



**Fig. 19 e 20. Emílio Pujol. Escuela Razonada de La guitarra (1936).**

Segundo (PUJOL, 1936, p. 80), esta posição seria natural à mão, possibilitando que os dedos indicador, médio e anelar estejam com seus extremos em um mesmo plano. ``[...] Esta colocação da mão característica da escola de Tárrega é a mais lógica, dada a disposição do instrumento da mão e dedos, para obter a facilidade e firmeza da pulsação que exige uma sonoridade ampla e robusta`` (PUJOL, 1936, p. 80).<sup>38</sup> O resultando é um som robusto e prolongado (PUJOL, 1940, p. 17).

Por questões anatômicas e funcionais, Pujol enfatiza a importância de manter ombro e dedos sem contração, ciente dos mecanismos envolvidos durante a execução musical, afirma (PUJOL, 1936, p. 80) que a tensão prejudicaria a elasticidade e funcionalidade muscular. Pujol resume a ação dos dedos apenas aos tendões que os acionam, sem interferência sensível da mão e braço. Estas movimentações são resumidas em quatro estágios, sendo: 1) contato com a corda; 2) concentração da força na extremidade do dedo; 3) pressionar o dedo até que a corda deslize livremente; 4) repousar este dedo sobre a corda imediata superior. O ato de repousar os dedos indicador, médio e anelar sobre a corda imediata, dobrando sua última falange (1940, p. 31), configura o toque com apoio, ação defendida e difundida por Pujol que tem a função de reforçar as partes cantadas de uma determinada obra. (GLOEDEN, 1996, p. 40). Pujol descreve como Tárrega realizava o toque com apoio;

Tárrega, que não utilizava unha nenhuma, geralmente atacava a corda em sentido perpendicular à mesma, descansando na corda imediata após a

<sup>38</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 1*, Pg. 80. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1936. Esta colocación de mano característica de la escuela de Tarrega, es la más lógica, dada la disposición del instrumento, de la mano e de los dedos, para obter la facilidad y firmeza de pulsación que exigen una sonoridad amplia y robusta.

pulsação. Este procedimento, que dá o máximo de volume, intensidade e pureza, devido a largura, suavidade e firmeza do corpo que se desloca, não foi empregado por Sor, Aguado, e nenhum outro de seus contemporâneos. (PUJOL, 1960, p. 23 *apud* PIRES, 2006, p. 32).

O toque com apoio é atribuído a Francisco Tárrega, mas Tomás Damas já descreve esta forma de toque em 1868 em *Método completo y progresivo*, nomeando esta técnica de *articulación solta* (BARCELÓ, 2000, p. 136). Pujol sistematizou o toque com apoio em seu método, discutindo as vantagens de seu uso e as exceções da apropriação desta técnica.

As exceções também são sistematizadas e, nestas, são levadas em consideração a funcionalidade da mão e prejuízo mecânico que o toque com apoio poderia trazer a determinado trecho musical. O toque com apoio não é indicado nas resoluções de acordes, notas conjuntas ou arpejos descendentes ou ascendentes rápidos. Nestes casos, a ação de repousar os dedos sobre cordas imediatas torna-se uma tarefa árdua, além de interromper os sons antes que completem seu respectivo valor. No caso de arpejos lentos, Pujol (1940) afirma; ``[...] Sendo a pulsación apoiando a que mais firmeza dá a mão, mais intensidade e volume as notas, os arpejos lentos serão preferíveis executa-los, em geral, apoiando`` (PUJOL, 1940, p. 65)<sup>39</sup>

Durante as lições, percebemos a combinação de ambas as formas de ataque, aplicando arpejos lentos apoiados seguidos de acordes sem apoio ou acordes seguidos do toque apoiado. O autor ainda apresenta modelos de aplicação simultânea de ambas as formas de toque, através de acordes com uma nota melódica apoiada. Em fórmulas nas quais o polegar toca os baixos simultaneamente ao toque do anelar nas cordas primas, o anelar deverá ser apoiado.

Outra peculiaridade de sua proposta consiste nas divisões entre formas de pulsação de mão direita, sendo elas: simples, binária, ternária e quaternária. A pulsação simples consiste apenas no uso do dedo polegar; a binária entre os dedos indicador e médio, médio e anelar, polegar e indicador, polegar e médio; na pulsação ternária são utilizadas as combinações indicador, médio e anelar, polegar, indicador e médio ou polegar, médio e anelar; a quaternária consiste na utilização dos dedos polegar, indicador, médio e anelar em todas as respectivas combinações, aplicando exercícios

---

<sup>39</sup>Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 65. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. ``[...] Siendo el toque apoyando lo que más firmeza da en la mano, más intensidad y volumen en la notas, será preferibles ejecutar los arpegios lentos, en general, apoyando``.

para todas estas fórmulas, inclusive para as circulares. Quanto ao campo de atuação de cada dedo, Pujol não limita a ação dos dedos a cordas específicas, prescrevendo, em alguns casos, a repetição de dedo em notas consecutivas, ação determinada pelo caráter musical de trechos específicos.

A atuação do dedo polegar obedece a este princípio, podendo ser utilizado inclusive na primeira corda. Pujol relata o posicionamento de Tárrega e, neste sentido, “[...] Tárrega recorria a exercícios físicos com o fim de desenvolver em cada dedo as máximas possibilidades de força e flexibilidade; usava o polegar para todas as cordas, e o anelar assim como o indicador e médio” (PUJOL, 1971, p. 164).<sup>40</sup>

Este dedo deverá ser independente dos demais, movimentando-se sem o uso da primeira falange. Assim, apenas a articulação que liga o dedo à mão deverá ser acionada. Mantendo o pulso curvo, o dedo polegar será posicionado frente aos demais dedos, formando uma espécie de cruz com o dedo indicador. Diferentemente dos demais dedos, Pujol não indica o repouso deste dedo sobre a corda imediata, na medida em que sua ação torna-se mais constante durante a execução, sua movimentação deverá ser reduzida. (PUJOL, 1940, p. 46). Diversas são as possibilidades de articulação deste dedo, apresentadas em exercícios que focam movimentações de cima para baixo; de cima para fora e de cima para o indicador.

### 3.6.3.5 Unhas e sonoridade

A sonoridade é um fator determinante para a expressão musical, e que difere qualitativamente o violonista (PIRES, 2006, p. 11). De forma semelhante, é capaz de evidenciar características pessoais do violonista. Pujol oferece significativa atenção a este tema, discutindo-o nos quatro volumes da Escuela Razonada de la Guitarra, e aprimorando suas observações no *Dilema del sonido* (1960).

Segundo Pujol (1936, p. 75), a sonoridade relaciona-se com aspectos psicológicos, “[...] Cada violonista reflete no som que obtém de seu instrumento, algo que é pessoal e que depende, em parte, de sua sensibilidade e temperamento” (PUJOL, 1940, p. 16).<sup>41</sup> Fundamentado nos princípios de Tárrega, Pujol relata que a adoção das

<sup>40</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 4*, Pg. 164. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1971. “[...] Tarrega, recurriendo a ejercicios físicos con el fin de desarrollar en cada dedo las máximas posibilidades de fuerza y flexibilidad. Se valía del pulgar para todas las cuerdas, y del anular como del índice y medio.

<sup>41</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 16. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. “[...] Cada guitarrista refleja en el sonido que obtiene de su instrumento, algo que le es personal y que depende en parte de su propia sensibilidad.

unhas durante a execução musical tende a prejudicar a exteriorização da expressão do indivíduo.

Um corpo duro e pequeno como as unhas tem a tendência de produzir um grande ângulo saliente no lugar onde se pulsa, sendo que um corpo brando e de maior dimensão como a gema do dedo tem a tendência de favorecer a formação de um arco mais regular. (PUJOL, 1960, p. 73)<sup>42</sup>

Salientamos que Tárrega iniciou sua carreira com unhas, influenciado por Julian Arcas e Manuel Gonzales com quem teve aulas (PIRES, 2006, p. 33). Segundo Pujol (1960, p. 22 e 24), Tárrega alterou seu posicionamento a respeito do uso de unhas, tornando-se “[...] discípulo e mestre ao mesmo tempo”. Sua preferência por uma sonoridade sem unhas se fundamenta em que esta, sendo matéria morta, bloqueia o contato direito da sensibilidade do artista na corda.

Mesmo Pujol enfatizando os motivos musicais pelos quais Tárrega abandonara as unhas, segundo (KÖHN, 1991, p.16, *apud* GLOEDEN, 1996), Tárrega tinha unhas quebradiças e, no final de sua vida, foi obrigado a abandoná-las.

Pujol não se fundamenta apenas nos princípios que absorveu de Tárrega, relacionados a aspectos acústicos. De acordo com Pujol (1936, p.73), para que determinada nota alcance uma forma pura e harmoniosa, a corda deveria alcançar um arco após pulsada. Com unhas, os harmônicos auxiliares tendem a se acentuar, sendo que o toque sem unhas favorece o harmônico principal da respectiva nota, deixando densa, o que para Pujol permite uma nota mais ampla e pura. No entanto, não se ele mantém fechado, expondo ambas as formas de ataque e discutindo as peculiaridades de cada procedimento. Para o uso de unhas, ele indica que elas devem ser curtas, obedecendo ao formato da gema, para o toque sem unhas, o autor salienta que elas deverão ser cortadas até o limite de sua parte livre (PUJOL, 1936, p. 76). Mesmo acentuando as desvantagens, Pujol não descarta as vantagens do uso de unhas, reconhecendo que elas possibilitam maior velocidade, influenciando conjuntamente o peso exercido sobre a mão esquerda e possibilitando maior virtuosismo.

---

<sup>42</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *O Dilema del sonido en la guitarra*. Pg. 73. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1960. “[...] Sendo la uña un cuerpo duro, de superficie espesor y consistencia diversas, da por su impulsión a la cuerda una brillantez de timbre penetrante, espontáneo y um poco metálico aunque de amplitud escasa. El sonido sin las uñas producido por la impulsión de un cuerpo blando, sutilmente sensible y de major espesor y anchura, produce un timbre distinto de mayor suavidad, amplitud y pureza.

### 3.6.3.6 Mão Esquerda

O autor dedica uma significativa parte de seu trabalho às discussões sobre posicionamento e uso de mão esquerda e expõe as funções e ações durante a execução musical, evidenciando as desvantagens do uso incorreto desta mão e aplicando exercícios para fixação de conceitos a fim de adestrar as ações envolvidas com a mão esquerda.

Todos os princípios técnicos envolvidos durante a utilização da mão esquerda são direcionados a resolver com antecedências problemas de ordem musical como perda de legato e chiados indesejados, além de proporcionar um posicionamento mais ergonômico possível.

A utilização adequada da mão esquerda está diretamente vinculada à colocação do braço, antebraço, punho e dedos um, dois, três e quatro. Da mesma forma, o dedo de apoio que, a princípio tem a função de apoiar a pressão exercida pelos outros dedos sobre o diapasão, recebe significativa atenção, tornando-se peça fundamental para a funcionalidade da mão esquerda. Estas ações iniciam com ambos os ombros retos e relaxados. Partindo disto, o autor sugere manter o braço paralelo ao corpo e o antebraço separado do braço o suficiente para levar os dedos ao diapasão. A colocação dos dedos depende da curvatura do pulso, ação necessária para ofertar naturalidade aos dedos sobre o diapasão. Com o pulso ligeiramente curvo, os dedos agem com o extremo de sua última falange. Nesta etapa, Pujol (1936, p. 79) sugere que os dedos exerçam muita força sobre o diapasão, ação que discutiremos no segundo capítulo.

O princípio de utilização apenas da última falange dos dedos sobre as cordas é possibilitada pelo ato de manter os dedos sempre curvos, evitando sempre que tombem no sentido do dedo um, ação que favorecerá maior fixação e comodidade ao quarto dedo durante a execução musical. Os dedos devem cair perpendicularmente, mantendo-os o mais próximo possível sobre as cordas, mesmo durante os saltos, mudanças de posição e aberturas. “[...] Os movimentos de separação entre os dedos não devém alterar nunca a posição da mão e do braço (PUJOL, 1940, p. 27) [...]”<sup>43</sup>

Estes princípios permitem a economia de movimento e conseqüentemente de energia, legato pela proximidade dos dedos das cordas, além de possibilitar mudanças mais ágeis de posições e maior velocidade na realização de escalas. Durante a realização

---

<sup>43</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 27. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. “[...] Los movimientos de separación o aproximación entre los dedos, no deberán auterar nunca la posición de la mano ni del brazo”.

de escalas descendentes, o autor propõe preceder o posicionamento dos dedos, retirando-os seguidamente após serem tocadas as respectivas notas.

A mobilidade dos dedos durante a execução musical é resultado de um conjunto de ações, passando pelo domínio das atitudes passivas e ativas dos dedos sobre as cordas. Atitude passiva consiste no repouso do dedo sobre determinada corda, sem pressioná-la. Atitude ativa consiste na pressão do dedo sobre a corda. A compreensão e domínio de ambas as atitudes dos dedos proporcionam agilidade, favorecendo, de forma semelhante, o legato entre as notas. ``[...] A flexibilidade própria da atitude passiva é o que proporciona velocidade e precisão necessária aos movimentos dos dedos para que se coloquem com rapidez no lugar que os corresponde'' (PUJOL, 1956, p. 16-17)<sup>44</sup>

Os movimentos paralelos aos planos das cordas são realizados apenas com a mobilidade do cotovelo e pulso, conduzindo os dedos e proporcionando economia de energia.

A mobilidade da mão esquerda também é favorecida pelos conceitos de *desplazamientos* (mudança de posição). Os *desplazamientos* são divididos em quatro formas: substituição, salto, arraste e cruzamento. 1) Por Substituição: Ocorre quando um dedo é substituído por outro sobre uma mesma corda e um mesmo trasto. 2) Por saltos: Ocorre quando um ou vários dedos saltam em direção a trastos separados ou distantes. Sobre saltos de mão esquerda, Pujol (1971) tece o seguinte comentário: ``[...] São movimentos que correspondem a um sentido psíquico que nos permite medir interiormente as distancias sempre que hajam sido previamente praticadas'' (PUJOL, 1971, p. 144).<sup>45</sup>

Durante os *desplazamientos* por saltos onde as notas se encontram em grupos de colcheias ascendentes, Pujol tece o seguinte comentário;

Colocados simultaneamente os dedos 1 e 2, sobre as notas que correspondentes o primeiro grupo de colcheias[...], uma vez pulsada a segunda nota, se correra com dedo 1 ao trasto imediato, colocando simultaneamente o dedo 3 no trasto que corresponde a primeira nota do segundo grupo (PUJOL, 1956, p. 23).<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 3*, Pg. 16-17. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956. ``[...] La flexibilidad propia de la actitud pasiva, es la que da la agilidad y precisión necesarias a los movimientos de los dedos para que se coloquen con rapidez en el lugar que les corresponde.

<sup>45</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 4*, Pg. 144. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1971. ``[...] Son movimientos que corresponden a un sentido psíquico que nos permite medir interiormente las distancias siempre que hayan sido previamente practicadas''.

<sup>46</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 3*, Pg. 23. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956. ``[...] Colocados simultáneamente los dedos 2 y 1 en las dos notas del primer enlace[...], aváncese un traste con el dedo 1 y colóque a la vez el dedo 3 en la primera nota del segundo enlace''.

Este mesmo procedimento será aplicado aos grupos de dedos 3-2 e 4-3.

3) Por arraste: Ocorre quando um ou mais dedos são arrastados em direção a notas consecutivas, Pujol (1940, p. 26) trabalha as formas descendente e ascendente com diferentes combinações de dedos. 4) Por cruzamento: Ocorre quando há cruzamento dos dedos sobre trastos imediatos ou distantes, tais como dedos 1-2 para 2-1, 2-3 para 3-2 e 4-3 para 3-4.

### 3.6.3.7 Posição

Tradicionalmente a nomenclatura da posição é definida pelo traste em que o dedo um do intérprete está ocupando. Mesmo aplicando o termo *posición*, Pujol não adota o sistema tradicional designando posição. Segundo (BARCELÓ, 1999, p. 59). Pujol elabora um sistema que divide a escala do violão em grupos, integrados por um número variável de trastos consecutivos. Pujol designa este sistema pelos termos: *duplo*, *triplo*, *cuadruplo*, *quíntuplo*, *sêxtuplo*, indicando-os por números romanos. Trata-se de um sistema que visa distribuir o diapasão em partes proporcionais, servindo de referência mecânica.

Portanto, *Duplo*: trata-se da indicação de dois trastos consecutivos em qualquer parte no braço do violão, sendo o 1º duplo o que se encontra mais próximo da pestana e o 2º duplo o seguinte. Este mesmo princípio se aplica aos *Triplos*, *cuadruplos* (*quádruplos*), *quíntuplos* e *sêxtuplos*. Mesmos com estas indicações, Pujol não delimita a distribuição dos quatro dedos sobre os trastos que abarcam cada um destes grupos.

Ao referir-se ao termo posição, Pujol define formas distintas de realização dos acordes ou arpejos. Segundo o autor “[...] Denomina-se posición as formas e disposições que adotam os dedos da mão esquerda sobre as cordas e os trastos para produzirem várias notas simultâneas ou consecutivas” (PUJOL, 1940, p. 23).<sup>47</sup>

As posições são divididas em: posições totais, parciais, normais, reunidas e abertas. 1) Posição total: todas as cordas pulsadas simultaneamente ou consecutivamente. 2) Posição parcial: inferior a seis notas simultâneas ou consecutivas. 3) Posição normal: O dedo ocupa a casa correspondente em ordem de numeração. Posição reunida: dois ou mais dedos ocupam dois ou três trastes. Posição aberta: dedos imediatos ocupam um espaço maior que dois trastos.

---

<sup>47</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 23. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. Posiciones. “[...] Se llama posición a la forma y disposición que toman los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas y los trastes para formar varias notas simultáneas o consecutivas”.

### 3.6.3.8 Dedo de apoio

O polegar esquerdo tem a função de apoiar a pressão exercida pelos demais dedos sobre o diapasão, mantendo-os paralelos às cordas mesmo durante a abertura dos dedos. O dedo de apoio deverá ser posicionado frente ao dedo um, formando-o com este uma espécie de anel. Em saltos ascendentes relativamente pequenos, deslizará juntamente com os demais dedos; em saltos abruptos deverá ser solto do contato com o braço, fixando simultaneamente aos demais dedos. Em saltos descendentes, o autor aconselha desprendê-lo do contato com braço do violão. Segundo Pujol (1940, p. 17), existe essa necessidade por se tratar de um movimento contrário à flexão do polegar. Nos casos em que os dedos ultrapassam o décimo segundo trastes, o dedo de apoio será apoiado na borda inferior do braço a fim de acentuar a curvatura do pulso, possibilitando que demais dedos alcancem as notas sobre agudas.

### 3.6.3.9 Pestana

Pujol propõe três formas de pestana: pestana média, pestana e pequena pestana, designando-as pelo número de cordas que exercem pressão. As pestanas abordam cinco ou seis cordas. Neste caso, as três falanges do dedo serão pressionadas sobre as cordas. Pestanas médias abarcam três ou quatro cordas onde apenas as duas falanges mais curtas pressionaram as cordas. Pequenas pestanas abarcam duas a quatro cordas, mantendo apenas a falangeta sobre as cordas. De acordo com Pujol, “[...] geralmente sons da terceira e segunda corda não são claros, a princípio porque coincide debaixo da segunda falange do dedo indicador, que é a que tem menos carne do dedo. (PUJOL, 1940, p. 86).<sup>48</sup>

Portanto, para que a pestana exerça pressão sobre todas as cordas, Pujol salienta que em todos os casos o dedo deverá estar estendido, sem curvaturas, mantendo-o perto do trasto. Da mesma forma, reitera o uso correto do dedo de apoio, que neste caso, suportará ainda mais pressão. Os exercícios destinam-se às diversas atitudes adotadas pela pestana durante as escalas e exercícios de extensão, sempre enfatizando o controle da rigidez dos demais dedos e da fadiga sobre o dedo que realiza a pestana.

### 3.6.3.10 Dinamismo e sincronismo

Mesmos diante das ações distintas impostas a ambas as mãos, Pujol constantemente enfatiza a importância da simultaneidade entre suas ações, focando

---

<sup>48</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 86. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. “[...] Geralmente, los sonidos de la tercera y segunda cuerda no son claros al principio porque coinciden debajo de la segunda falange del dedo índice que es la menos carnosa del dedo”.

parte da *Escuela de la Guitarra* na independência de movimentações somada ao sincronismo das ações entre ambas as mãos.

Música é linguagem, Segundo Pujol (1971, p. 11) com a mesma naturalidade que pronunciamos as palavras pela vontade do pensamento, os dedos devem obedecer à vontade da mente. A simultaneidade de ação envolve agilidade, movimentos breves e precisos, além da independência de ações impostas sobre ambas às mãos. Todos estes fatores são determinantes para a qualidade da execução. No entanto, são elementos adquiridos através da maneira em que o executante direciona seus estudos.

### **3.6.3.11 Atitudes de estudo**

Escolher um repertório de nível similar às capacidades técnicas atuais é determinante para o sucesso nos estudos. A perfeição em todos os exercícios, paciência durante as lições e a compreensão dos elementos musicais contidos nas peças são igualmente importantes para o sucesso nos estudos. De acordo com Pujol, “[...] mais admiração merece a execução perfeita de uma obra simples, do que a interpretação defeituosa de uma obra difícil” (PUJOL, 1936, p. 86).<sup>49</sup>

Segundo Pujol (1936, p. 80), o estudo é um conjunto de atividades que incluem força, agilidade, precisão, inteligência, intuição musical, estudo psíquico, sensibilidade e temperamento. Todos estes aspectos são determinantes durante o estudo, sendo refletidos em uma execução concisa. Portanto, os aspectos mecânicos são ferramentas indispensáveis, mas que devem ser somadas aos aspectos mentais da interpretação.

### **3.6.3.12 Digitação**

A escolha da digitação adequada é decisiva para a qualidade da interpretação, pois um mesmo trecho musical pode oferecer diversas possibilidades para ambas as mãos. O conhecimento da estética da obra, das possibilidades expressivas do instrumento e da técnica violonística favorece a escolha da digitação adequada.

A digitação trata-se de um elemento subjetivo e que varia entre violonistas, devido à estrutura anatômica de cada mão. No entanto, fatores como o som produzido por um dedo específico, valor da nota e intenção musical devem ser levadas em consideração, pois “[...] A digitação correta nasce, em primeiro lugar, do sentido qualitativo da execução[...]” (PUJOL, 1936, p. 72).<sup>50</sup> Sendo que, para o autor, “[...] A

<sup>49</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 1*, Pg. 86. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1936. “[...] Más admiración merece la ejecución perfecta de, una obra sencilla, que la interpretación defectuosa de una obra difícil”.

<sup>50</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 1*, Pg. 86. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1936. “[...] La digitación correcta nace en primer lugar, del sentido cualitativo del ejecución.

ordem nos movimentos dos dedos obedece a um sentido lógico e natural que determina sistematicamente todos os casos” (PUJOL, 1936, p. 86).<sup>51</sup>

Sobre digitação de mão esquerda, Pujol sugere evitar, sempre que possível, a colocação de dedos imediatos em trastes distantes, levando em consideração a funcionalidade da mão e estabelecendo uma lógica na digitação (PUJOL, 1940, p. 94).

Pujol também propõe referências intervalares baseando-se em um sistema de distribuição de intervalos ascendentes, descendentes, paralelos e perpendicular às cordas. É preciso levar em consideração que, em alguns casos, o contexto musical em que a nota está inserida, “[...] A digitação de uma nota depende da precedente e da subsequente[...]” (PUJOL, 1971, p. 158).<sup>52</sup>

Percebemos que, normalmente, notas que sucedem semitons ascendentes seguem a ordem dos dedos, 1-2, 2-3, 3-4, de forma análoga, na ordem descendente aplica-se 4-3, 3-2, 2-1. Para as combinações de um tom de distância, o autor digita com os dedos 1-3 ou 2-4. Nos intervalos de terceira menor ou maior, aplica-se os dedos 1-4. Segundo Pujol, “[...] a digitação depende da ordem das notas no diapasão, de seu valor respectivo e do sentido melódico rítmico e harmônico que os corresponde” (PUJOL, 1971, p. 151)<sup>53</sup>

O autor também salienta que digitações em sentido paralelo às cordas serão sempre a que evita as distâncias maiores de um traste entre o dedo e saltos desnecessários (PUJOL, 4º, 152). Entendemos que esta é uma clara indicação da preferência do autor em evitar saltos, priorizando a funcionalidade mecânica em detrimento da coerência tímbrica que determinado trecho musical requer. Portanto, a proposta de digitação na *Escuela de la Guitarra* tende a priorizar as referências mecânicas em detrimento das musicais.

### 3.6.3.13 Ligados Ascendentes

Pujol descreve o significado e função dos ligados ascendentes, pormenorizando as técnicas de execuções compreendidas como mais adequadas. O princípio básico consiste em pressionar os dedos junto aos trastos, pois nesta região conseguimos um

<sup>51</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 1*, Pg. 86. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1936. “[...] El orden en los movimientos de los dedos obedece a un sentido lógico y natural que rige sistemáticamente todos los casos”.

<sup>52</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 4*, Pg. 158. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1971. “[...] La digitación de una nota depende de la precedente y de la subsiguiente”.

<sup>53</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 4*, Pg. 151. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1971. “[...] La digitación depende del emplazamiento de las notas en el diapasón: de su valor respectivo y del sentido melódico, rítmico o armónico que les corresponde”.

som mais claro com menos esforços. A ação do dedo ao martelar a corda deverá ser realizada sem interferência sensível do antebraço e punho. Portanto, concentrando força apenas nos dedos. Salientamos que Pujol (1940, p. 99), constantemente reafirma a importância de evitar contrações excessivas sobre os dedos, pois podem causar prejuízos mecânicos e musicais à obra em execução.

#### **3.6.3.14 Ligados Descendentes**

O autor preconiza o posicionamento simultâneo dos dedos sobre as notas a serem ligadas em uma posição fixa. As ações dos dedos serão paralelas às cordas, ou seja, na direção dos trastos e não perpendicularmente. Já em relação à concentração da força ao realizar os ligados, Pujol (1940) afirma, ``[...] A força ao produzir o ligado deverá estar resumida na extremidade do dedo, sem que interferência dos demais dedos da mão e braço`` (PUJOL, 1940, p.101).<sup>54</sup>

Portanto, não há indicação da utilização do antebraço como auxílio na realização dos ligados. Outra proposta para execução dos ligados consiste em apoiar o dedo que realiza o ligado sobre a corda imediata abaixo, princípio que visa dar sustentação à mão, reduzindo o deslocamento do dedo.

#### **3.6.3.15 Harmônicos**

Pujol enfoca as técnicas de execuções dos harmônicos naturais e artificiais, somando reflexões sobre acústica e a origens destes sons. Ele também faz um apanhado das regiões nas quais os harmônicos naturais são encontrados sobre o diapasão.

Diversos são os trastos em que encontramos harmônicos artificiais. Versando sobre técnica de execução, Pujol em seu segundo livro (1940, p. 108), propõe que os dedos adotem uma atitude transversal às cordas, apenas interrompendo suas vibrações na medida em que são tocadas. Para isso, poderão ser usados os dedos um, dois, três e quatro, intercalando-os conforme a necessidade da obra. A digitação de mão esquerda para os harmônicos depende das notas anteriores, simultâneas e posteriores. ``[...] Geralmente para os harmônicos naturais se formão na região grave ou média do

---

<sup>54</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 101. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. ``[...] La fuerza, al producir el ligado, deberá estar resumida en la extremidad del dedo sin que intervenga en ella la de otros dedos ni la del resto de la mano o brazo``.

diapasão, se emprega os dedos um e dois nas regiões graves e três e quatro nos agudos’’ (PUJOL, 1940, p. 113).<sup>55</sup>

Pujol divide os harmônicos naturais pelas regiões onde são encontrados no diapasão. São elas: metade justa entre os trastos décimo segundo e décimo terceiro; terceira parte justa entre os trastos sétimo e oitavo; quarta parte entre os trastos quinto e sexto; duas oitavas encontrada sobre a quinta parte da extensão das cordas, entre os trastos nono e décimo; sexta parte, que são os intervalos de terceira maior e oitava da quinta). Pujol aplica estas mesmas divisões para a sexta corda afinada em Ré.

No caso dos harmônicos artificiais oitavados, o autor salienta que a ação do dedo ao interromper o som das cordas deverá ser exatamente sobre a metade da corda vibrante, na extensão do décimo segundo trasto de distância da nota pisada pela mão esquerda. A ação da mão esquerda será a habitual, já a mão direita pulsará as cordas com o dedo anelar abafando-a simultaneamente com a ponta do dedo indicador.

Para isso, se estende o indicador da mão direita de maneira que a parte interior da falange extrema venha a colocar-se ligeiramente sobre a corda no ponto da divisão do trasto correspondente ao harmônico, pulsando simultaneamente com anelar sem apoiar-lo sobre a corda imediata (PUJOL, 1956, p. 91-92)<sup>56</sup>

Pujol inova a execução dos harmônios ao optar pelo dedo anelar em detrimento do polegar, pois possibilita a inclusão de vozes, permitindo que o polegar esteja liberado sobre os baixos e o dedo médio sobre a corda imediata abaixo, expandindo as possibilidades sonoras deste instrumento.

O posicionamento de Pujol sobre a execução dos harmônicos mostra-se distinto do empregado nos demais métodos, que em quase todos os casos baseiam-se na proposta que François Fossa empregou em *Ouverture Du Jeune Henri*, técnica denominada de *Har à Double doigtger*. As divergências entre estas propostas serão discutidas no próximo capítulo deste trabalho.

<sup>55</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 113. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. ``[...] Generalmente para los harmónicos naturales que se forman en lá región grave o media del diapasón, se emplean los dedos 1 ó 2 de la mano izquierda y para los que se forman en las regiones sobre-agudas, los dedos 3 ó 4’’.

<sup>56</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 3*, Pg. 91-92. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956. ``[...] Para ello, se extiende el índice de la mano derecha de manera que la parte interior de la falange extrema venga a colocarse ligeramente sobre la cuerda en el punto de división del traste correspondiente al harmónico, pulsándola simultáneamente con el dedo anular sin apoyar en la cuerda inmediata’’.

### 3.6.3.16 Portamentos e Apogiaturas

No caso dos portamentos, Pujol apenas sugere que a pressão sobre as cordas se acentue na medida que chega à nota principal ascendente ou descendente.

Apogiaturas são divididas em quatro modelos, sendo elas: simples, dobradas, duplas e deslizadas. Em ambos os casos, ascendente ou descendente, Pujol resume a concentração da força apenas sobre os dedos, apropriando-se dos mesmos princípios técnicos utilizados nos ligados (PUJOL, 1940, p. 82). Portanto, Pujol não emprega punho e antebraço na execução das apogiaturas.

A qualidade sonora das apogiaturas depende de uma soma de fatores que inclui um instrumento regulado, estudo em velocidade gradativa e a disposição correta dos dedos sobre o diapasão. Pujol, salientando a importância do equilíbrio entre as notas, para isso propõe que, em todos os casos, os dedos estejam sempre na divisão dos trastos posicionados conforme a indicação para cada grupo de apogiaturas. Nos casos das apogiaturas duplas descendentes, propõe que os três dedos sejam colocados simultaneamente, empregando maior força sobre os dedos que pressionam a primeira nota do grupo. Nas apogiaturas duplas ascendentes, sugere concentração de força sobre a nota principal.

Apogiaturas deslizadas são intituladas desta maneira, pois contêm um “*arraste*”, nestes casos, a pressão exercida sobre a corda deverá se acentuar na medida em que o dedo se aproxima da nota principal, evitando sempre as contrações de mão e braço.

### 3.6.3.17 Mordente

Pujol propõe três modelos de mordente, sendo simples, duplos ou circulares.

*Mordentes simples ascendentes e descendentes*: Indica concentração de força sobre o dedo que fixa a nota auxiliar. Mordentes simples descendentes são executados a partir da fixação simultânea dos dedos, concentrando força sobre a nota principal.

*Mordentes duplos*: São realizados a partir dos mesmos princípios, no entanto com a recomendação de evitar a interferência sensível da mão e antebraço.

*Mordente misto ascendente e descendente*: Em ambos os casos a primeira nota é ligada à segunda através do “*arraste*” ou portamento.

*Mordente Circular*: Propõe flexibilidade e pouca pressão sobre as cordas, evitando a interferência sensível da mão.

### 3.6.3.18 Vibrato

Concentra os movimentos para esquerda e direita apenas aos dedos e pulso. “[...] Alguns violonistas praticam o vibrato retirando o polegar do contato com o braço do violão, defeito que convém evitar para poder equilibrar qualquer resistência [...]” (PUJOL, 1956, p. 89)<sup>57</sup>

O vibrato pode ser um elemento da expressão musical realizado individualmente ou simultaneamente à ação dos demais dedos sobre determinada casa. Na medida em que o vibrato é executado conjuntamente a uma pestana ou grupo de notas, a pressão exercida sobre a corda deverá ser controlada, sem o qual poderia afetar os movimentos oscilatórios do dedo.

### 3.6.3.19 Trêmolo

Segundo (PUJOL, 1941, p. 99), o trêmolo consiste na prolongação de uma nota melódica, mediante a repetição da mesma pelos dedos anelar, médio e indicador, produzindo uma melodia continuada acompanhada de intervenções do dedo polegar, como um arpejo sobre a mesma corda. Entretanto, mesmo recomendando esta combinação de dedos, não proíbe as diversas outras combinações possíveis.

**Ex. 26. Pujol, 1971, p. 100. Escuela Razonada de la Guitarra, livro IV.**

Pujol preza pela unidade e equilíbrio dos sons além do controle das dinâmicas durante a interpretação. Para isso, propõe exercícios de controle das diversas distâncias entre o polegar e os demais dedos, visando igualdade na pulsação. Estas lições envolvem formas distintas de digitação divididas em cordas separadas e intermediárias e distantes. Somam-se à sua proposta agrupamentos binários, ternários e quaternários, que se tratam da quantidade de dedos utilizados no trêmolo e suas respectivas combinações.

<sup>57</sup>. Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 3*, Pg. 89. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956. “[...] Algunos ejecutantes practican el vibrato elejando el pulgar del mástil, defecto que conviene evitar para poder equilibrar mejor las resistencias eventuales”.

### 3.6.3.20 Trinados

Na obra, há a apresentação de diversas combinações de dedos para execução dos trinados, dividindo-os em movimentos mistos de ligados ascendentes e descendentes. Em ambos os casos a força deve estar concentrada sobre a nota principal. O autor demonstra uma clara preferência por este procedimento em peças para violão solo, mas em obras para música de câmara, propõe que os trinados sejam realizados sobre cordas imediatas (PUJOL, 1971, p. 127) pois potencializa a projeção do violão.

Os exercícios em diversas combinações favorecem a ação desta ornamentação simultaneamente a acordes, notas duplas, simultâneas e harmônicas, pois expande as possibilidades mecânicas entre os dedos, de forma em que deixa de ser um elemento trabalhado isoladamente em um trecho específico da obra.

### 3.6.3.21 Pizzicatos

O autor desenvolve quatro modelos de pizzicatos, relacionando-os com a imitação de instrumentos distintos.

*Pizzicato apagado*: O resultado é um som semelhante ao som da surdina em um instrumento de corda. A técnica proposta consiste em apoiar o lado diagonal da mão sobre todas as cordas, evitando a rigidez da mão através do apoio do dedo mínimo sobre o tampo. Os pizzicatos serão realizados com a parte lateral do dedo polegar, apoiando-o sobre a corda imediata abaixo.

*Pizzicato normal*: Similar ao som correspondente ao stacato produzido em um instrumento de cordas. A técnica proposta consiste em apoiar o lado diagonal da mão sobre as cordas, apoiando o dedo mínimo sobre o tampo. Neste modelo de pizzicato, o violonista fixará a parte macia da mão, mantendo os demais dedos livres para atuar sobre as cordas. “[...] O anelar, somente será usado excepcionalmente para alguns acordes de quatro ou mais sons [...]” (PUJOL, 1971, p. 133)<sup>58</sup>. No caso dos dedos indicador e anelar, estes deverão pulsar as cordas à maior distância possível do cavalete, diagonalmente às cordas.

*Pizzicato aberto*: A técnica proposta consiste em apoiar a mão sobre o cavalete, assim os pizzicatos acontecerão pelo apoio do dedo mínimo sobre as cordas. Este modelo é aplicável apenas às cordas agudas com os dedos indicador e médio.

---

<sup>58</sup>Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 4*, Pg. 133. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1971. El anular, solo se usará excepcionalmente para algún acorde de cuatro o más notas.

*Pizzicato estridente*: Adequado para músicas de caráter imitativo. A mão direita exerce sobre as cordas uma função semelhante à do pizzicato apagado, adotando uma posição alternativa entre as tarraxas e o cavalete apenas abafando as vibrações das cordas, sem pressioná-las. Os pizzicatos serão realizados com a parte lateral do dedo polegar, apoiando-o sobre a corda imediata abaixo.

### **3.6.3.22 Rasgueado**

Trata-se de um elemento da técnica violonística utilizados na guitarra renascentista e barroca que se estendeu até o século XX consolidando-se como grande elemento da música de tradição espanhola. Normalmente é realizado com o dorso dos dedos durante a ação de abrir a mão. Devido a diversos fatores, dentre os quais tem-se mudanças no gosto musical e a inclusão gradativa do violão como instrumento solista (BARCELÓ, 1999, p. 30), o rasgueado limitou-se à música popular.

Parte da Escuela Razonada de la Guitarra é dedicada à sistematização das distintas formas de rasgueado, sendo elas:

*Normal*: Desliza os dorsos dos dedos indicador, médio, anelar e mínimo em direção às cordas agudas, seguido da parte interna do dedo polegar.

*Seco*: Golpe brusco com o dorso do polegar para cima, seguido da parte externa dos dedos indicador ou médio para baixo.

*Graneado*: Mesmos dedos deslizam continuamente sobre um acorde em forma de arpejo.

*Contínuo*: Posiciona-se a mão na altura da sexta corda golpeando as cordas com o dorso dos dedos mínimo, anelar, médio e indicador, aplicando seguidamente o movimento contrário do dedo polegar, ininterruptamente.

*Com golpe*: Junto ao cavalete com dedo indicador seguido de uma nota grave e um golpe percussivo com polegar sobre o cavalete.

### **3.6.3.23 Tambora e Tamboril**

*Tambora*: Indica duas maneiras de realizar este efeito. A primeira e mais tradicional consiste em manter o polegar estendido perpendicularmente junto ao cavalete, o efeito será realizado com dorso lateral do dedo polegar, através do deslocamento e impulsão que a mão que o realiza. A segunda opção consiste em golpear as cordas em forma de tremulo com os dedos anelar, médio e indicador totalmente retos.

*Tamboril*: Cruzando as cordas cinco e seis.

### 3.6.3.24 Expressão e fraseado

Acerca destes termos, o autor discute princípios melódicos, rítmicos, dinâmicos e harmônicos como base determinante da expressão (PUJOL, 1971, p. 166) e evidencia a atitude da mão direita em explorar todos os timbres passíveis ao violão. Neste sentido, salientamos que todos os elementos técnicos abordados por Pujol estão presentes nos repertórios tradicionais para violão, somando possibilidades técnicas que possam favorecer a expressão musical.

## 3.7 ESCUELA DE LA GUITARRA (CARLEVARO, 1979) ( *Exposición de la teoría instrumental* )

### 3.7.1 DADOS BIOGRÁFICOS

Abel Carlevaro nasceu em Montevideu em 16 de dezembro de 1916 e tornou-se um dos autores de maior representatividade no cenário violonístico moderno. Atuou como violonista e compositor, mas sua participação mais significativa para a história do violão foi sua contribuição didática.

O autor iniciou seus estudos aos 7 anos com Peter Vittone, aperfeiçoando-se com Andrés Segovia, durante o período em que Segovia residiu no Uruguai entre 1937 e 1946. Carlevaro estudou composição, harmonia, contraponto e orquestração com os professores Mujica José Tomás<sup>59</sup> e Paulo Kombos, além de estabelecer vínculo direto com Villa Lobos entre 1943 e 1944.

O autor compôs diversas obras de reconhecimento internacional, dentre elas destacam-se os *cinco prelúdios americanos*, estudos em *homenagem a Villa Lobos*, vinte *microestudos*, sonata *Cronomías*, *Introdução e Caprice*, *Milonga Oriental*, *Aires de vidalita*. Além dos concertos para violão e orquestra, *Concierto del Plata*, *Fantasia Concertante*, *Concerto n°3*, *concerto para Violão e Cravo*, dentre outros.

Como concertista atuou por décadas em diversos palcos pelo mundo, sempre retornando para o Uruguai. Também gravou diversas obras, sendo ainda hoje um modelo de técnica e musicalidade.

Os últimos 30 anos de sua vida foram dedicados ao ensino dos preceitos desenvolvidos ao longo de uma vida de reflexões intensas sobre o violão e sua técnica. Sua dedicação e comprometimento com ensino atraíram muitos violonistas para

---

<sup>59</sup> Mujica José Tomás (1883-1963). Compositor e renomado professor uruguaio.

Montevidéu para aprimorarem seus conhecimentos, propagando os preceitos contidos em seu método (WOLFF, 2001, p. 1).

### **3.7.2 ESCUELA DE LA GUITARRA- EXPOSICIÓN DE LA TEORIA INSTRUMENTAL.**

A Escuela de la Guitarra é o resultado de profundas reflexões sobre os aspectos técnicos envolvidos na performance violonística. Neste trabalho, Carlevaro aborda o desenvolvimento consciente e gradativo da técnica violonística, conscientizando o aluno da necessidade de trabalhar corpo e mente. Assim, o aprimoramento mecânico é o resultado de a es conscientes e não puramente repetitivas. Abel Carlevaro acredita que a condi o mecânica será adquirida através do impulso motor da mente e não ao revés, sendo necessário controlar os movimentos com grande concentra o durante o estudo (1989, p. 10). Carlevaro também afirma que a técnica é um trabalho mental que culmina no trabalho dos dedos (1975, p. 1).

Muitos métodos ao longo da história do violão foram construídos baseados apenas na prática e intui o. Entretanto, *Escuela de la Guitarra* ultrapassou o campo do empirismo, somando o conhecimento sobre anatomia humana, visando à otimiza o dos esforços e a consciência em todos os movimentos. Segundo (WOLFF, 2001, p. 1), o método de Abel Carlevaro foi pioneiro ao estabelecer reflexões lógicas e detalhadas, oferecendo solu es claras para os mais variados problemas e sua proposta consiste em isolar dificuldades técnicas específicas através de exercícios que focam cada particularidade da técnica violonística. Portanto, dividindo o estudo da técnica do estudo das obras.

O processo de aprendizagem contida em sua proposta passa primeiramente pelo entendimento intelectual, de forma que a racionaliza o de todos os elementos técnicos proporciona maior resultado com o mínimo de esforço, diminuindo inclusive os riscos de lesões que o estudo desordenado do violão e sua técnica podem acarretar.

A Escuela de la Guitarra tornou-se umas das bases didáticas de diversos professores pelo mundo. Foi publicado em espanhol, inglês, francês, alemão, chinês, japonês e coreano. Todos os elementos técnicos mencionados no Escuela de la Guitarra foram reforçados pelos exercícios específicos publicados em quatro cadernos de técnica, além dos cadernos de técnica aplicada aos *5 Prelúdios e Choros não 1* de H. Villa Lobos, *10 estudos* de Fernando Sor e *Chacona* de J.S.Bach.

### 3.7.3 PRINCIPAIS PRECEITOS

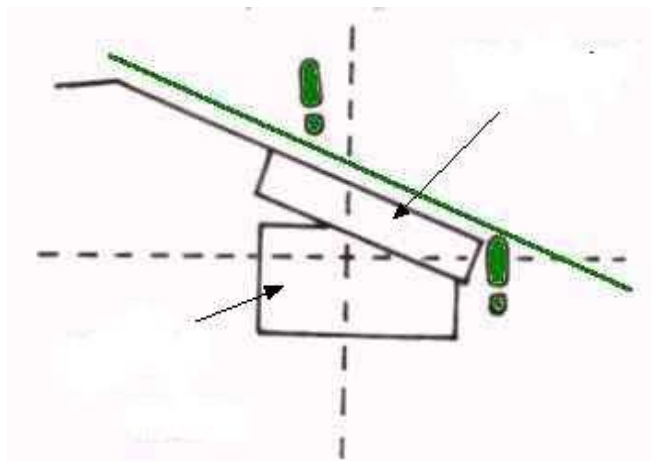
#### 3.7.3.1 Posição e estabilidade do corpo e instrumento

Os princípios adotados por Carlevaro são baseados em características fisiológicas e anatômicas do violonista. Portanto, não se trata de uma proposta apenas calcada na prática, mas sim o resultado de uma análise científica do funcionamento do corpo do instrumentista durante a execução musical.

Todos os elementos concernentes ao posicionamento do corpo e instabilidade do instrumento, bem como os pontos de contato são apresentados no 1º capítulo e obedecem ao princípio de ajustar o instrumento ao corpo e não o contrário (CARLEVARO, 1979, p. 9). A colocação do instrumento e sua estabilidade são fundamentais para o funcionamento de todos os demais elementos técnicos contidos em uma obra, pois de ambas as ações dependem as movimentações e o desempenho técnico de mão e antebraço esquerdo, além de evitar esforços desnecessários e consequentes lesões.

Carlevaro fundamenta-se também no princípio de alcançar o “Máximo de resultado com o mínimo de esforço” (CARLEVARO, 1979, p. 78). O esforço desnecessário, quase sempre associado a uma postura inadequada, causa limitações mecânicas, causando dores e influenciando negativamente na performance do violonista.

Visando o “máximo de resultado com o mínimo de esforço” (CARLEVARO, 1979, p. 78), Carlevaro propõe duas formas de equilíbrio ao instrumento: o equilíbrio estável é alcançado posicionando o pé direito atrás da linha do pé esquerdo. Segundo Carlevaro (1979, p. 5), ao posicionar o pé esquerdo sobre um banquinho, o corpo tende a inclinar-se para trás, tensionando desnecessariamente as costas, causando um equilíbrio instável, ou seja, em constante contração. Ao posicionar o pé direito atrás do pé esquerdo, esta tensão é anulada, proporcionando equilíbrio ao corpo. Carlevaro enfatiza que o equilíbrio estável previne as dores e esforços desnecessários.



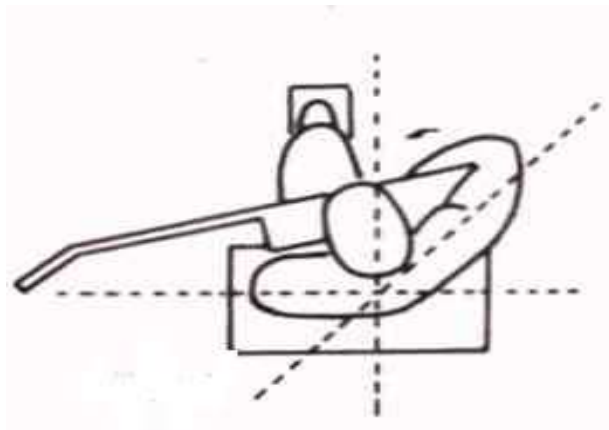
**Fig. 21. Escuela de la guitarra. 1979**

Outro fator importante na obtenção de uma postura adequada consiste em manter os ombros em uma posição natural. Normalmente, violonistas iniciantes tendem a tensionar o ombro esquerdo ou inclinar para a frente ou para cima o ombro direito; ambas as ações podem prejudicar o violonista, pois causam tensões e anulam a posição natural dos ombros, impedindo um equilíbrio estável de corpo e instrumento. Neste sentido, Carlevaro (1979) salienta que “[...] uma má posição do violão, uma atitude defeituosa na maneira de sentar-se, traz com consequência imediata uma difícil ação dos dedos, o que impedirá toda a evolução livre e desenvolta de sua mecânica (Costa, 2007, p. 10)<sup>60</sup>

Segundo Carlevaro (1979, p. 5), a estabilidade do instrumento também é determinada pelos pontos de contato entre o corpo e violão. “A estabilidade do violão é consequência do equilíbrio corporal e da determinação lógica dos pontos de contato” (CARLEVARO, 1979, p. 5).

O autor menciona cinco pontos de contato, sendo eles divididos em pontos de apoio ativos e passivos. Os pontos de apoio ativos são: 1) perna esquerda, 2) perna direita, 3) braço direito (exceto momentos em que a mão direita busca recursos de dinamismo) 4) (ponto passivo) braço esquerdo, 5) (ponto passivo) lado direito do corpo. Entendemos que Carlevaro opta por posicionar o violão sobre o lado direito do corpo visando manter ombro e braço esquerdo sem contrações, bem como evitar torções que o encaixe do violão sobre o lado esquerdo do peito poderia acarretar nas costas, tal como podemos observar na figura a seguir.

<sup>60</sup> COSTA, Maria. AFONSO, Sandra. OLIVEIRA, Gustavo. Cit. p. 10. A técnica Violonística de Abel Carlevaro. Tradução comentada dos capítulos 1 à 8. (2007).



**Fig. 22. Escuela de la guitarra. 1979**

Salientamos que, para Carlevaro (1979, p. 77), “[...] o trabalho dos dedos é sempre consequência da atitude do braço e nunca uma ação isolada”. Portanto, a ação dos dedos sobre as cordas depende da unidade entre braço, mão e dedos.

### **3.7.3.2 Mão direita**

A ação da mão direita depende do posicionamento do antebraço, este sendo um ponto de contato, deverá ser apoiado sobre o aro superior da caixa de ressonância do violão. Mesmo fixado sobre o aro superior do violão, o braço não pode adotar uma posição rígida, pois deverá levar mão e dedos às diversas regiões das cordas, para que os dedos não se estiquem.

Os dedos deverão adotar uma atitude perpendicular às cordas, entretanto enfatizamos que esta relação depende de um conjunto de ações, sendo decisivo o ponto em que o braço está apoiado sobre o aro, o ponto do aro em contato com o braço e, principalmente, a inclinação do violão. Entendemos que a relação perpendicular dos dedos sobre as cordas podem ser mais ou menos acentuados, dependendo do tamanho e diâmetro dos dedos.

Quanto ao deslocamento da mão direita, existem três distintas formas, em todos estes casos, Carlevaro preza pela unidade entre braço e mão, além de manter a ação perpendicular dos dedos sobre as cordas. A primeira forma de deslocamento consiste em manter o antebraço em posição natural, ou seja, como ponto de contato ativo. Nesta, o braço se movimenta apenas em direção paralela ao tampo levando a mão da primeira à sexta corda ou vice-versa. Na medida em que o antebraço permanece fixo, o punho tende a moldar-se para que os dedos não ataquem as cordas obliquamente, produzindo ruídos (COSTA, 2007, p. 24-25).

A segunda forma de deslocamento mantém o ponto de apoio do antebraço fixo. Neste, a mão desloca-se em uma linha reta e, na medida em que os dedos seguem a direção das notas graves, a curvatura do punho acentua-se “[...] variando o ângulo que se formam a palma da mão e a parte interior do braço” (COSTA, 2007, p. 29). Desta forma os dedos tocam os bordões com o mínimo de ruído possível.

Na terceira forma de deslocamento, o braço abandona o ponto de apoio, a fim de levar os dedos às regiões exatas das cordas evidenciando o princípio de que “[...] o trabalho dos dedos é sempre consequência da atitude do braço e nunca uma ação isolada” (CARLEVARO, 1979, p. 77). Este deslocamento é necessário na medida em que a mão direita precisa realizar algum efeito timbrístico, tais como: harmônicos realizados com a mão direita, pizzicatos e efeitos percussivos.

A ação da mão direita é decisiva na obtenção de uma sonoridade pessoal (CARLEVARO, 1979, p). Dentre os aspectos formadores de uma sonoridade robusta, estão o formato e polimento das unhas, compreensão das diversas possibilidades timbrísticas que o instrumento oferece, bem como o controle das tensões envolvidas nas ações dos dedos nas diversas formas de ataque sobre as cordas. Baseando-se nisto, Carlevaro aponta cinco formas de ataque sobre as cordas, sendo que cada toque realiza-se conforme a necessidade dinâmica. “[...] Nos diversos toques dinâmicos, deve-se efetuar também diferentes trabalhos com os dedos. Cada forte, cada piano, cada acento requer um tipo de toque” (Costa, 2007, p. 80).<sup>61</sup>

As cinco formas de toque são: 1) Toque livre (sem fixação<sup>62</sup>), é indicado para sons pianos, arpejos e acordes; 2) Toque por fixação da última falange, ação a partir da última falange. O toque por fixação consiste em anular a mobilidade das falanges (CARLEVARO, 1978, p. 34). 3) Toque utilizando a articulação entre o dedo e a mão, as demais articulações permanecem fixas; 4) Toque por fixação dos dedos e participação da munheca e braço. É utilizado em recurso extremo de força, com a participação inclusive do braço. 5) Toque por tímbrica, recurso que visa o timbre metálico através da fixação e angulação da falange distal.

Carlevaro mostra-se relutante a respeito do toque com apoio, pois, segundo o autor (1978, p. 69), não existem razões que fundamentem esta ação do dedo. Ele

<sup>61</sup> COSTA, Maria. AFONSO, Sandra. OLIVEIRA, Gustavo. Cit. p. 80. A técnica Violonística de Abel Carlevaro. Tradução comentada dos capítulos 1 à 8. (2007).

<sup>62</sup> A fixação é a anulação voluntária de uma falange, seu objetivo é proporcionar nuances sonoras e evitar a fadiga muscular (CARLEVARO, 1979, p. 33-34).

salienta que em alguns casos esta ação do dedo pode até acontecer devido a determinado esforço, mas nunca para um fim específico.

### **3.7.3.3 Polegar direito**

O autor também faz considerações sobre o toque do polegar sugerindo que o tamanho de sua unha não seja demasiadamente grande, pois levaria sua ação “para dentro” da mão, causando torções no punho e desfavorecendo a funcionalidade dos demais dedos. Discutindo a forma de ação deste dedo, Carlevaro afirma que “[...] a melhor disposição do polegar para sua livre atuação sem impedimento aos demais dedos é separá-lo lateralmente da mão, de modo que trabalhe desde seu nascimento, com a soma muscular” (COSTA, 2007, p. 32).<sup>63</sup>

Portanto, trata-se da unidade entre as falanges, permitindo que apenas a falange que liga o dedo à mão esteja móvel.

Salientamos que a ação do dedo polegar pode ser afetada se a mão estiver inclinada para a direita, o qual estando contraído será obrigado a usar a falange distal para tocar as cordas. Soma-se a isso o prejuízo que acarretará ao dedo anelar, que contraído, perderá o ângulo adequado de ataque (COSTA, 2007, p. 34).

Carlevaro não limita a participação do polegar a cordas específicas, inclusive podendo atuar apenas com polpa, unhas ou com a combinação polpa-unha sobre diversas cordas simultaneamente.

### **3.7.3.4 Mão esquerda**

A utilização incorreta dos movimentos do braço, mão e dedos pode acarretar prejuízos de ordem musical como chiados indesejados e perda do legato. Igualmente, a utilização desordenada desta mão pode ocasionar fadiga muscular e, conseqüentemente, perda de rendimento e lesões. Sabendo disto, Carlevaro propõe diversos princípios direcionados ao uso correto da mão esquerda.

A utilização apenas dos dedos ao tocar uma obra é um erro segundo o autor, pois assim apenas os dedos estariam atuando, desgastando a musculatura e levando à fadiga muscular. O autor afirma que será necessária a apropriação de todo aparato motor, ou seja, o trabalho dos dedos é uma consequência da mão e braço (CARLEVARO, 1979, p. 78-79). Desta forma, os esforços são distribuídos pelo equilíbrio entre as movimentações.

---

<sup>63</sup>COSTA, Maria. AFONSO, Sandra. OLIVEIRA, Gustavo. Cit. p. 32. A técnica Violonística de Abel Carlevaro. Tradução comentada dos capítulos 1 à 8. (2007).

### 3.7.3.5 Apresentações de mão esquerda

A proposta de Carlevaro para a colocação de mão esquerda é dividida em três formas de apresentação, sendo: longitudinal, transversal e mista. 1) Na apresentação longitudinal, os dedos seguem a direção da cordas. 2) Na apresentação transversal, os dedos adotam uma atitude paralela aos trastes, ou seja, seguindo a direção dos trastos. 3) A apresentação mista é uma mescla das duas propostas anteriores, ou seja, trata-se de uma apresentação intermediária. Em todas as formas de apresentações, Carlevaro (1979) salienta a importância da ação do braço: ``[...] A mão deve ser considerada como uma prolongação do antebraço, formando com este uma unidade; em consequência, a mão deve efetuar seus movimentos levando em consideração sua posição'' (CARLEVARO, 1975, p. 3).<sup>64</sup>

### 3.7.3.6 Traslados de mão esquerda (Mudanças de posição)

Carlevaro discute três formas de traslados de mão esquerda, aplicando-os em diversos exercícios contidos no Livro 3 (1975) dedicado à mão esquerda. São eles; traslado por substituição, deslocamento e salto. Os traslados por substituição acontecem sempre em posições próximas, ou seja, dentro do âmbito da mão e ocorrem quando o dedo é substituído por outro no mesmo lugar. Os traslados por deslocamento poderão ser realizados independentemente das distâncias entre posições. Neste, os mesmos dedos, ao moverem-se, determinam a nova posição. No caso de traslados por saltos a mão deverá saltar totalmente, desde a posição inicial até uma nova posição. Neste caso, não existe elementos comuns, ou seja, existe a mudança por completo do posição em que a mão se encontra.

Os traslados ocorrem por duas maneiras, sendo traslados totais e parciais. Os traslados totais são aqueles em que a troca de posição tem a participação de todo aparato motor, ou seja, braço, mão e dedos. Os traslados parciais ocorrem quando apenas parte do aparato motor é utilizado.

Carlevaro (1975, p. 6) enfatiza a importância de se estar atento ao valor das notas pois, segundo o autor, todas as notas deveram soar conforme seus valores respectivos. Percebemos que existe uma tendência em acentuar a nota inicial durante os traslados longitudinais. Isso ocorre devido à ânsia de trocar de posição rapidamente,

---

<sup>64</sup> CARLEVARO, Abel.Cit. p. 3. *Caderno 3 Série didáctica para guitarra: Técnica de la mano izquierda*, 1975. ``[...] La mano debe considerarse como una prolongacion del antebrazo y formar con este una unidad; en consecuencia, la mano debe efectuar sus movimientos teniendo en cuenta la posición de aquél''.

causando uma falsa sensação de ganho de tempo durante os saltos. O autor (Carlevaro, 1975, p. 6) sugere que estes vícios sejam inibidos desde o início das lições.

### **3.7.3.7 Posição**

Segundo Carlevaro (1979, p. 94), este termo é aplicado à posição em que a mão adota na escala, por exemplo: se o dedo 1 estiver sobre a quarta casa, a mão esquerda estará sobre a IV posição (Todas as posições são indicadas a partir de números romanos) . Portanto, o dedo 1 determina a posição em que a mão está. Este dedo também poderá ser usado como guia (CARLEVARO, 1979, p. 94) em trocas de posições mais seguras.

### **3.7.3.8 Pestana**

A proposta de Carlevaro para as pestanas obedece ao princípio “máximo de resultados com o mínimo de esforço” (CARLEVARO, 1979, Prólogo). Isto pode ser constatado nos momentos em que a falange média não exerce a função de pressionar as cordas. Neste caso, o autor propõe que esta falange esteja relaxada, sendo necessário estabelecer uma curvatura na pestana. Acerca deste assunto, Carlevaro (1985, p. 18) salienta que são raros os momentos em que toda a superfície do dedo pressionam as cordas.

A colocação da pestana depende das ações do antebraço e polegar esquerdo. Neste sentido, Carlevaro (1979, p. 129) salienta que o pulso não deverá estar contraído para trás do braço do violão, isso levaria o dedo de apoio para cima, desequilibrando as forças envolvidas no uso da pestana. Para isso, ele sugere que o dedo de apoio esteja situado em uma parte mais baixa do mastro, favorecendo a ação da falange proximal sobre as cordas agudas durante a pestana.

Carlevaro aborda derivações distintas de pestanas, sendo elas: meia pestana, pestana completa e pestanas de falange. No caso das pestanas de falange, a falange distal é ondulada para fora, permite que duas cordas intermediárias sejam pressionadas sem que o resto do dedo interfira na corda mais aguda.

### **3.7.3.9 Colocação do polegar esquerdo**

A colocação do polegar esquerdo atuará apenas por trás do braço do violão, no entanto, com ação livre. Carlevaro adere ao conceito de que seu posicionamento deverá alterar conforme a necessidade dos dedos durante uma respectiva técnica de execução, inclusive separando-o do braço do violão, se necessário.

A ação livre desde dedo favorece as movimentações de braço esquerdo. Entretanto, não o permite atuar independentemente dos outros dedos. Sua função limita-se a fazer oposição aos demais dedos, sempre com uso controlado da força e evitando rigidez.

### **3.7.3.10 Pizzicatos e Surdinas**

O autor aborda as possibilidades musicais que estes efeitos timbrísticos oferecem, bem como a fusão dos mesmos com outros efeitos. A técnica proposta para a execução dos pizzicatos consiste no ataque e apagamento simultâneo das notas. Neste caso, será necessário anular o ponto fixo do braço direito, pois a mão será deslocada para trás, a fim de abafar as vibrações causadas pelo toque do polegar.

Carlevaro propõe que os pizzicatos sejam realizados a partir do toque lateral do dedo polegar, estas notas serão apagadas repentinamente “[...] como em um tique nervoso” (COSTA, 2007, p. 68), seguidos dos abafamentos, realizados sobre a lateral da mão na região que divide as cordas do cavalete.

As *surdinas* são executadas a partir da mesma técnica de execução, no entanto, sobre o rastilho sobre o cavalete, podendo variar conforme a necessidade da obra a ser executada.

### **3.7.3.11 Vibratos**

No violão, este recurso torna-se fundamental durante a execução de notas com longas durações, pois prorroga a frequência do harmônico fundamental e pode ser usado da mesma forma nas imitações de outros instrumentos como o violoncelo ou a própria voz humana.

Carlevaro (1979, p. 113) propõe duas formas de execução para os vibratos, salientando que este deverá ser conscientemente empregado, ou seja, não desenfreadamente. A primeira forma é intitulada de vibrato longitudinal (CARLEVARO, 1979, p. 113) e, neste caso, o dedo (ou dedos) realizarão movimentos para a esquerda e para a direita, no sentido das cordas. Portanto, ambos os lados dos dedos atuarão, sendo que as regiões mais propícias para obtenção destes efeitos serão a partir na quinta casa (CARLEVARO, 1979, p. 114). O segundo é denominado de *vibrato transversal* (CARLEVARO, 1979, p. 115). Neste, a corda realizará movimentações transversais, ou seja, no sentido dos trastos, pelo impulso que o dedo lhe comunica.

### 3.7.3.12 Técnica em função da arte

Este tema está vinculado ao capítulo 3 intitulado *formação integral do violonista*. Neste, toda a proposta técnica contida na *Escuela de la Guitarra* é tratada como uma ferramenta da expressão. “[...] A diferença entre o verdadeiro interprete e o mero executante reside no fato de que este se baseia puramente no trabalho mecânico, afastando-se de qualquer outra ideia” (COSTA, 2007, p. 38).<sup>65</sup>

Desta forma, a técnica deixa de ser uma mediadora da expressão, tornando-se independente e protagonista na execução musical.

Na medida em que a técnica do instrumento vai sendo dominada de forma gradual, ela deverá visibilizar as ações interpretativas, possibilitando sonoridades distintas, a serviço de um sentido musical. Segundo o autor (1979, p. 31), desde o início do estudo de uma obra, será fundamental refletir sobre aspectos interpretativos, “[...] Nunca se deve esquecer disto, porque, do contrário, a arte se desnatura [...]” (CARLEVARO, 1979, p.31).

---

<sup>65</sup> COSTA, Maria. AFONSO, Sandra. OLIVEIRA, Gustavo. Cit. p. 38. A técnica Violonística de Abel Carlevaro. Tradução comentada dos capítulos 1 à 8. (2007).

#### **4. RESULTADOS: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS.**

A prática violonística, no que tange à sua técnica, tem se mostrado um elemento dinâmico e singular, adaptando-se conforme as necessidades do tempo (MADEIRA, 2011.p. 9). Ressaltamos, ainda, que no processo de domínio da técnica não existem formulas específicas aplicáveis em todos os casos, ou seja, algo mecanicamente fácil para determinado violonista poderá ser penoso para outro. “[...] O violão não admite fórmulas exclusivas para procedimentos gerais, e sim uma ordem lógica que vai resolvendo sistematicamente cada caso” (PUJOL, 1949, p. 65).

A compreensão das ações técnicas envolvidas durante a prática violonística, a prática de todos estes elementos individualmente, bem como o entendimento das distintas formas de colocação do corpo e instrumento são determinantes para a escolha de princípios que norteiem um estudo consciente e eficaz. Segundo Horta (2012, p. 17), ao longo da história do violão, diversos violonistas se preocuparam em utilizar aparelhos ou posições que pudessem contribuir para uma posição ergonômica.

Neste sentido, é válida a reflexão sobre os pontos de convergência e divergência entre os métodos selecionados para esta pesquisa.

##### **4.1 COLOCAÇÃO DO CORPO E INSTRUMENTO**

O posicionamento do corpo e a colocação do instrumento são fundamentais na prática violonística, pois um posicionamento natural e ergonomicamente correto favorecerá as diversas movimentações necessárias à execução do instrumento, prevenindo lesões causadas pelo excesso de tensões. Horta (2012) afirma que é imprescindível adotar uma constante atitude reflexiva, “[...] sobre todas as questões essenciais à execução do instrumento, nomeadamente à postura” (HORTA, 2012. p. 63).

Portanto, entendemos que a reflexão sobre as propostas elucidadas, bem como a discussão sobre os pontos de divergência e convergência entre os métodos são fundamentais para entendermos as atitudes atuais frente ao instrumento.

Identificamos que os autores abordam este tema de formas distintas. Sor, Aguado, Pujol e Carlevaro tratam do assunto em subtemas diferentes. Já Carulli e Carcassi os abarcam dentro de um mesmo tema e Giuliani simplesmente não aborda esta temática em seu método.

O principal ponto de divergência entre os métodos selecionados consiste em como determinada atitude poderia influir na disposição dos ombros e braços sobre o violão. Esta divergência é ainda mais acentuada pelo que cada um considera ou não ponto de apoio entre corpo e instrumento.

Sor e Aguado utilizam mecanismos distintos para a colocação do instrumento. Entretanto, entendemos que a posição do instrumento frente ao instrumentista obedece a princípios semelhantes.

Fernando Sor, ao apoiar o aro menor do violão sobre uma mesa visa posicionar o instrumento de forma que as cordas estivessem frente ao meio do corpo, estabelecendo proximidade com a postura utilizada para os instrumentos de cordas. Este posicionamento mantém o uso da mesa como apoio principal e a perna direita como ponto de contato ativo. Discutindo a proposta de Sor para fixação do instrumento, Chiesa e Gilardino afirmam;

De acordo com a concepção moderna de posicionamento do instrumento, concordamos que Sor não foi um bom profeta, entretanto, ressaltamos o grande desconforto dos guitarristas oitocentistas lutando com um instrumento de estabilidade difícil, sendo que, este problema foi resolvido apenas quando Torres iniciou a construção de instrumentos com dimensões maiores, no final do século XIX. (CHIESA/GILARDINO, 1990, p. 253)<sup>66</sup>

Já o suporte do violão com tripé viabiliza o apoio do instrumento, sem que este esteja em contato direto com o corpo, favorecendo suas vibrações. Há também outras vantagens, tais como liberar os braços e dedos de forma em que possam trabalhar livremente e proporcionar naturalidade à postura. Portanto, partindo do princípio que o tripé é o único ponto ativo de apoio do instrumento, ambos os braços tornam-se contatos passivos.

---

<sup>66</sup>GILARNINO, Ângelo. *Metodi e Trattati. La Chitarra*. A cura de Ruggero Chiesa. Cit. p. 253. ``[...] Secondo la concezione della posizione moderna dobbiamo convenire che Sor non fu buon profeta, ma ancora una volta dobbiamo sottolineare Il grave disagio Del chitarrista ottocentesco, alle prese con una strumento di difficile stabilità e ricordare che il problema fu risolto solo quando Il liutaio Torres incominciò a costruire strumeni di dimensioni più ampie, verso la fine del secolo XIX``.(1990)

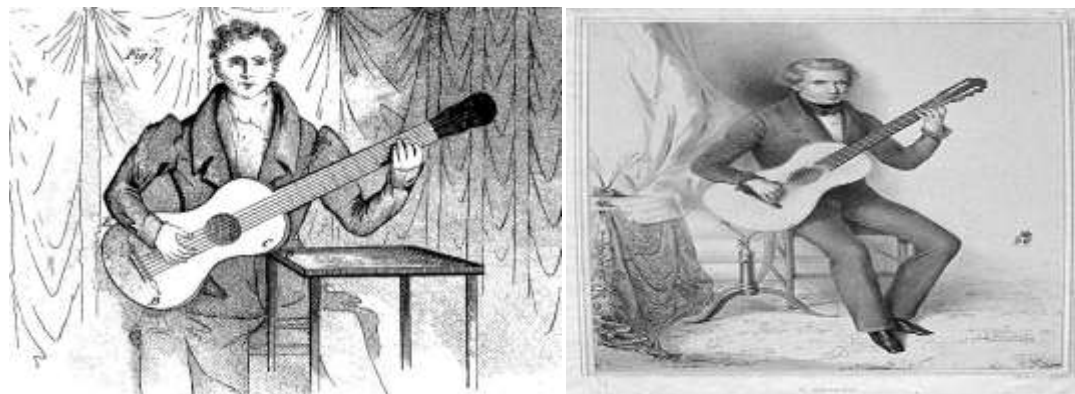


Fig. 23 . Méthode pour la Guitare (Sor, 1830). Fig. 24. Novo Método para Guitarra (AGUADO, 1843).

Sor (1830, p. 16) e Aguado (1943, p. 6-10), apoiando suas explicações em sistemas gráficos e geométricos, enfatizam que a postura do corpo frente ao instrumento deveria proporcionar facilidade e naturalidade ao ombro e ambas as mãos. Para isso, os autores recomendam posicionar a guitarra de forma que o braço do instrumento esteja inclinado frente ao peito, assim ambas as mãos poderiam estar posicionadas em um plano frente à cabeça.

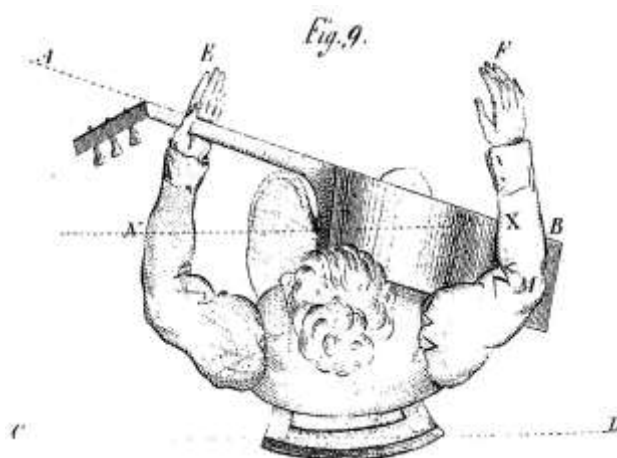


Fig. 25. Méthode pour la Guitare (Sor, 1830).

As propostas de Sor e Aguado convergem ainda nos seguintes aspectos : 1° - Em ambos os casos o corpo permanece reto sem torções, 2° - Os ombros parecem estar em posição natural, ou seja, sem contrações, 3° - Ambos os instrumentos estão centrados frente à cabeça do violonista, 4° - Ambas as pernas fixas no solo, 5° - Em ambas as propostas o antebraço está posicionado sobre o aro maior do violão, aproximadamente no mesmo ponto, 6° Ambos os braços são pontos de contato passivos.

As semelhanças nos princípios empregados por ambos os autores é confirmada na introdução da *Fantasia Elegiaca Op. 59* (1836). Nesta obra, Sor afirma que o uso do trípode, criado por Aguado, seria uma boa alternativa para a execução desta obra.

Cruzando as informações colhidas entre os métodos de Sor, Aguado e Carulli, entendemos que as soluções encontradas pelos autores são visivelmente distintas. Acreditamos que as divergências ultrapassam o âmbito da postura e equilíbrio do instrumento. Sor e Aguado fundamenta-se em profundas reflexões sobre anatomia, a fim de proporcionar posicionamento ergonômico e funcional. Já Carulli visa apenas demonstrar um meio pelo qual o iniciante ou amador poderia posicionar o instrumento, não sendo seu objetivo estabelecer princípios baseados na anatomia de ambas as mãos, nem discutir formas de otimizar seus mecanismos. Portanto, trata-se de divergências conceituais.

Partindo destes princípios, Sor mostra-se contrário às posturas utilizadas por alguns guitarristas italianos, fazendo menção às propostas de Carulli (1810). Nestas, Carulli orienta que se sente em uma cadeira de média altura, elevando o pé esquerdo sobre um suporte, de forma que, após apoiar o côncavo inferior do violão sobre a perna esquerda e elevar o braço da guitarra perpendicularmente, este não cairia nem em direção ao tórax, tampouco em direção ao joelho. Ele também sugere apoiar o antebraço direito sobre o tampo do violão em uma linha reta com cavalete. Esta anularia o apoio do antebraço sobre a curvatura maior da guitarra, obrigando o ombro a se deslocar. Entendemos que isto implica manter ombro, braço e mão sob contínua tensão.



**Fig. 26. Méthode pour la Guitare (Sor, 1830).**

Portanto, a proposta para colocação de corpo e instrumento de Carulli mostra-se distinta de ambas as propostas anteriores. O autor indica os seguintes pontos de contatos e fixação: 1º Perna esquerda, 2º perna direita, 3º lado esquerdo do corpo, 4º braço direito e 5º braço esquerdo (contato ativo) durante a ação do dedo de apoio sobre o braço do violão.

Cruzando as informações colhidas entre os métodos, entendemos que as divergências consistem nas distintas formas de fixação do instrumento e nos pontos de contato entre corpo e instrumento. Portanto, Carulli diverge dos autores espanhóis nos seguintes pontos: 1º- Apoio principal sobre a perna esquerda, 2º - Apoio sobre lado direito esquerdo do corpo, 3º Braço esquerdo (Contato ativo) durante a ação do dedo de apoio sobre o braço do violão, 4º- Contração do ombro direito, 5º- Fixação do antebraço diretamente sobre o tampo, 6º- Elevação da perna esquerda sobre um banquinho.

Não foram encontrados pontos de convergência entre os métodos de Carulli e Aguado. Já entre os métodos de Carulli e Sor, o uso do braço direito é um ponto de contato convergente, contudo, sua forma de apoio e ação é razão das principais divergências entre os métodos. Segundo Sor (1830, p. 16), o antebraço deverá ser apoiado sobre o eixo maior da caixa de ressonância e não sobre o tampo, evitando o deslocamento do ombro e a diminuição das vibrações do tampo. Entendemos que esta atitude proporcionará um apoio à mão, permitindo que ela possa pender naturalmente na direção das cordas.

Carulli (1810, p. 3-4) sugere apoiar o antebraço direito sobre o tampo do violão em uma linha reta com cavalete, na medida em que os dedos da mão direita precisam mudar a região do toque, ombro e braço deslocam-se levando mão e dedos à região desejada.

Muitos dos princípios aplicados por Carulli em seu método são convergentes com a proposta de Carcassi.

Identificamos seis princípios básicos que norteiam a proposta de Carcassi. São eles: sentar em um banco maior do que o de costume, elevar o pé esquerdo sobre um banquinho, deslocar o pé direito para trás, manter a perna esquerda em posição natural, manter o peso do instrumento sob a perna esquerda e posicionar a guitarra de forma transversal à coxa.

Segundo Carcassi (1836, p. 11), esta posição é preferível por oferecer três pontos fixos de apoio ao instrumento, de modo a equilibrá-lo sem o apoio das mãos. Carcassi não menciona quais são estes pontos de apoio. Entretanto, entendemos que se tratam dos seguintes: 1º) Perna esquerda, 2º) Perna direita e 3º) Lado esquerdo do peito.

Em relação ao posicionamento do corpo e instrumento, entendemos que o uso efetivo da perna esquerda como ponto de apoio principal, bem como o controle das tensões envolvidas sobre o ombro, antebraço e mão, são as contribuições mais significativas do método de Carcassi para as atitudes atuais frente ao instrumento. Para Chiesa e Gilardino (1990), o uso da perna esquerda como ponto de apoio principal, é recorrente em todos os autores da escola italiana oitocentista (CHIESA/GILARDINO, 1990, p. 244). Entretanto, apenas no método de Carcassi observamos reflexões consistentes em relação à estabilidade do corpo e fixação do instrumento.

A partir da aplicação destes princípios, consideramos que, na verdade, são cinco os pontos de apoio contidos em sua proposta, sendo 4 ativos e 1 passivo, a saber: 1º - Perna esquerda, 2º - Perna direita, 3º - Lado esquerdo do peito, 4º - braço esquerdo (Contato ativo) durante a ação do dedo de apoio sobre o braço do violão e 5º - Braço direito (Contato passivo).

A partir do cruzamento de dados, encontramos os seguintes pontos de convergência entre os métodos de Carcassi e Carulli: 1º- Ambos elevam a perna esquerda sobre um banquinho, 2º - Consideram a perna esquerda como principal ponto de estabilidade do instrumento. 3º- Apoiam o violão sobre o lado esquerdo do corpo, 4º Ambos utilizam a perna direita como ponto fixo de estabilidade do instrumento, 5º Braço esquerdo (Contato ativo) durante a ação do dedo de apoio sobre o braço do violão.

A principal divergência entre ambos os métodos consiste no posicionamento do antebraço direito. Carcassi (1836, p. 11) propõe que o antebraço esteja apoiado sobre a curvatura maior da caixa de ressonância, próximo ao cavalete.

Carcassi acredita que o uso efetivo do antebraço sobre o tampo prejudica a funcionalidade do corpo durante a execução musical, haja vista ombro, braço e mão estarão em contínua tensão.

Relacionando os métodos de Carcassi, Sor e Aguado concluímos que o posicionamento do antebraço sobre o aro da curvatura maior da caixa de ressonâncias é o principal ponto convergente.

A divergência mais significativa entre os métodos reside no fato de que, ao contrário de Sor e Aguado, Carcassi estabelece que todos os pontos fixos do instrumento estejam em contato direto com o corpo. Carcassi também diverge dos demais autores nos seguintes pontos: 1º- Perna esquerda como principal ponto de fixação do instrumento, 2º Apoio do violão sobre o lado esquerdo do corpo, 3º- Braço esquerdo (contato ativo) durante a ação do dedo polegar sobre o barco do violão.

Tratando-se dos últimos dois métodos selecionados para esta pesquisa, decidimos cruzar as informações sobre a colocação de corpo e instrumento apenas entre ambos. Afinal, assim como abarcamos na primeira parte deste trabalho, são amplas as diferenças estruturais entre a guitarra clássica-romântica e a estruturada por Torres no século XIX, tornando incoerente a comparação de posturas baseadas em instrumentos cuja ação, tamanho e tensão são bastante diferentes.

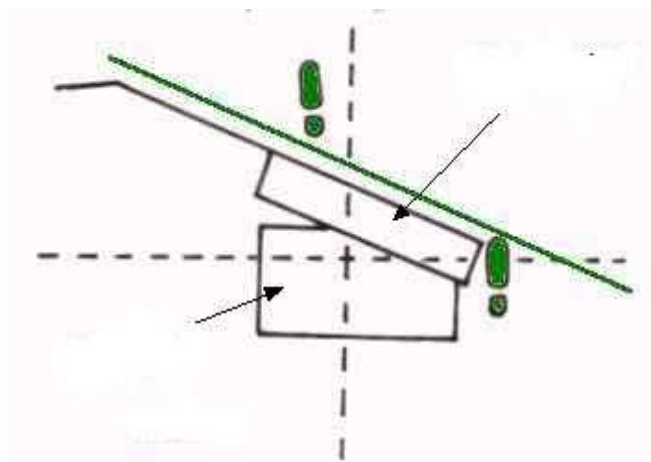
A forma de colocação de corpo e instrumento designada por Pujol envolve as seguintes ações: 1º - sentar-se em um banco proporcional à sua altura; 2º - posicionar o côncavo inferior do violão sobre a perna esquerda; 3º - após inclinar o peito ligeiramente para frente, fixar o “Dorso” da caixa harmônica sobre o peito, sempre mantendo ambos os ombros em posição natural; 4º - elevar o pé esquerdo sobre um banquinho com altura média entre 15 e 17 centímetros na parte anterior e 12 e 14 na posterior; 5º - afastar a perna direita para trás; e 6º - colocar o antebraço direito sobre a curvatura maior da caixa harmônica do violão.



**Fig. 27. Emilio Pujol. Escuela Razonada de la Guitarra (1936).**

Conclui-se que Pujol considera quatro os pontos de apoio utilizados na fixação do instrumento: perna esquerda, perna direita, parte esquerda do peito e antebraço direito.

A proposta de Carlevaro consiste no ajuste do violão ao corpo e não do corpo ao violão (CARLEVARO, 1979, p. 9), pois relaciona-se ao conceito de “máximo de resultado com o mínimo de esforço” (CARLEVARO, 1979, p. 78). Para o autor, o instrumento deverá permanecer imóvel no corpo, de forma que os movimentos sejam realizados sem a desestabilidade do instrumento. Para isso, Carlevaro menciona duas formas de equilíbrio para o instrumento: o equilíbrio estável e o instável (CARLEVARO, 1979, p. 5). No estável, o pé direito deveria ser apoiado atrás do pé esquerdo.



**Fig. 28. Escuela de la Guitarra. 1979**

Ainda para Carlevaro, a estabilidade do instrumento é “[...] consequência do equilíbrio corporal (forma de sentar) e da determinação lógica dos pontos de contato.” (CARLEVARO, 1979, p. 15).

Ele afirma, ainda, que o violão tem cinco pontos de contato em relação ao corpo: perna direita, perna esquerda, braço direito, braço esquerdo e lado direito do corpo.

Partindo dos cruzamentos de dados colhidos e explanados na parte anterior deste trabalho, identificamos que os autores convergem nos seguintes pontos: 1º- Perna esquerda como principal ponto de fixação do instrumento, 2º- Perna direita como ponto de fixação e contato ativo, 3º- Perna direita como ponto de fixação e contato ativo, 4º- Braço direito como ponto de fixação e contato ativo sobre o aro maior da caixa de

ressonância, 5º- Braço esquerdo como ponto de fixação e contato ativo, 6º-Ambos apoiam a perna esquerda sobre um banquinho.

As divergências concentram-se nos seguintes pontos: 1º- Fixação da perna direita, 2º- Apoio do violão sobre o peito. Pujol sugere o apoio do violão sobre o peito esquerdo e a fixação da perna direita frente ao instrumento. Já Carlevaro Mantém o violão sobre o lado direito do peito e a fixação da perna direita na mesma linha da cadeira, atrás do pé esquerdo.

Analisando as propostas de Carlevaro e comparando-as com os princípios empregados por Pujol, Chiesa e Gilardino relatam o seguinte:

Seus princípios são em substância, similares ou paralelos aos de Pujol. Entretanto, a conduta adotada por Carlevaro é, de longe, mais ampla e analítica. Identifica os pontos fundamentais que asseguram uma posição correta e estável do instrumento, através de seus pontos de contato. (CHIESA/GILARDINO, 1990, p. 263)<sup>67</sup>

## 4.2 MÃO ESQUERDA

A técnica violonística, no que tange a mão esquerda, tem sido parte integrante dos métodos desde o século XVI. Os espanhóis Juan Carlos Amat (1556) e Gaspar Sanz (1674), em seus métodos de cinco e seis ordens, já descrevem formas de realizar acordes maiores e menores. Em 1761, Giacomo Merchi abordou no método *Le guide dès ecolierd de Guitarre* formas de colocação de ambas as mãos (GILARDINO/CHIESA, 1990, p. 237). Entretanto, assim como abordamos na primeira parte deste trabalho, as primeiras discussões efetivas sobre uso e posicionamento de mão esquerda estão contidas nos métodos de Federico Moretti, *Princípios para tocar na guitarra de seis orden*, de Antonio Abreu e Victor Prieto *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis ordene* e de Fernando Ferandière, *Arte de tocar la guitarra española por música*, todos publicados no ano de 1799. Este último atribui o bom funcionamento da mão esquerda à flexibilidade da mão sobre as diversas regiões do braço do violão (FERANDIÈRE, 1799, p. 4).

---

<sup>67</sup> GILARNINO, Ângelo. *Metodi e Trattati. La Chitarra*. A cura de Ruggero Chiesa. Cit. p. 263. I suoi enunciati sono in sostanza simili o paralleli a quelli di Pujol, ma l'indagine condotta da Carlevaro è di gran lunga più capillare e analitica. Individuati i punti fondamentali che garantiscono la buona posizione e la stabilità dello strumento, mediante i suoi punti di contatto. (1990)

Posteriormente, os métodos de Charles Doisy, *Principes Généraux de la guitare* (1801), Salvador Castro de Gistau, *Méthode de guitare ou lyre por S. Castro* (1805) e Francesco Molino, *Método completo para aprender a tocar la guitarra* (1827) apresentaram reflexões sobre técnica de mão esquerda que influenciaram métodos posteriores.

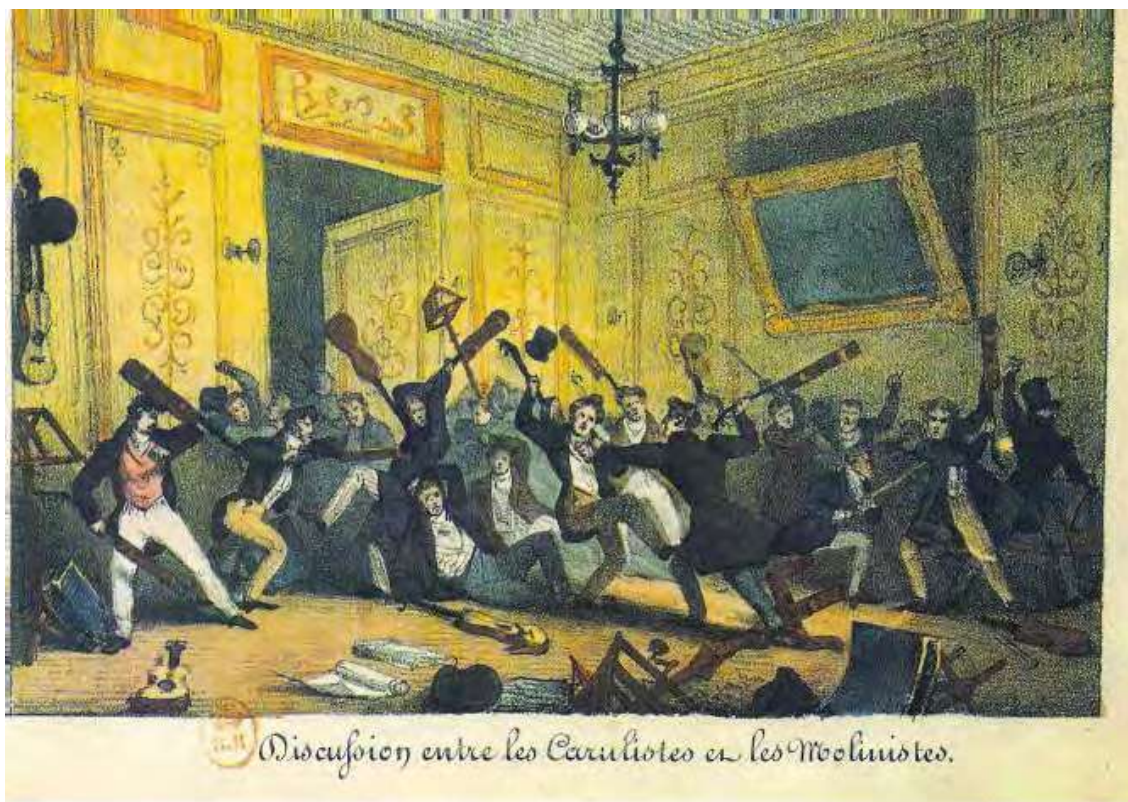
Nos métodos selecionados para este trabalho, as discussões sobre o uso e posicionamento da mão esquerda visam estabelecer demandas técnicas baseadas no que cada autor considera ergonomicamente correto e funcional. Os princípios abordados estão centrados na relação entre os posicionamentos dos braços, mãos e dedos, saltos e mudanças de posição, colocação do dedo de apoio e apresentações de mão esquerda.

#### **4.2.1 Polegar Esquerdo**

Ao longo da história do violão, um dos procedimentos que mais produziram divergências entre os autores consiste no uso do dedo polegar esquerdo sobre as cordas. As divergências estavam, principalmente, entre os defensores da proposta de Carulli e Molino. Para Carulli o dedo polegar deveria atuar em alguns momentos sobre o diapasão (CARULLI, 1810, p. 4); entretanto, para defensores das propostas de Francesco Molino<sup>68</sup>, tal recurso não favorecia a ação dos demais dedos. Estas divergências foram ilustradas na litografia colorida “*La Guitaromanie*”, na qual o artista plástico, cantor e guitarrista Charles de Marescot faz uma caricatura da discussão entre os *Carulistas* e os *Molinistas*.

---

<sup>68</sup> “Método completo para aprender a tocar la guitarra” (1827)



**Fig. 29. Litografia colorida. “La Guitaromanie”. Discussion entre lês Carulistes et les Molinistes”. Charles de Marescot. Paris, 1850.**

As propostas de Giuliani e Carcassi convergem com as de Carulli. Giuliani não faz menção a esta prática em seu método, mas no seu “Etude complete pour la Guitarra” (1812), sinaliza os lugares onde o polegar poderia atuar sobre as cordas. Já Carcassi sinaliza com a palavra “Pouce” os lugares onde este dedo poderia ser eventualmente usado.



**Ex. 27. Matteo Carcassi. Op. 59. (1836)**

Carulli (1810, p. 4) e Carcassi (1836, p. 11) sugerem que o polegar esteja apoiado sobre a gema da última falange, formando com o dedo 1 uma espécie de

semicírculo. Carcassi salienta que este dedo deverá permanecer entre a quinta e sexta cordas, com exceção durante o uso de pestanas completas, nas quais recomenda que o dedo de apoio esteja totalmente por trás do braço.

Os espanhóis Sor (CAMARGO, p. 19-20) e Aguado (1830, p. 12) divergem dos autores italianos, pois ambos acreditam que o apoio do polegar sobre as cordas prejudica o funcionamento e a relação de perpendicularidade dos dedos sobre as cordas, além de deslocar o punho de sua posição natural. Aguado designa o uso do polegar esquerdo sobre o diapasão de ``All'italiana''. Segundo Aguado (1830, p. 12), a função desse dedo é apenas suportar a pressão exercida pelos demais dedos da mão, sem abandonar o contato com o braço. Sor ainda salienta que este dedo deverá formar uma espécie de semicírculo com o dedo 2, diferentemente dos autores italianos, que recomendam este semicírculo com o dedo 1.

Ao analisarmos as propostas de Pujol, identificamos que autor apropria-se tanto de elementos da técnica de Carulli e Carcassi como de seus compatriotas Sor e Aguado. Pujol acredita que o polegar, ao ser posicionado atrás do braço do instrumento, deverá formar com o dedo 1 um semicírculo (BARCELÓ, 2009, p. 182). Assim como seus compatriotas, Pujol acredita que este dedo tem a função de apenas suportar a pressão exercida pelos demais dedos, mas, divergindo dos princípios de Aguado, Pujol (1940, p. 17) sugere que, em saltos descendentes, o polegar deverá desprender-se do contato com o braço do violão, pois trata-se de movimentos contrários à flexão do polegar.

Mesmo demonstrando proximidade com os métodos de Sor e Aguado, acreditamos que conceitualmente a proposta de Carlevaro diferencia-se de todas as demais, pois não emprega a esse dedo apenas a função de suportar a tensão causada pelos demais dedos, sendo parte do conjunto de mecanismos chamado de “Aparato Motor”. Para Carlevaro (OLIVEIRA, p. 108-112), o polegar não deverá atuar independentemente dos outros dedos, aderindo ao conceito de que seu posicionamento deverá se alterar conforme a necessidade dos dedos, inclusive separando-o do braço do violão, se necessário.

#### **4.2.2 Colocação dos dedos.**

Segundo Carlevaro (1979, p. 78-79), a colocação dos dedos depende especialmente da flexibilidade e posicionamento do antebraço. Este, não adotando uma postura rígida, auxiliará o posicionamento dos dedos sobre as casas, proporcionando uma atitude confortável e funcional. Salientamos que a utilização incorreta dos

movimentos do braço, mão e dedo pode acarretar prejuízos de ordem musical como chiados e perda de legato.

Baseando-se nisto, Carlevaro desenvolve os conceitos de apresentações transversais e longitudinais<sup>69</sup> de mão esquerda, pois “[...] a mão deve ser considerada como uma extensão do antebraço” (Carlevaro, 1975, p. 3). Ao compararmos as demandas técnicas de Sor e Carlevaro, entendemos que Carlevaro aprimorou ideias difundidas anteriormente por Sor, “[...] Servindo-me do polegar assim com o uso no piano, como um eixo sobre o qual toda mão muda de posição, e que serve de guia para retornar a posição que toda mão antes deixou” (CAMARGO, 2005, p. 20).

Portanto, Sor estabelece um posicionamento flexível ao antebraço, de forma que o mesmo se mova conforme a necessidade dos dedos, possibilitando que os dedos caiam de forma natural e perpendicular às cordas. Convergindo com as propostas de Sor, Carcassi (1836, p.15) acredita que os dedos deverão ser mantidos curvos o bastante para funcionarem como *martelos* sobre às cordas, ação interligada a uma atitude flexível do cotovelo e punho.

Já Aguado acredita que a colocação dos dedos da mão esquerda é favorecida pelo trípode. Segundo o autor (AGUADO, 1843, p. 30), este suporte possibilita maior liberdade ao braço e mão, proporcionando soltura e independência dos dedos. Semelhantemente, facilita a relação de perpendicularidade dos dedos frente às cordas.



**Fig. 30. Novo Método para Guitarra (AGUADO, 1843).**

---

<sup>69</sup> Ver página 113.

Aguado, ao referir-se à abertura dos dedos, sugere que estes sejam mantidos sempre no limite de cada casa, havendo em alguns momentos a necessidade de distensão. Segundo Wolff (2007, p. 14),

[...] quando colocamos os dedos 1-2-3-4 respectivamente na primeira, segunda, terceira e quarta casas, numa mesma corda, a mão esquerda está em posição longitudinal. Ou seja, os dedos estão dispostos em casa adjacentes. Chamamos de distensão qualquer posição que exceda esta disposição de um dedo por casa. Já quando os dedos são colocados em posição mais fechada, temos uma contração. (WOLFF, 2007, p. 14 *Apud* ALIPIO, 2014, p. 57).

Este princípio de Aguado converge com os conceitos de Sor, Pujol e Carlevaro. Entretanto, por mais que o autor proponha naturalidade no encaixe dos dedos sobre as cordas, ele atribui esta função apenas aos dedos e pulso esquerdo, ação divergente dos demais autores mencionados anteriormente, pois agregam efetivamente a mobilidade do cotovelo.

Ao compararmos os métodos de Aguado e Pujol, entendemos que os princípios de distribuição de forças empregadas sobre os dedos contidos no método de Aguado nortearam o conceito de atitude passiva e ativa<sup>70</sup> defendida por Pujol. Segundo este último, (1956, p. 17-18) a mobilidade dos dedos durante a execução musical é resultado de um conjunto de ações, passando pelo domínio das atitudes passivas e ativas dos dedos sobre as cordas, bem como da curvatura do pulso e flexibilidade do antebraço. Tal princípio é análogo às propostas estabelecidas por Sor e Carlevaro, posto que Pujol entende que os movimentos paralelos aos planos das cordas são realizados apenas com a mobilidade do cotovelo e pulso, conduzindo os dedos e proporcionando economia de energia (1956, p. 17-18).

Os autores Carulli e Giuliani não estabelecem discussões aprofundadas sobre este assunto. As poucas informações obtidas sobre colocação e posicionamento dos dedos estão contidas nas partes referentes à digitação de mão esquerda e posição, o que abordaremos em outros tópicos.

#### **4.2.3 Posição**

Segundo Barceló (2009, p. 1), posição é um elemento teórico prático, cuja finalidade é orientar a mão esquerda do executante. Este tema, amplamente abordado

---

<sup>70</sup> Ver página 95.

por diversos métodos clássico-românticos, divergem sobre o número exato de posições no violão.

Para Carulli (1810, p. 40), posição significa “[...] os diferentes tratos aonde são obrigados a deslocar-se os dedos para executar uma passagem ou acorde”. O autor salienta que existem cinco posições principais no braço do violão, todas elas determinadas pela localização do dedo 1. O uso do mesmo como indicador da posição é um ponto de convergência entre Carulli e Carcassi, mas os autores discordam sobre o número de posições. Carcassi, baseando-se em princípios estabelecidos por Francesco Molino, indica dozes posições dentre as quais destacam-se a primeira, segunda e nona, pois são empregadas com maior frequência em suas lições. Já Giuliani indica em cada estudo a posição a ser estudada, mas as indicações teóricas reduzidas ao mínimo não apresentam conceitos suficientes para que possamos comparar com outro método. Segundo Barceló, “[...] aparentemente, para Giuliani, esta era uma questão tão óbvia que não precisava de mais explicitação” (2009, p. 116).

Aguado, por sua vez, alterou os termos aplicados ao seu sistema de posição. Em sua “*Colección de estudios*”, publicada em 1820, ele se manifesta contrário a um sistema que dividiria o braço do violão em três ou quatro partes, chamado de *Manos*, optando por um sistema chamado *Disposiciones*, baseado na harmonia e no idiomatismo do instrumento (BARCELÓ, 2009, p. 122). Já em sua “*Escuela de Guitarra*” (1825), o autor nomeia este sistema como *posiciones*. Ambos os sistemas são baseados nos *equisonos*<sup>71</sup>. Na mesma obra, Aguado assina os *equisonos* com números ordinais, sendo que no “*Nuevo método para Guitarra*” (1845), o autor os indica com números dentro de pequenos círculos.

Baseando-se em um sistema de divisão da escala do violão em grupos, Emilio Pujol elabora um sistema que visa distribuir o diapasão em partes proporcionais. Ele designa este sistema pelos termos duplo, triplo, quádruplo, quártuplo e sêxtuplo, indicando-os por números romanos. A principal divergência entre o sistema elaborado por Pujol e os sugeridos por Carulli e Carcassi consiste no mecanismo de localização destas posições no braço do instrumento. O autor leva em consideração apenas a quantidade de trastos seguidos. Portanto, *duplo* trata da indicação de dois trastos consecutivos, independentemente da localização no braço do instrumento.

---

<sup>71</sup> Notas equivalentes encontradas em regiões diferentes do diapasão.

O conceito de posição para Carlevaro é convergente ao empregado por Carulli e Carcassi. Segundo Carlevaro (1979, p. 6), este termo é aplicado à posição em que a mão adota na escala mediante a localização do dedo 1. Entendemos que Carlevaro utiliza este dedo como guia devido à segurança proporcionada às trocas de posições.

Não relacionamos as propostas de Fernando Sor, pois o autor não adota o uso da posição ou um sistema similar de orientação para a mão esquerda.

#### 4.2.4 Pestana

A técnica de pestana tem sido parte integrante dos métodos para violão desde o século XVI. Juan Carlos Amat menciona o emprego desta técnica em realização de acordes, sugerindo o uso do dedo indicador sobre duas cordas (AMAT, 1596, p. 13). Madeira e Scarduelli definem pestana como “[...] a técnica na qual um dedo da mão esquerda se coloca sobre duas notas em diferentes cordas ao mesmo tempo, podendo exercer pressão de sua ponta até sua base” (2013, p. 3).

Ao longo da história do violão, diversos são os métodos que apresentam reflexões distintas sobre a técnica em questão. Uma das problemáticas envolvidas na realização das pestanas consiste na distribuição da força ao longo dos dedos (CONTRERAS, 1998, p. 38).

Aguado não emprega nenhuma técnica específica de execução, apenas afirma que levaria algum tempo até alcançar clareza no som. Carulli divide as pestanas em dois grupos, designando-as como *Piccolo e Grande accordo*<sup>72</sup>. Entretanto, ele não emprega nenhum princípio técnico. Sor e Carcassi indicam princípios semelhantes, convergindo sobre o posicionamento do dedo de apoio na parte mais baixa do braço do instrumento nos momentos de pestanas. Este procedimento levantaria o pulso, favorecendo o emprego da mesma.

Semelhantemente a Sor e Carcassi, Pujol reitera a necessidade do uso correto do dedo de apoio sobre o braço do instrumento, sendo necessário em alguns momentos posicioná-lo na parte baixa do braço do instrumento. Pujol indica três formas de pestanas<sup>73</sup>, determinando-as pelo número de cordas que exercem pressão. Mesmo sendo enfático sobre o controle da rigidez dos dedos sobre as cordas, não estabelece discussões aprofundadas sobre a técnica em questão.

---

<sup>72</sup> Ver página 37.

<sup>73</sup> Ver página 97.

Já Carlevaro elabora sua proposta visando evitar o excesso de tensões fundamentando-se no princípio “máximo de resultados com mínimo de esforço” (CARLEVARO, 1979, Prólogo). Partindo deste fundamento, inova em empregar o uso efetivo do peso do braço, não sobrecarregando, assim, apenas o dedo de apoio. O mesmo também neutraliza e distribui as tensões nas distintas formas de pestanas<sup>74</sup>. Carlevaro (1979, p. 94) salienta que são raros os momentos em que toda a superfície do dedo pressiona a corda. Isto pode ser constatado em momentos em que a falange média não exerce função de pressionar as cordas.

O principal ponto de convergência entre Carlevaro e os demais autores consiste no posicionamento do dedo de apoio na parte mais baixa do braço do violão. Entretanto, para Carlevaro, isso ocorre devido ao posicionamento contraído do pulso para trás do braço do instrumento, e não o contrário, como constatamos em Carulli, Sor e Pujol.

#### **4.2.5 Traslados de mão esquerda**

Define-se traslados como movimentos que a mão esquerda adota ao mudar de uma posição a outra. Sobre saltos de mão esquerda, Pujol afirma que “[...] são movimentos que correspondem a um sentido psíquico que nos permite medir interiormente as distâncias sempre que tenham sido previamente praticadas” (PUJOL, 1971, p. 144)<sup>75</sup>

As vantagens e desvantagens deste procedimento vêm sendo debatidas há pelo menos dois séculos, mas as discussões mais enfáticas sobre distintas formas de traslados só se tornaram parte integrante dos métodos a partir do século XX e as principais divergências entre os autores consistem em como seu uso desmedido ou incorreto provoca prejuízos de ordem musical e técnica. Segundo Russel (1998, p. 25), é importante que “[...] em uma frase com traslado, procurar não coincidir com um ponto importante da frase, para que não se note tanto o corte do som no fraseado” (CONTRERAS, 1998, p. 25).<sup>76</sup>

Fernando Sor, ao priorizar referências musicais, indica o emprego das melodias às cordas que vibram mais: “Eu prefiro trocar seguidamente de posição para produzir o

---

<sup>74</sup> Ver página 114.

<sup>75</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 4*, Pg. 144. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1971. “[...] Son movimientos que corresponde a un sentido psíquico que nos permite medir interiormente las distancias siempre que hayan sido previamente practicadas.

<sup>76</sup> Contreras, Antonio. *A técnica de David Russel em 165 conselhos*. Pg. 25. “[...] En una frase con un traslado, procurar que no coincida el mismo con un punto importante de la frase, para que no se note tanto el necessário corte de sonido em el fraseado.

canto com a segunda e primeira, do que fazer com a terceira e quarta cordas na parte aguda do braço, cujas vibrações não se prolongam” (CAMARGO, 2005, p. 76).

Este princípio é divergente dos empregados por Giuliani, pois acreditamos que Giuliani prioriza a manutenção, sempre que possível, de uma posição, evitando saltos de mão esquerda e mantendo-a sempre bem posicionada. Carcassi e Carulli destinam escalas, exercícios e pequenas peças com o objetivo de auxiliar o estudante a obter o domínio das distâncias no braço do instrumento. Contudo, assim como Giuliani, eles sugerem as mudanças de posição apenas em momentos indispensáveis para uma determinada digitação. Já Aguado não manifesta sua preferência. Através das lições contidas em seu método identificamos uma mescla das propostas anteriores, que variam de acordo com o contexto de cada trecho musical.

Pujol e Carlevaro divergem sobre o número de *traslados* ou *desplazamientos* como o primeiro os designa. Assim, divide os *desplazamientos* em quatro formas: substituição, salto, arraste e cruzamento. Já Carlevaro discute três formas de *traslado*, são eles: por substituição, deslocamento e salto.

Mesmo diante das nomenclaturas distintas dadas às diferentes formas de mudanças de posição, entendemos que ambos os autores partem do princípio que, se bem colocadas, podem favorecer as articulações das frases, bem como fornecer segurança técnica. Os autores convergem também ao empregarem mecanismos semelhantes nas mudanças de posições por substituição e ao considerarem o dedo 1 como guia para mudanças de posições mais seguras.

O principal ponto de divergência consiste no mecanismo realizado nas mudanças de posição por salto. Pujol (1956, p. 18) entende que os *traslados* por salto ocorrem quando um ou vários dedos saltam em direção a trastos separados, podendo ou não haver elementos comuns. Carlevaro (1975, p. 7) diverge de Pujol, pois acredita que em *traslados* por salto a mão deve saltar totalmente para uma nova posição. Neste caso não existem elementos comuns, inclusive na configuração dos dedos.

Como mencionados no primeiro capítulo, para Carlevaro os *traslados* ocorrem por duas formas, parcial ou total<sup>77</sup>. Sobre os *traslados* parciais, Carlevaro afirma que “[...] em uma determinada posição podemos, por extensão ou por contração, deslocar os quatro dedos em relação ao polegar, quer em direção à região aguda, quer em direção à

---

<sup>77</sup> Ver página 113.

região grave, sem que isto signifique um traslado total” (CARLEVARO, 1979, p. 98)<sup>78</sup>. Os traslados parciais ocorrem apenas quando parte do aparato motor é utilizado. Partindo deste conceito, o pulso, ao movimentar-se, permite a extensão entre os dedos 1 e polegar, possibilitando que os demais dedos se estiquem mesmo com o dedo de apoio fixo como base.

Carulli e Sor, indicam procedimentos semelhantes em seus métodos. Aquele, ao permitir que o dedo 1 atue na terceira posição sobre o segundo trasto, indiretamente já aponta para o que este designa como traslado parcial, pois ao manter o polegar fixo, este procedimento só poderá ser viável com a mobilidade do pulso e a extensão entre os dedos polegar e indicador.

Fernando Sor afirma que “[...] finalmente utilizou o polegar como se usa no piano-forte, como um eixo sobre o qual a mão muda de posição, servindo-lhe de guia para voltar à posição que outrora tinha deixado” (1830, p. 15).<sup>79</sup> Conclui-se, portanto, que o mecanismo chamado por Carlevaro de traslado parcial já era uma prática indicada no método de Sor e indiretamente trabalhada no método de Carulli. Portanto, consideramos que o uso do traslado parcial é um ponto convergente entre Carulli, Sor e Carlevaro.

#### 4.2.6 Digitação de mão esquerda

O dicionário Grove de música define digitação de mão esquerda como “a ação de prender as cordas com a mão esquerda” (SADIE, 1994, p.258).

Segundo Alipio,

[...] muitos são os fatores que determinam a escolha da digitação ao violão. O frequente argumento a respeito das características do instrumento, como suas diferenças entre materiais e tensões das cordas e a possibilidade de tocar uma nota em diferentes casas, é apenas um apanhado de possibilidades mais visíveis (2014, p. 24).

O violão oferece diversas possibilidades de digitação para uma mesma passagem, ficando a cargo do violonista tomar as decisões que possam favorecer a

<sup>78</sup> Carlevaro, Abel. *Escuela de La guitarra, Exposición de la teoria instrumental* Cit.p. 98. “[...] en una determinada posición podremos, por distensión o contracción, desplazar los cuatro dedos com respecto al pulgar (sin que deba dejar su ubicación) tanto hacia la región aguda como la grave y sin que ello signifique um traslado total”

<sup>79</sup>Sor, Fernando. Op. Cit. p.15. “[...] Et finalement, en me servant du pouce comme on s’en sert sur le piano-forté, comme d’un pivot sur lequel toute la main change de position, et qui lui sert de guide pour retrouver cello que’elle avait quitté. (SOR, 1830, p.15).

expressividade da obra. A escolha por determinado timbre ou articulação é dependente do contexto musical, estética da obra e das possibilidades técnicas de execução. Sendo assim, os fatores a serem levados em consideração são multifatoriais e interligados.

Os autores selecionados para esta pesquisa oferecem abordagens baseadas em referências musicais e mecânicas. Carulli, Sor e Giuliani acreditam que o domínio das relações intervalares, bem como das escalas maiores e menores, são fundamentais para o emprego de uma digitação consistente. Carulli e Sor salientam que este procedimento poderá ajudar o violonista a manter a mão sempre bem posicionada devido à sustentação de ao menos um dedo sobre o braço do instrumento.

A principal divergência entre os autores consiste na digitação de melodias. Sor indica o uso da primeira e segunda cordas na digitação de melodias, o que levaria a mudanças constantes de posições. Já Carulli demonstra preferência por digitações que mantenham a mão sempre bem posicionada, evitando grandes saltos de mão esquerda. Contudo, quando se faz necessária uma mudança de posição, o autor recorre ao “dedo guia” (dedo guia), assim, o contínuo contato do dedo sobre a corda do instrumento auxiliará a estabilidade da mão esquerda durante os saltos. Para este recurso Carulli emprega predominantemente os dedos 1 e 2, pois são considerados “fortes”. Neste ponto, Gilardino e Chiesa (1990) afirmam que Giuliani tem um posicionamento contrário ao estabelecido por Carulli, pois mesmo em constantes mudanças de posição, Giuliani não estabelece uma hierarquia para utilização dos dedos da mão esquerda, (CHIESA/GILARDINO, 1990, p. 190).

Conceitualmente, as propostas de Aguado e Carcassi convergem. Ambos adotam preferências por um misto de referências musicais e técnicas, utilizando a potencialidade idiomática do instrumento. A proposta de Aguado (1843, p. 22-24, 34-40) baseia-se no uso dos equisonos e no domínio dos intervalos sobre o braço do instrumento. Já Carcassi (1836, p. 48-60) sugere o domínio de todas as posições e intervalos no braço do instrumento.

Ambos os autores levam em consideração as variáveis entre resultado técnico e musical. Evitam grandes saltos de posição, mas não limitam suas propostas a este princípio. Quando se faz necessário saltar de uma posição a outra, utilizam providencialmente nota em corda solta, evitando, assim, a perda do legato.

Com o amplo desenvolvimento do violão no século XIX e com a mudança do material utilizado na confecção das cordas<sup>80</sup>, interferindo consideravelmente nas características sonoras do instrumento, somados às novas descobertas sobre anatomia humana, Pujol e Carlevaro somaram novos critérios à digitação. Ambos os autores convergem sobre a existência de uma lógica determinada por um complexo de fatores variantes.

Segundo Carlevaro,

“[...] os detalhes de uma digitação e sua aplicação são tão sutis que podem levar a caminhos equivocados quando não se tem uma consciência plena, uma estrutura instrumental que ampare e permita um trabalho inteligente e ao mesmo tempo eficaz” (CARLEVARO, 1979, p. 155)<sup>81</sup>.

Já para Pujol, a escolha de uma digitação obedece a um “sentido lógico e natural” (1936, p. 72), nascendo, primeiramente, do que ele chama de “sentido qualitativo da execução” (PUJOL, 1936, p. 72).

Acreditamos que o principal ponto de divergências entre autores consiste em como se posicionam frente a determinada dificuldade imposta pelo idiomatismo do violão. Pujol evita a colocação de dedos imediatos em trastos distantes, pois acredita ser antifuncional, priorizando o que para ele é mecanicamente estável. Já Carlevaro, ao se deparar com trechos similares, prioriza, sempre que possível, a coerência tímbrica, recorrendo aos traslados parciais com extensão.

#### 4.2.7 Abafadores

Denomina-se abafadores a ação de interromper o som com a intenção de proporcionar o valor devido a cada nota. A utilização deste procedimento pode variar conforme a digitação escolhida, podendo ser realizado com as ações de ambas as mão.

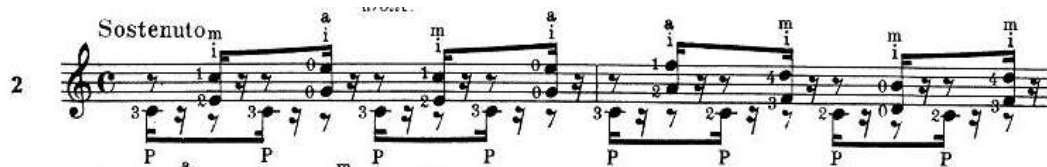
As divergências se concentram, principalmente, na escolha da mão a ser adotada para este procedimento. Sor demonstra preferência pelo uso da mão esquerda, digitando as obras de forma em que o simples levantar dos dedos proporcionará a interrupção dos sons. Já Aguado propõe a utilização de ambas as mãos, dependendo do contexto

---

<sup>80</sup> Até a segunda guerra mundial, utilizavam-se cordas feitas de tripa de Carneiro. Com o surgimento de novas tecnologias no sistema de confecção das cordas, o uso de tripa foi substituído pelo nylon. Esta inovação também é resultado dos esforços de Andrés Segovia junto aos industriais *Du pont* e junto a *Albert Augustine* (DUDEQUE, 1994, p. 79).

<sup>81</sup>Carlevaro, Abel. *Escuela de La guitarra, Exposición de la teoria instrumental* Cit.p. 155. Los detalles de digitación y su aplicación son tan sutiles que puedan llevar a caminos equivocados cuando no se tiene una consciencia plena, una estructura instrumental que ampare y permita um trabajo inteligente a la vez que eficaz (1979).

musical. Giuliani e Carcassi divergem dos autores espanhóis, ambos indicam o uso efetivo da mão direita, de forma que, ao tocarem uma determinada nota, os dedos voltem imediatamente sobre as cordas.



**Ex. 28. Mauro Giuliani Op. 1, lição 2. Terceira parte.**

A escolha entre as formas de abafadores depende contexto da frase, mas, sempre que possível, indicamos o uso da mão direita, a fim de evitar ruídos causados pela ação intermediária dos dedos da mão esquerda ao desprender as cordas.

Segundo Carlevaro (1979, p. 110), existem três formas de abafadores sendo: direto, indireto e de precaução. No caso do abafador direto, o mesmo dedo que pinçou a nota, apaga o som. Já os abafadores indiretos são realizados quando qualquer dedo de qualquer uma das mãos abafa uma nota pinçada por outro dedo. Já os abafadores de precaução abrangem diversas situações. Segundo Alipio, “[...] o abafador de precaução é o tipo mais complexo, por haver uma infinidade de situações não sistematizadas que requerem seu uso” (2014, p. 53). O uso da palma da mão ou de uma pestana sem que ela seja efetivamente necessária, podem ser utilizadas como abafadores de precaução.

#### 4.2.8 Ligados

Russel divide os ligados em úteis e mecânicos. Os ligados úteis são “[...] os que nos obrigam a formar frases musicais” (CONTRERAS, 1998, p. 35)<sup>82</sup>. Já os ligados mecânicos são utilizados com a função de auxiliar a mão direita em passagens rápidas. Os ligados podem ser realizados de forma ascendente e descendente e em ambos os casos, a segunda nota soa sem interferência sensível da mão direita. No caso dos ligados ascendentes, estes acontecem por uma ação percussiva da mão esquerda e os descendentes acontecem por uma ação deslizante entre um dedo e seus antecedentes.

Nos métodos selecionados, os principais pontos de divergências entre as linhas de conduta foram as atitudes adotadas pelos dedos frente aos ligados, concentração de força e interferência sensível do antebraço e punho.

Nos ligados descendentes, Carulli (1810, p. 33) e Carcassi (1836, p. 40) empregam força sobre o dedo que realiza o ligado. O último sugere que este dedo seja

<sup>82</sup> CONTRERAS, Antonio. *A técnica de David Russell em 165 conselhos*. Cit. p. 35 “[...] Los que nos obligan a hacer frases musicales. (1998).

retirado lateralmente com a devida pressão para que a nota posterior possa soar. Este princípio indica para uma atitude flexível do pulso, sem o qual esta ação seria dificultada.

Aguado (1843, p. 31) diverge de ambos os autores, e sugere que a última nota na qual o ligado cairá seja apertada firmemente, pois é esta ação que dará clareza à nota. Aguado ainda sugere neutralizar as movimentações do pulso e antebraço, recorrendo apenas ao uso da força sobre os dedos, a fim de não deslocar o dedo de apoio. Já Giuliani propõe ligados em diversas distâncias, mas não faz menção à técnica de execução.

No caso dos ligados ascendentes, Carulli (1810, p. 32), e Carcassi (1836, p. 40) mencionam apenas o uso de força sobre a nota em que o ligado cairá. Já Aguado enfatiza a importância de manter o valor devido da nota anterior.

Pujol (1940, p. 98-101) e Carlevaro (1979, p. 112-116) descrevem o significado e a função dos ligados. De formas semelhantes, abordam as técnicas de execuções que compreendem como mais corretas. Os autores convergem sobre o princípio básico de execução dos ligados, que consiste em pressionar os dedos junto aos trastes.

Entendemos que os autores divergem em pontos circunstanciais. Pujol (1940, p. 98-101) acredita que ambas as formas de ligados devem ser realizadas com os dedos totalmente paralelos as cordas, sem as interferências da mão e braço, pois “[...] a força ao produzir o ligado deverá estar resumida na extremidade do dedo, sem interferência dos demais dedos da mão e braço” (1940, p. 101)<sup>83</sup>. Ele ainda salienta que os dedos, ao realizarem os ligados descendentes, deveram pousar sobre a corda imediata abaixo, princípio que visa dar sustentação à mão.

Para Carlevaro (1979, p. 112-116) existem três formas de ligados: ascendentes, descendentes e mistos. Ele diverge veementemente de Pujol, pois, a seu ver, a execução de ligados está diretamente ligada a um conjunto de mecanismos que envolvem postura corporal, braço, mão e dedos. A junção de todos estes mecanismos, chamados pelo autor de “Aparato motor”, visa eliminar tensões desnecessárias, minimizando os esforços e proporcionando relaxamento muscular. Portanto, o trabalho dos dedos ao realizarem os ligados é consequência de uma soma muscular entre dedos, mão e braço.

---

<sup>83</sup> Pujol, Emilio. Op. Cit. *Livro 2*, Pg. 101. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1940. “[...] La fuerza, al producir el ligado, deberá estar resumida en la extremidad del dedo sin que intervenga en ella la de otros dedos ni la del resto de la mano o brazo.(1998).

#### 4.2.9 Vibrato

O vibrato é um recurso técnico que objetiva ampliar as possibilidades sonoras e expressivas do instrumento. No violão, este recurso torna-se fundamental durante a execução de notas com longas durações, pois propaga a frequência do harmônico fundamental e pode ser usado da mesma forma nas imitações de instrumentos como o violoncelo ou a própria voz humana.

Dependendo da velocidade em que se emprega o vibrato e da região sobre a corda, o vibrato poderá destacar um efeito conclusivo ou criar a ilusão de um crescendo. Ele também caracteriza um elemento gestual que, se bem empregado, poderá induzir o ouvinte a escutá-lo, mesmo que não esteja ocorrendo efetivamente. Conforme Alipio,

[...] em uma performance visual, o gesto de se fazer o vibrato longitudinal, mesmo nas primeiras posições, onde seu resultado sonoro pode ser quase nulo, caracteriza um recurso expressivo, pois sugere a intenção do interprete e induz o espectador a ouvir seu efeito (2014, p. 43).

Neste sentido, Fernandez (2000, p. 41) acredita que o intérprete deve adequar o gesto físico da execução ao gesto musical. Concordamos com Carlevaro que, ao propor duas formas de execução para os vibratos, enfatiza que este deverá ser conscientemente empregado (CARLEVARO, 1979, p. 113). Ou seja, independentemente do objetivo ao qual será empregado, sendo um recurso necessário ao gesto musical ou puramente visual, o seu uso desenfreado poderá causar prejuízos de ordem musical e técnica.

Russel afirma que “[o] vibrato é um dos principais elementos expressivos do violão, mas a maioria dos violonistas o pratica de forma intuitiva, e não é frequente encontrar nos métodos um estudo sistemático de como praticá-lo” (CONTRERAS, 1998, p. 31)<sup>84</sup>. Dentre os métodos do século XVIII selecionados para esta pesquisa, o único autor a mencionar efetivamente este recuso foi Dionísio Aguado. Gilardino e Chiesa (1990, p. 136) ainda afirmam que Aguado foi o único dentre os métodos oitocentistas a incluir em seu método considerações significantes a respeito dessa técnica.

A indicação de Aguado para a execução dos vibratos consiste em utilizar apenas a força e mobilidade entre os dedos e punho, sem interferência do braço. Ele ressalta

---

<sup>84</sup> Contreras, Antonio. *A técnica de David Russell em 165 conselhos*. “[...] El vibrato es uno de los principales efectos expresivos de la guitarra, sin embargo, la mayoría de los guitarristas, lo realiza de forma intuitiva, y no es frecuente encontrar en los métodos un estudio sistemático de cómo practicarlo” (CONTRERAS, 1998, p. 31).

ainda que o dedo de apoio não deverá separar-se do braço, pois exerce apenas a função de controlar a força da pressão exercida sobre o dedo que realiza o vibrato.

O uso fixo do dedo de apoio é um ponto convergente entre Aguado e Pujol. Segundo este (1956, p. 89), retirar o dedo de apoio do contato com braço do instrumento é um defeito que convém ser evitado. Para ele, os vibratos podem ser realizados individualmente, simultaneamente aos demais dedos ou conjuntamente a uma pestana. Em todos os casos, o controle da pressão exercida sobre a corda é determinante, sem o qual os movimentos oscilatórios dos dedos poderiam ser afetados. Os autores supracitados divergem no que concerne à escrita deste efeito. Aguado indica os vibratos através de um signo idêntico aos usados em mordentes duplos (GILARDINO/CHIESA, 1990, p. 136). Já Pujol não os indica, pois entende que cabe ao intérprete agregar este efeito conforme sua intencionalidade.

Já Carlevaro propõe os vibratos longitudinais e transversais. Os vibratos transversais são realizados a partir de movimentos para a esquerda e para a direita, no sentido das cordas. Ele salienta que as regiões mais propícias para a realização dos vibratos longitudinais serão a partir da quinta casa (CARLEVARO, 1979, p. 114). No caso dos vibratos longitudinais, são realizados no sentido dos trastos, pelo impulso que os dedos lhe comunicam.

#### **4.2.10 Apogiaturas**

A apogiatura é uma ornamentação quase sempre realizada através dos ligados ascendentes e descendentes. Portanto, os autores que indicam as formas de realização desse ornamento normalmente apropriam-se dos mesmos princípios técnicos. Contudo, segundo Gilardino e Chiesa (1990, p. 153), os métodos do período clássico divergem sobre a forma de notação, execução e designação da apogiatura. Dentre os métodos do século XIX selecionados para esta pesquisa, os únicos a indicarem efetivamente princípios técnicos foram Aguado e Giuliani. Já Carcassi (1836, p. 43-44) e Carulli (1810, p. 37-38) limitam-se à descrição da função musical em determinado trecho.

Aguado indica as apogiaturas duplas: ascendentes e descendentes. Em ambos os casos, sugere apenas o uso dos dedos, sem interferência do pulso e antebraço. Já Giuliani recomenda que o dedo deve agir horizontalmente, o que nos remete ao uso ao do punho e antebraço.

No século XX, Pujol enumera alguns fatores dos quais depende a qualidade das apogiaturas<sup>85</sup>. O autor divide as apogiaturas em quatro modelos, e em todos os casos indica princípios convergentes aos de Aguado, concentrando o uso da força apenas aos dedos.

#### **4.2.11 Trinados e Mordentes**

Em ambas as ornamentações, Aguado apropria-se do mesmo princípio técnico indicado aos ligados (1843, p. 36) e Pujol indica princípios convergentes aos dele. O autor propõe quatro modelos de mordentes, e em todos os casos recomenda a neutralização dos movimentos do punho e antebraço. Já Carcassi (1836, p. 47) afirma que os mordentes são fragmentos dos trinados, mas não especifica técnica de execução.

Um ponto convergente entre todos os autores consiste na preferência por diversas combinações de dedos em trinados descendentes, ascendentes e mistos em apenas uma corda.

Giuliani, Carcassi, e Pujol concordam sobre o uso de trinados em cordas duplas como segunda opção. Este procedimento potencializa as vibrações do instrumento, sendo indicado principalmente em obras para música de câmara (PUJOL, 1971, p. 127).

#### **4.2.12 Expressão e Atitudes de estudo**

O estudo da técnica violonística visa fornecer ferramentas mecânicas que possibilitem ações interpretativas. Entretanto, uma execução precisa não determina a qualidade da interpretação. Segundo Carlevaro, “[...] a diferença entre o verdadeiro intérprete e o mero executante reside no fato de que este se baseia puramente no trabalho mecânico, afastando-se de qualquer outra ideia” (COSTA, 2007, p. 38).

Conforme Aguado,

[...] o sublime da arte, ao que é concernente ao performer, consiste em dar o verdadeiro sentido às peças de música, manifestando no instrumento as ideias do autor de tal forma, que ultrapasse o ouvido, movendo o coração dos ouvintes, isso que se chama expressão. (AGUADO, 1843, p. 69).<sup>86</sup>

A expressividade não pode ser totalmente transferida ou ensinada, parte do conhecimento empírico, algo que é somente nosso, relaciona-se também com o estado

<sup>85</sup> Ver página 102.

<sup>86</sup> AGUADO, Dionísio. Cit. P. 69. *Nuevo Método para guitarra*. Madrid (1843). “[...] Lo sublime del arte, por lo que toca al ejecutante, consiste en dar verdadero sentido á las piezas de música, manifestando en el instrumento las ideas del autor de tal manera, que, pasando los sonidos mas allá del oido, muevan el corazon de los oyentes, esto es lo que se llama expresion”.

emocional. Ou seja, uma mesma obra executada pelo mesmo intérprete nunca será totalmente igual, passando por um constante processo de amadurecimento.

Dentre os autores selecionados para esta pesquisa, Aguado, Pujol e Carlevaro incluíram em seus métodos tópicos específicos sobre expressão. Nestes, os autores descrevem os sinais de articulação dos sons e discutem princípios melódicos, rítmicos e dinâmicos como base determinante para a expressão. Igualmente, evidenciam as atitudes de mão direita em explorar todos os timbres passíveis ao violão, possibilitando sonoridades distintas, a serviço de um sentido musical.

“O violão tem um caráter particular: é doce, harmonioso, melancólico: algumas vezes chega a ser majestoso [...] seu som é suscetível a tais mudanças e combinações, que o faz parecer um instrumento misterioso, prestando-se muito bem a melodia e a expressão. (AGUADO, 1843, p. 25).<sup>87</sup>

As atitudes durante o estudo são determinantes para visibilizar as ações interpretativas. A escolha de um repertório similar às capacidades técnicas atuais, bem como a paciência e a compreensão dos elementos musicais contidos nas obras são igualmente importantes para o sucesso do estudo (PUJOL, p. 36). Outro fator fundamental consiste em refletir sobre os aspectos interpretativos desde o início do estudo de uma obra. “Nunca se deve esquecer isso, do contrário, a arte se desnatura” (CARLEVARO, 1979, p. 31).

Comprando os métodos de Aguado, Pujol e Carlevaro, encontramos divergências significativas sobre técnica de execução. Contudo, todos eles elaboraram suas propostas visando à precisão técnica, e que esta não pode tornar-se o alvo, e sim o meio pelo qual se faz a arte.

#### 4.2.13 Harmônicos

Os harmônicos artificiais (oitavados) são produzidos pela ação conjunta entre ambas às mãos. O primeiro autor a mencionar este procedimento foi François de Fossa<sup>88</sup>, que foi coautor do primeiro método de Aguado, “*Escuela de Guitarra*” (1825). Os harmônicos artificiais são produzidos acima da 12<sup>a</sup> casa do violão. Após posicionar um dedo da mão esquerda sobre uma corda em uma respectiva casa, estica-se o dedo

<sup>87</sup> AGUADO, Dionísio. Cit. P. 7. *Nuevo Método para guitarra*. Madrid (1843). “[...] A mi entender, la guitarra tiene un carácter particular: es dulce, armoniosa, melancólica: algunas veces llega a ser majestosa, [...] sus sonidos son susceptible de tales modificaciones, que la hacen parecer un instrumento misterioso, prestandose muy bien al canto y a la expresión”.

<sup>88</sup> François Fossa denomina esta técnica de *Har à Double doigt*.

indicador ao máximo, “formando um ângulo de 35°” (AGUADO, p. 48), visando abafar simultaneamente a corda pulsada pelo polegar direito. Já os harmônicos naturais são conseguidos através de uma força média sobre cordas soltas e em trastos específicos. Segundo Gilardino e Chiesa (1990, p. 124 e 127), a única diferença entre ambos os tipos de harmônicos consiste na técnica aplicada no momento de produzi-los.

Aguado (1843, p. 69) localiza dezoito harmônicos naturais; entretanto, indica o procedimento utilizado por François Fossa. Sor (CAMARGO, 2005, p. 90-91) e Carulli (1810, p. 56) concordam sobre a técnica de execução e o emprego de harmônicos naturais. Eles divergem apenas no número de harmônicos encontrados sobre os trastos.

De acordo com Carulli (1810, p. 56), os harmônicos são encontrados apenas sobre o terceiro, quarto, quinto, sétimo e décimo segundo, e Sor elabora um amplo quadro (Ex: 6), listando diversos harmônicos naturais. Carcassi, assim como Carulli, acredita que os harmônicos naturais são encontrados apenas sobre cinco trastos, pois afirma que “[...] eles são produzidos sobre os 12°, 7°, 5°, 4° e 3° trastos”<sup>89</sup> (CARCASSI, 1836, p. 72).

Apesar de Carcassi ter opinião parecida com Aguado sobre a técnica de execução dos harmônicos artificiais, não faz menção a François Fossa.

Ainda no século XIX, surgiu na Espanha a técnica que possibilita a execução de harmônicos artificiais com baixos simultâneos. Esta técnica é atribuída a Florencio Gómez Parreño (BARCELÓ, 2009, p. 55).

Pujol sugere ambas as formas de execução dos harmônicos. No caso de harmônicos naturais, o autor os divide pela região onde são encontrados<sup>90</sup>. Para os harmônicos artificiais, descreve a técnica de execução da seguinte maneira: “casos em que os dedos da mão esquerda estão ocupados com ação habitual e os dedos da mão direita realizam dois trabalhos simultâneos; o de localizar e pulsar o harmônico” (PUJOL, 1954, p. 91)<sup>91</sup>.

O princípio de toque e abafamento empregado pelo autor para os harmônicos artificiais são semelhantes aos de Aguado e Carcassi, mas divergem sobre o dedo que

<sup>89</sup>Carcassi, Matteo. Cit. p. 72. *Méthode complete pour la guitarra*. [...] They are produced at the 12°, 7°, 4° and 3° fret. (1836).

<sup>90</sup> Ver página 100.

<sup>91</sup> PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Cit. L. 4. Pg. 91. “[...] Como en estos casos los dedos de la mano izquierda están ocupados por su octuación habitual, es necesario que los dedos de la mano derecha hagan dos trabajos simultâneos; el de puntualizar y el de pulsar el harmónico (PUJOL, 1954, p. 91).

efetivamente pinça a corda. Pujol indica o dedo anelar, permitindo que o dedo polegar esteja liberado sobre os bordões e o dedo médio sobre a corda imediata abaixo, ampliando as possibilidades sonoras do instrumento.

Em muitos aspectos os princípios empregados por Pujol assemelham-se aos utilizados por Carlevaro, apesar de não concordarem em um ponto circunstancial. Este último acredita que a ação dos dedos é “consequência da atitude do braço”. Neste caso, indica a terceira forma de deslocamento de mão direita, onde o braço abandona o ponto fixo de apoio, a fim de levar os dedos às regiões exatas sobre os trastos. Pujol indica a utilização do deslocamento do antebraço, mas mantém pulso e dedos em constantes deslocamentos.

### 4.3 MÃO DIREITA

As primeiras discussões efetivas sobre uso e posicionamento de mão direita estão contidas nos métodos de Federico Moretti, *Princípios para tocar na guitarra de seis ordens*, de Antonio Abreu e Victor Prieto, *Escuela para tocar com perfección la guitarra de cinco y seis ordenes* e de Fernando Ferandière, *Arte de tocar la guitarra española por música*, todos publicados no ano de 1799.

Ferandière (1799, p. 4) afirma que a mão direita deverá ser mantida bastante segura sobre a boca do instrumento, pois segundo o autor, é lá onde se pode conseguir uma sonoridade doce e agradável. Segundo Abreu e Victor (1799, p. 40), um dos meios de ferir as cordas é com o uso de unhas. Os autores afirmam que, após serem cortadas, deverão ser afiadas e arrançadas pelo lado com uma lixa.

Já em 1800, Guillaume Pierre (1767-1846), em seu *Méthode pour la guitare*, apresenta reflexões sobre a ação dos dedos da mão direita, estabelecendo princípios que seriam utilizados pelos autores estudados.

Nos métodos selecionados para esta pesquisa, as discussões sobre o uso e posicionamento da mão direita exercem um papel de destaque. Os fatores abordados visam estabelecer demandas técnicas baseadas no que cada autor considera ergonomicamente correto, bem como um ideal de sonoridade. Entendemos que a sonoridade do violonista está interligada a diversos fatores técnicos, fatores aprimorados principalmente pelos autores Sor (1930), Aguado (1943), Pujol (1934-1971) e Carlevaro (1979).

Identificamos que os autores acima abordam os princípios técnicos de mão direita através de subtemas distintos. Carulli e Carcassi abarcam-se dentro de um mesmo subtema. Já Giuliani expressa seu ponto de vista sobre técnica de execução através dos exercícios práticos, tornando-se os próprios formadores de conceitos.

Os principais pontos abordados pelos autores foram: posicionamento do antebraço e punho, curvatura dos dedos, intensidade e ângulo de ataque, região onde se tange as cordas, variedade no timbre e efeito na sonoridade, deslocamento e formas de toque, uso ou não de unhas, apoio do dedo mínimo sobre o tampo e hierarquia no emprego dos dedos e digitação. Ressaltamos que o uso correto do conjunto destas ações determinam a fluência, velocidade, legato, expressão e principalmente a sonoridade do violonista.

As atitudes de mão direita dependem especialmente da fixação e combinações de forças entre antebraço e pulso, pois além de determinarem o ângulo de ataque, favorecem o emprego de um determinado dedo. Dentre os aspectos selecionados, encontramos neste ponto o maior número de divergências entre os métodos.

#### **4.3.1 Posicionamento e forma de atacar as cordas.**

Como mencionamos na parte referente ao método de Sor, o autor mantinha o antebraço sobre a curvatura maior do instrumento, visando liberar ombro, braço e mão de tensões desnecessárias, bem como manter o tampo do instrumento livre do contato com o corpo. Neste ponto, as propostas de Sor, Aguado e Carcassi convergem, mas as concepções sobre o uso e posicionamento da mão direita são divergentes.

Aguado propõe que a mão seja extensão do antebraço, formando com este uma linha reta<sup>92</sup>. Esta disposição da mão oferece um posicionamento confortável aos dedos, não sendo necessário que se estiquem para alcançar as cordas. Ela também permite que os dedos indicador, médio e anelar possam manter-se em um ângulo de ataque perpendicular às cordas, favorecendo principalmente o emprego do anelar sobre as duas primeiras cordas. Já Sor mantinha o pulso curvo em direção às cordas, possibilitando aos dedos indicador e médio um ângulo de aproximadamente 75 graus das cordas. Este posicionamento visa favorecer o toque frontal dos dedos indicador e médio, porém desfavorece a utilização do dedo anelar, pois na medida em que o pulso se mantém curvo, há uma compressão do tendão flexor do dedo anelar que, somado ao seu tamanho desproporcional ao seu imediato superior, torna árduo seu trabalho sobre as cordas.

---

<sup>92</sup> Ver página 71.

Carcassi mostra proximidade com as propostas de ambos os autores espanhóis. É análogo a Aguado sobre o princípio do toque perpendicular dos dedos nas cordas, mas discorda sobre o emprego efetivo do dedo anelar, utilizando-o apenas nas resoluções de acordes de quatro ou mais sons ou em arpejos.

Carulli não faz menção a um posicionamento fixo da mão e punho. No entanto, a partir da análise de seu método, entendemos que ao posicionar o antebraço sobre a caixa de ressonância, esta levaria a mão a estar inclinada para cima, sendo obrigada a subir continuamente para tanger as cordas. Este posicionamento diverge veementemente dos princípios que Sor, Carcassi e Aguado consideram ergonomicamente corretos.

Ainda que os métodos de Sor e Carulli tenham apresentado divergências circunstanciais sobre o posicionamento de mão direita, eles se assemelham em relação ao emprego do anelar apenas nas resoluções dos acordes de quatro sons e em alguns arpejos.

Giuliani diverge destes autores, pois sua proposta consiste em empregar efetivamente o dedo anelar em padrões de arpejos com elevação gradual das dificuldades, evitando o toque simultâneo do polegar em cordas conjuntas e disjuntas. Segundo Gilardino e Chiesa (1990, p. 187), os padrões de arpejos utilizados por Giuliani equilibram as dificuldades entre os quatro dedos.

The image displays four musical examples of guitar arpeggios, numbered 7, 10, 13, and 16. Each example is written on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The notes are quarter notes, and the patterns are as follows:

- Example 7:** Notes G4, B4, D5, G4. Fingerings: p i a, p i m, p i a, p i m.
- Example 10:** Notes G4, B4, D5, G4. Fingerings: p m i, a m i, p m i, p m i. An accent (z) is placed under the second G4 note.
- Example 13:** Notes G4, B4, D5, G4. Fingerings: i m a, a m i, i m a, a m i.
- Example 16:** Notes G4, B4, D5, G4. Fingerings: p m i, a m i, p m i, a m i. Accents (z) are placed under the second G4 notes in the second and fourth measures.

**Ex. 29, 30, 31, 32. Mauro Giuliani. Studio per la Chitarra Op.1.**

Comparando as distintas propostas selecionadas, entendemos que os conceitos técnicos direcionados ao uso e posicionamento de mão direita favorecem a adoção ou não do toque com unhas, sendo estas, em alguns casos, determinantes para a obtenção do ângulo de ataque que possibilite um ideal de sonoridade. Carulli, Giuliani e Aguado recomendam o uso efetivo das unhas, mas apenas Aguado estabelece discussões sobre

este direcionamento técnico. Assim como observamos nas figuras 7 e 8<sup>93</sup>, referentes ao método de Aguado, a curvatura dos dedos e seu ângulo de ataque sobre as cordas são medidas pela utilização de unhas, sendo que o não uso das unhas levaria os dedos a se manterem extremamente curvos para pinçar as cordas, exercendo, portanto, uma função mecânica na técnica de Aguado. Segundo Sor, “o sr. Aguado possui tantas qualidades que é possível perdoar-lhe o uso da unha” (1830, p. 22)<sup>94</sup>.

Este autor usava unhas apenas para produzir sons semelhantes ao Oboé (SOR, 1851, p. 16), e seu ideal de sonoridade resultava das várias combinações de toque sem unhas e da região onde se tangem as cordas (SOR, 1851, p. 17), bem como da pouca curvatura dos dedos e ângulo de ataque. Pujol (1936, p. 5) acredita que esta divergência entre Aguado e Sor é decorrente do temperamento e educação musical distinta de ambos. O autor salienta que Sor é proveniente de um ambiente musical muito austero, já Aguado era mais metódico e dedicado ao estudo do instrumento.

No século XX, mesmo sendo amplas as diferenças estruturais entre a guitarra clássica-romântica e a estruturada por Torres, as discussões sobre o uso das unhas perduraram. De acordo com Pujol (1936, p. 73), com unhas, os harmônicos auxiliares tendem a se acentuar, sendo que o toque sem unhas e com apoio favorece o harmônico principal da respectiva nota, deixando-a densa, o que, para ele, permite uma nota mais ampla e pura. Já para Carlevaro, o uso efetivo de unhas exerce uma função mecânica, determinando inclusive o ângulo de ataque.

Segundo Chiesa e Gilardino (1990, p. 255), a técnica violonística moderna traz em suas origens os métodos do século XIX. As relações conceituais são ainda mais enfáticas na medida em que cruzamos os dados colhidos apenas entre os métodos espanhóis. Relacionando os métodos de Aguado e Carlevaro, entendemos que em ambas as propostas, a relação de perpendicularidade que os dedos adotam frente às cordas é determinado pelo ângulo em que as unhas proporcionam aos dedos. Portanto, o uso de unhas não é recurso que visa apenas possibilitar um ideal de sonoridade, exercendo também uma direta função mecânica na técnica de ambos. Os autores convergem ainda sobre a unidade entre braço, mão e dedos. Carlevaro (1979, p. 77) salienta que “[o] trabalho dos dedos é sempre consequência da atitude do braço e nunca uma ação isolada” (1979, p. 77). Este princípio é uma reafirmação do conceito de “máximo de

<sup>93</sup> Ver página 72.

<sup>94</sup> Sor, Fernando. Op. cit. Pg. 22. “[...] Mr. Aguado ait autant d’excellentes qualités qu’il en a pour lui faire pardonner l’emploi des ongles”.

resultado com o mínimo de esforço” (CARLEVARO, 1979, p. 78) e que norteia as três formas de deslocamento da mão direita, bem como o princípio de “fixação”, que é utilizado em quatro das cinco formas de toque sugeridas por Carlevaro.

Conceitualmente, as demandas técnicas de Pujol e Sor são convergentes, ambos os autores sugerem que, ao apoiar o antebraço no aro superior do instrumento, a mão direita deverá pender naturalmente sobre as cordas. Desta forma, o pulso se manterá curvo e os dedos estarão próximos às cordas, sempre em um ângulo vertical a elas, favorecendo o toque frontal e sem unhas.

Entendemos também que ambos os autores elaboram suas propostas priorizando ideais de sonoridade e anseios composicionais. Entretanto, por mais que os princípios empregados por Sor sejam semelhantes aos que Pujol indica para o toque apoiando, não podemos afirmar o uso efetivo do toque apoiando pelo primeiro, tendo em vista que o primeiro autor a mencionar efetivamente o toque apoiando foi Tomás Damas em seu método progressivo de guitarra (1867).

Segundo Gloeden (1996, p. 40), o toque apoiado defendido por Pujol tem a função de reforçar as partes cantadas de uma determinada obra. Como mencionados na parte referente à *Escuela Razonada de la Guiatrra*<sup>95</sup>, Pujol estabelece quatro princípios para o toque com apoio, este sendo o repouso dos dedos indicador, médio e anelar sobre a corda imediata, e a dobra da última falange sendo a ação que configura o toque com apoio (1940, p.31). Ao referir-se ao toque com apoio, Pinto (1988, p. 12) relata que

[...] cada dedo ao se movimentar utiliza dois tendões (...) No caso do violonistas, ao movê-lo em direção à corda, o tendão usado é o flexor e o antagonístico é o extensor (...) Para que estes dois tendões trabalhem de forma a funcionarem ‘Movimento repouso’, teremos que ferir a corda com toque sem apoio (PINTO, 1988 p. 12).

Carlevaro rejeitou o toque com apoio, pois segundo o autor (1978, p. 69), não existem razões que fundamentem esta ação do dedo. Ele salienta que, em alguns casos, esta ação do dedo pode até acontecer devido a determinado esforço, mas nunca para um fim específico.

#### **4.3.2 Apoio do dedo mínimo**

Esta prática não usual da técnica violonística moderna é recorrente em métodos para alaúde. Segundo Camargo,

---

<sup>95</sup> Ver página 88.

[...] o uso primordial dos chamados “dedos fortes” (polegar, indicador e médio), o apoio do dedo mínimo sobre o tampo, a técnica da alternância polegar indicador em passagens de velocidade, e a ausência do uso de unhas preconizam a maioria dos tratados instrumentais até o século XVIII. (CAMARGO. 2005, p. 12).

Alguns dos autores selecionados, ao demonstrarem proximidade com a técnica de execução antiga, indicam seu uso em passagens específicas. Para Carulli, o emprego deste dedo visa possibilitar uma espécie de base para a mão direita. Aguado diverge, posto que acredita que esta função deverá ser feita através do apoio do antebraço sobre a caixa de ressonância. Já Sor (CAMARGO, 2005, p. 90) e Carcassi (1836, p. 11) propõe o uso do dedo mínimo apenas em passagens em que não considera segura a estabilidade da mão direita, principalmente em passagens rápidas em que o polegar salta das notas graves para as intermediárias ao mesmo tempo em que os dedos indicador e médio estão sendo utilizados em execução de tercinas.

Francisco Tarrega aboliu definitivamente o uso do dedo mínimo apoiado sobre o tampo do violão. Esta medida visava liberar a mão tanto para mudanças de timbre como para a adoção de um ângulo próximo aos 90 graus dos dedos em relação às cordas.

#### **4.3.3 Polegar direito**

Entendemos que Sor, Carulli e Carcassi convergem sobre o emprego constante do polegar direito entre as cordas sexta e segunda, pois empregam constantemente os dedos polegar e indicador, alternadamente. Esta medida vem justificar e preencher uma lacuna deixada pela ausência do dedo anelar durante a execução. Em relação ao método de Sor, Camargo (2005, p. 53) relata que esta técnica assemelha-se à técnica intitulada “figueta”, utilizada por alaudistas com o propósito de acentuar determinadas frases.

Giuliani e Aguado divergem dos demais autores, acreditam que ao considerar o uso efetivo do dedo anelar, não haverá necessidade de sobrecarregar o dedo polegar com o uso contínuo sobre cordas conjuntas e disjuntas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa investigou as distintas linhas de condutas técnicas contidas nos métodos para violão considerados tradicionais. O intuito principal foi identificar os pontos divergentes e convergentes entre os métodos, bem como elucidar elementos e conceitos que influenciaram diretamente as atitudes atuais frente ao instrumento.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, percebemos a dificuldade de coletar informações pontuais sobre o assunto, porque apesar de haver pesquisas que utilizam os autores selecionados, há poucos trabalhos de análise e cruzamento dos conteúdos destes métodos.

Ao longo da história do violão, a técnica violonística revelou-se como um elemento variável e adaptável a concepções, dificuldades e objetivos distintos. Portanto, mesmo tendo como foco a exposição das divergências e convergências entre os métodos, este trabalho não objetivou qualificá-los como melhores ou piores nem determinar um modelo rígido a ser seguido

Os fatores que acentuam as convergências ou divergências entre os métodos são amplos, influenciados principalmente pela filosofia didática que cada um adota. Fatos apresentados anteriormente neste trabalho, e que nos levaram à conclusões, que aqui resumimos.

Os fatores que acentuam as convergências ou divergências entre os métodos são amplos, influenciados principalmente pela filosofia didática que cada um adota. Fatos apresentados anteriormente neste trabalho, e que nos levaram à conclusões, que aqui resumimos.

Primeiramente, concluímos que os métodos espanhóis do século XIX apresentaram discussões mais enfáticas e analíticas sobre o posicionamento do instrumento e impoção de ambas as mãos. Não obstante, os métodos de Sor e Aguado tornaram-se as bases sobre as quais os autores Pujol e Carlevaro fundamentaram-se para desenvolver seus métodos. Já os autores italianos oferecem uma visão muito mais prática.

Verificando os resultados, concluímos ainda que as divergências acentuam-se na medida em que comparamos os métodos espanhóis com os italianos. Em relação ao posicionamento do instrumento, o principal ponto de divergência entre ambas as escolas consiste em como determinada atitude poderia influir na disposição dos ombros e

braços sobre o violão. Os métodos espanhóis indicam o apoio do antebraço direito sobre a curvatura maior do instrumento, já os italianos Carulli e Giuliani utilizavam o apoio sobre o tampo, alterando por completo o princípio de toque e posicionamento de mão direita. Outra divergência significativa consiste no ponto de apoio sobre o peito. Com exceção a Carcassi, os demais autores italianos consideram o lado esquerdo do peito, já os espanhóis acreditam que este procedimento levaria a uma contração constante do braço e ombro esquerdo.

As atitudes de mão direita dependem especialmente da fixação e combinações de forças entre antebraço e pulso, pois, além de determinarem o ângulo de ataque, favorecem o emprego de um determinado dedo. Dentre os aspectos selecionados, encontramos neste ponto as razões do maior número de divergências entre os métodos.

Em relação ao uso e posicionamento de mão direita, acreditamos que Aguado e Giuliani foram os principais autores do século XIX a lançarem fundamentos incorporados à técnica de execução atual. Aguado propõe que a mão seja extensão do antebraço, formando com este uma linha reta. De forma semelhante, enfatiza que a relação de perpendicularidade que os dedos adotam frente às cordas é determinada pelo ângulo em que as unhas proporcionam aos dedos. Já Giuliani utiliza padrões de arpejos que indicam o equilíbrio das dificuldades entre os quatro dedos, não apenas aos dedos polegar, indicador e médio.

No que tange às demandas técnicas de mão esquerda, concluímos que os principais pontos divergentes entre os métodos consistem no uso efetivo do dedo polegar sobre as cordas e o emprego da atitude flexível do cotovelo e punho.

Em relação ao uso do polegar esquerdo sobre as cordas, Sor e Aguado divergem dos autores italianos, pois ambos acreditam que o apoio do polegar sobre as cordas prejudica o funcionamento e a relação de perpendicularidade dos dedos sobre as cordas, além de deslocar o punho de sua posição natural.

No que concerne ao emprego da flexibilidade do cotovelo e pulso nas ações envolvidas a mão esquerda, acreditamos que Sor e Carcassi são os únicos autores do século XIX a acreditarem que as ações dos dedos devem ser interligadas a uma atitude flexível do cotovelo e punho. Baseando-se nisto, Carlevaro desenvolve os conceitos de apresentações transversais e longitudinais de mão esquerda. Pois como mencionamos, ao compararmos as demandas técnicas de Sor e Carlevaro, entendemos que o último aprimorou ideias difundidas anteriormente por Sor.

Finalmente, em maior ou menor grau, os autores enfatizaram a importância da destreza e ação conjunta de ambas as mãos. Entretanto, entendemos que este princípio é fruto da consciência e entendimento intelectual de todos os movimentos passíveis à técnica violonística. Salientamos, ainda, que as disposições e apresentações das mãos, a forma de articular os dedos e a concepção de som do violonista podem ser vistos como um relato de sua trajetória de estudo, formação musical e método escolhido. Também pode ser observado como um fator que difere qualitativamente o violonista em suas capacidades perceptivas e características físicas das mãos.

Concluimos, por fim, que as atitudes atuais frente ao instrumento trazem em suas origens conceitos amplamente difundidos pelos métodos relacionados nesta pesquisa. Atualmente, diversos métodos apresentam novas observações, contribuindo significativamente para o desenvolvimento da técnica violonística. Dentre eles, podemos destacar os trabalhos de Kitharologos *The Path to Virtuosity* (IZNAOLA, 1997), *Adestramento técnico para guitarristas* (BARCELÓ, 2000) e *Técnica, Mecanismo y Aprendizaje* (FERNÁNDEZ, 2000). Todas estas obras relacionam o desempenho na performance às atitudes de estudo, sendo estas parte de um conjunto que excede o campo do estudo da técnica.

Sistematicamente, o desenvolvimento da técnica violonística acompanhou as mudanças estruturais no instrumento e as transformações sociais que intervieram no fazer musical. Apesar de não sabermos ao certo quais serão as transformações futuras, os novos estudos relacionam cada vez mais o desempenho na performance com outras áreas da cognição.

Dada a relevância destes autores para o estudo da técnica violonística, e ainda por não ter conhecimento de nenhum outro trabalho de análise e cruzamento dos conteúdos destes métodos, esperamos que as discussões contidas neste estudo forneçam novos subsídios para alunos e pesquisadores que buscam ampliar seus saberes sobre as vertentes técnicas contidas na literatura violonística, bem como buscar novos caminhos para compreensão das ações concernentes à técnica violonística.

## REFERÊNCIAS:

AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*, Madrid, 1843. Ed. Michael Macmeeken. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.

ABREU, António/Prieto, Victor. *Escuela para tocar com perfeição la guitarra de cinco y seis ordenes*. Salamanca. Tipografia da Rua do Prior, 1799.

AMAT, Joan Carlos. *Guitarra española y Vandola en dos maneras, Guitarra Castellana y Cathalana de cinco Ordenes*. Girona, 1596.

ALÍPIO, Alissom. *Teoria da digitação. Um protocolo de instancias, princípios e perspectivas para construção de um cenário digitacional ao violão*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2014.

BARCELÓ, Ricardo. *Adestramento técnico para guitarristas*. Madrid. Real Musical, 2000.

BARCELÓ, Ricardo. *Tese. O sistema posicional na guitarra. Origem e conceito de posição*. Universidade de Aveiro. Portugal, 2009.

BARROS, Nicolas. *Gradações do toque digital*. Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012.

BONE, Philip J. *The Guitar and Mandolin. Biographies of celebrated players and composers*. Schott & Co e Augener, Ltd. 1914.

CANO, Antonio. *Métode para guitarra*. Madrid, 1852.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra, Exposición de la teoria instrumental*. Bueno Aires: Barry Editorial, 1979.

CARLEVARO, Abel. *Técnica aplicada, 10 estudios de Fernando Sor*. Volumen 1. Bueno Aires: Barry, 1985.

CARLEVARO, Abel. *Técnica aplicada, 5 Preludios y el Choro n.1 de H. Villa Lobos*. Volumen 2. Bueno Aires: Barry, 1986.

CARLEVARO, Abel. *Técnica aplicada, Chacona*. Volumen 4. Bueno Aires: Barry, 1989.

CARLEVARO, Abel. *Série didáctica para guitarra: Técnica de la mano derecha*. Cuaderno 2. Bueno Aires: Barry, 1007b.

CARLEVARO, Abel. *Série didáctica para guitarra: Técnica de la mano izquierda*. Cuaderno 3. Bueno Aires: Barry, 1975.

CARLEVARO, Abel. *Série didáctica para guitarra: Técnica de la mano izquierda*. Cuaderno 4. Bueno Aires: Barry, 1975.

CARCASSI, Matteo. *Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59*. Paris. Troupenas, 1836. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1988.

CARULLI, **Ferdinando**. *Método Completo de Guitarra*. Madrid, 1842. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

CASSOLA, Tiago. *Projecto Educativo Leo Brouwer- Contributos para a pedagogia guitarrística*. Universidade de Aveiro- Departamento de Comunicação e Artes, 2012.

CAMARGO, Guilherme. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor*. São Paulo. 2005.

COSTE, Napoleón. *Método completo para guitarra de Fernando Sor*. Bueno Aires: Ricordi Americana, 1983.

CONTRERAS, Antonio. *A técnica de David Russell em 165 conselhos*. Traduzido por André Borges Pinto, e prefácio de Antonio Duro (Concertista de Sevilha, Espanha). 1998.

DAMAS, Tomás. *Método progresio de guitarra*. Madrid. 1867.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Paraná: Editora UFPR, 1994.

DON.\*\*\*. *Méthode pour apprendre à joüer de la guitarre*. Paris, 1960. Reimpressão fac-símile Jean-Marc Fuzeau.

DOYSI, Charles. *Principes Généraux de la Guitare*. Paris, 1801. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra. 1979.

FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la Guitarra española por música*. Madrid, 1799. Tipografia de Pantaleón Aznar. Ed. Fac-símile Tecla. Londres, 1977.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo- Uruguay, 2000.

GARCÍA RUBIO, Juan Manuel. *Arte, reglas y escalas armónicas par aprehender y puntear la guitarra española de seis ordenes según el estilo moderno*. 1799. Biblioteca Nacional de Madrid. M/1236.

GARCÍA, J. Los armónicos en las obras para guitarra de Fernando Sor. In: GÁSSER, L. *Estudios sobre Fernando Sor*. Barcelona: Ediciones Del ICCMU, 2003. p. 373-386.

GILARNINO, Ângelo. *Metodi e Tratatti. La Chitarra*. A cura de Ruggero Chiesa. EDT Torino. 1990.

GIULIANI, Mauro. *Etude Complete pour la Guitare*. Pacini. Paris, 1812. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

GLOEDEN, Edelson. *O ressurgimento do violão no século XX*: Miguel Lloblet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. São Paulo: USP. 175f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

HECK, Thomas F. *Mauro Giuliani- Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus: Editions Orphée. (1995).

HORTA, José Antônio Oliveira. *Trémolo análise e desenvolvimento*. Dissertação. Instituto Politécnico de Castelo Branco. Escola Superior de Artes aplicadas. 2012.

IZNAOLA, Ricardo. *On practicing: a manual for students of guitar performance*. Heidelberg: Chanterelle, 1994.

IZNAOLA, Ricardo. *Kitharologus The Path to Virtuosity*, USA, Mel Bay Publications, (1997).

JEFFERY, Brian. Preface. In. AGUADO, *Dionísio. Nuevo Método para Guitarra*.(Madrid, 1843). Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.

JEFFERY, Brian. *Ferrans Sor. Compositor i Guiatrrst*. Curial, Ediciones Catalanes. Publicacioons de L´Abadia de Montserrat, 1982.

MADEIRA, Bruno/ SCARDUELLI, Fabio. *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre pestana*. Anais do V Simpósio acadêmico de Violão da Embap. 2011.

MERTZ, Johan Kaspar. *Schule für die gitarre*. Viena, 1847.

MERCHI, Giacomo. *Traité des agréments de la musique executes sur la gitarre*. Paris, ca. 1777.

MORETTI, Federico. *Princípios para tocar la guitarra de seis órdenes*. Madrid. Tipografia de Sancha, 1799.

OLIVEIRA, Gustavo.; AFONSO, Sandra.; COSTA, Maria. *A técnica violonista de Abel Carlevaro: Tradução comentada dos capítulos 1 a 8 do livro Escuela de la Guitarra- Exposición de la teoria instrumental*. UFU, 2008.

OPHEE, Matanya. In: Sor, Ferdinand. *The Complete studies For Guitar*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1997, p. 5-9.

PIRES, Aristóteles. *A sonoridade do violão na execução musical: Um estudo sobre os aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Farnk Martin*. Porto Alegre. 2006.

PUJOL. Emilio. *O dilema del sonido em la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

- PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra..* (1-5). Ricordi Americana. Buenos Aires, 1934-71.
- PUJOL, Emilio. Tárrega: *Ensayo biográfico*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, Ltda, 1960.
- PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão*. Volume I. São Paulo: Ricordi, 1988.
- RODRIGO, Mateus Pereira/ JUAREZ, Bergmann Filho. *A Luteria da Guitarra Barroca: Notas sobre suas especificidades e construção*. Anais do VI Simpósio acadêmico de violão da Embap. 2012.
- ROMÃO, Paulo César. *1799- O ano dos Métodos para Guitarra de Seis Ordens*. Anais do V Simpósio acadêmico de violão da Embap. 2011.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. Edição concisa- Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.
- SANS, Gaspar. *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Saragosa. 1674.
- SOR, Ferdinand. *Fernando Sor Method for the spanish Guitar*. Matanya Ophee. Chanterelle Verlang. Heidelberg, 1997.
- SAVIO, Isaías. *Escola Moderna do Violão*. Volumes I e II. Ricordi Brasileira. São Paulo, 1947.
- TOSONE, J. *Classical guitarists: conversations*. North Caroline: Mc Farland Company, 2000.
- TURNBULL, Harvey. *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. The Bold Strummer. London, 1974.
- VARGAS Y GUSMÁN, Juan António. *Explicación de la guitarra*. Cadiz, 1773. Edição de Ángel Medina Álvarez. Editora Centro de documentación de la Música de Andalucía. Serie estudios e investigaciones. Cadiz, 1994.
- WOLF, Daniel. *Abrindo os dedos*. Lição especial para aprimorar a sua técnica de distensão e contração dos dedos da mão esquerda. *Violão Pro*, n. 11 São Paulo, 2007, p. 14-19.