

# Proposta de estudos mecânicos do violão baseada na divisão entre parâmetros e recursos

Cauã Borges Canilha  
Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul  
[cauabcnilha@gmail.com](mailto:cauabcnilha@gmail.com)

Daniel Wolff  
Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul  
[daniel@danielwolff.com](mailto:daniel@danielwolff.com)

Edelton Gloeden  
Universidade de São Paulo  
[edeltongloeden@uol.com.br](mailto:edeltongloeden@uol.com.br)

**Resumo:** No presente texto é apresentada a proposta metodológica que visa analisar demandas mecânicas do violão baseada na diferenciação entre os conceitos de parâmetros e recursos, apresentada em *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão*, de Matteo Carcassi (2017), de Cauã Canilha. Agora sua aplicabilidade é testada nos *12 Estudos* Heitor Villa-Lobos. São também referências centrais deste trabalho: *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000), de Eduardo Fernandez, *Escuela de la guitarra* (1979), de Abel Carlevaro, e *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão* (2014), de Alisson Alípio. A proposta se mostra aplicável à obra de Villa-Lobos, obtendo-se vantagens em relação à análise das demandas mecânicas, ao planejamento de estratégias de estudo, às notações possíveis e à utilização na prática docente.

**Palavras-chave:** violão; Heitor Villa-Lobos; análise mecânica; técnica instrumental.

## Proposal for guitar mechanical studies based on the division between parameters and resources

**Abstract:** This paper presents a methodology that aims to analyze the mechanical demands of the classical guitar based on the differentiation between the concepts of parameters and resources, formerly presented in *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão*, de Matteo Carcassi (2017), by Cauã Canilha. This time, its applicability is tested on the *12 Etudes*, by Heitor Villa-Lobos. The following texts are also central references for this paper: *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000), by Eduardo Fernandez, *Escuela de la guitarra* (1979), by Abel Carlevaro, and *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão* (2014), by Alisson Alípio. The proposal appears to apply to the works of Villa-Lobos, resulting in advantages in the analysis of mechanical demands, the planning of study strategies, possible notations, and their use in teaching practice.

**Keywords:** guitar; Heitor Villa-Lobos; mechanical analysis; instrumental technique.

## Introdução

No presente texto é apresentada uma proposta metodológica que visa analisar algumas demandas mecânicas básicas do violão baseada na diferenciação entre os conceitos de *parâmetros* e *recursos* apresentada na pesquisa de dissertação de Cauã Borges Canilha<sup>1</sup>. Um passo a passo sistemático é apresentado visando à conscientização e domínio de determinados padrões mecânicos (colocações e movimentos) e a elaboração de um guia de estudo específico para algumas movimentações envolvidas no ato de tocar violão. É proposta uma atualização sobre o tema a partir de um novo diálogo com a bibliografia da área. É também a oportunidade para os autores reverem, aprofundarem e complementarem aspectos da pesquisa continuada na área, além de aprofundar sua utilização na experiência docente e na sua prática instrumental, visando, assim, analisar os possíveis desdobramentos desta proposta. Na dissertação citada acima, esta proposta de estudos foi aplicada nos *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op.60*, de Matteo Carcassi (1792-1853), assim como o livro de Canilha e Gloeden (2020), oriundo desta pesquisa. Aqui, pretendemos avaliar a metodologia em um repertório de estilo posterior, com diferentes demandas instrumentais, os *12 Estudos*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

O tema dialoga com textos como *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000), de Eduardo Fernandez (1952), *Escuela de la guitarra* (1979), de Abel Carlevaro (1919-2001), *Classical guitar technique* (1985), de Aaron Shearer (1919-2008), *La digitación guitarrística: recursos poco usuales* (1995), de Ricardo Barceló, *Guitar style & technique, a comprehensive study of technique for the classical guitar* (1982), de Pepe Romero (1944) e outros. São textos voltados à comunidade violonística que são direcionados no sentido da aquisição e conscientização de novas habilidades instrumentais, através de exercícios, estudos ou peças. É um conteúdo que encontra seu maior valor na sua aplicação prática, orientado no sentido de aprimorar aspectos da execução instrumental. O termo “manual” cabe para esses materiais, enquanto guias práticos. Devido à natureza do tema aqui discutido, não consideramos o caráter e formato de manual como algo negativo, pois o que está em questão é um refinamento da consciência sobre as possibilidades instrumentais. O detalhamento de instruções, usual em manuais, permite a compreensão, avaliação e geração de conceitos no diálogo direto com a prática instrumental. Isso fica evidente em materiais como os *Cuadernos* e *Masterclasses*, de Abel Carlevaro, nos quais o autor expõe suas ideias sobre técnica instrumental aplicada a exercícios e repertório. Por fim, este artigo se insere em um conjunto de pesquisas

---

<sup>1</sup> “Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi”, defendida no ano de 2017.

acadêmicas que visam discutir, organizar e classificar os conhecimentos existentes sobre a prática de tocar violão, como a tese *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão* (2014), de Alisson Alípio, que propõe uma teoria da digitação, apresentando o tema com maior rigor científico.

Neste trabalho é proposta a organização e a sistematização de conceitos já encontrados na literatura, conduzindo a uma categorização destes. A partir da distinção entre parâmetros e recursos, o intuito deste trabalho é evidenciar uma conexão entre conceitos mecânicos que aparecem muitas vezes desarticulados na literatura, possibilitando uma sistematização mais clara de análise, aquisição e aplicação prática destes. A análise também conduziu a elaboração de novas nomenclaturas e conceitos, oriundos da lógica proposta.

Na publicação de Canilha e Gloeden (2020), a proposta mecânica aqui abordada foi aplicada nos *25 Estudos Melódicos e Progressivos Op.60*, de Matteo Carcassi (1792-1853). Em palestra proferida por Hermínio Bello de Carvalho (CARVALHO, 1969, p.128) é mencionado o conhecimento de Villa-Lobos das obras didáticas de autores da primeira metade do séc.XIX como Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Matteo Carcassi. No livro *Heitor Villa-Lobos e o violão*, Amorim (2009, p.50-51) também destaca que Villa-Lobos provavelmente teve acesso aos métodos clássicos, em especial os de Carulli e Carcassi, que tiveram amplo sucesso e divulgação no Brasil a partir da segunda metade do séc.XIX.

É interessante notar, inclusive, certa semelhança instrumental entre os *Estudos 20 e 25*, de Carcassi, com o *Estudo 2*, de Villa-Lobos, ressaltando uma possível continuação de certos idiomatismos instrumentais. Villa-Lobos não deixou em seu legado obras didáticas para violão solo, não foi sua intenção. Na época em que foram escritas, já apontadas para o futuro, o instrumento não tinha presença significativa em instituições de ensino no Brasil e no exterior. Mesmo sendo um dos alicerces do repertório nacional e internacional, a obra violonística do compositor levou algumas décadas para ser assimilada, pela linguagem musical instigante e pelos desafios técnicos propostos. O marco inicial da divulgação deu-se nos anos de 1950, através da edição da sua quase totalidade na Europa e das primeiras gravações a partir de finais da década de 1940 por intérpretes como: Abel Carlevaro, Andrés Segovia, Julian Bream e Turíbio Santos. O percurso temporal destas criações parte da música de salão da *Suite Popular Brasileira*, do choro urbano com o *Chôros n,1*, passando pela revolução nos anos 20 dos *12 Estudos* e pela síntese exposta nos *5 Prelúdios* e no *Concerto*. Mais recentemente, sua obra entra na academia com amplo campo para a pesquisa. Desta forma, o tempo nos mostra que sua obra para violão contribui decisivamente para o aprimoramento de gerações de violonistas nos campos das práticas interpretativas e da pedagogia instrumental. Neste texto parte-se da hipótese que os conteúdos aplicados na obra de Carcassi são adaptáveis

também à obra de Villa-Lobos. Amorim (2009, p.167-172) faz uma síntese dos elementos que caracterizam a escrita de Villa-Lobos para violão, que são verificadas ao longo da análise.

Além da análise bibliográfica, a experiência instrumental dos autores foi considerada como conhecimento concreto, baseado na relação entre o sujeito (violonista pesquisador) e objeto (violão e seus aspectos técnicos e mecânicos). Passados quatro anos da defesa da dissertação que deu origem às formulações aqui tratadas, os autores Cauã Canilha e Edelson Gloeden (orientando e orientador da pesquisa) tiveram oportunidade de revisitar tais ideias em sua prática instrumental e didática. Daniel Wolff possui experiência no tema, orientando dissertações e teses sobre temas correlatos, como digitação, e traz nova luz ao tema, acrescentando novas problemáticas e possibilidades.

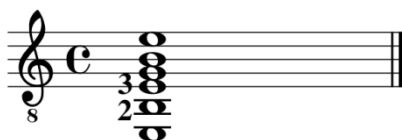
## Considerações sobre o termo “mecânica no contexto violonístico

Antes de detalhar a distinção entre parâmetros e recursos mecânicos, é importante entender a que nos referimos ao escrever “mecânica” ou “mecanismo”. Tomando como base conceitual a diferença entre mecânica e técnica apresentada por Eduardo Fernandez no livro *Técnica, mecanismo y aprendizaje*, “mecanismo é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio de uma aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras, que torna possível no seu conjunto possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14<sup>2</sup>). Já técnica refere-se à aplicação e manejo desses reflexos quando direcionados à resolução de uma passagem musical propriamente dita. Enquanto o estudo do mecanismo discute as diferentes colocações e movimentações envolvidas no ato de tocar violão, o estudo de técnica discute estas colocações e movimentos em trechos musicais específicos, carregados de ideias e interpretações particulares. No estudo mecânico desconsideram-se aspectos interpretativos como fraseados, articulações, dinâmicas, por exemplo. Estes influenciam também o trabalho físico do violonista e são levados em conta no estudo técnico, hipoteticamente posterior a aquisição do mecanismo. Para melhor esclarecer essa diferença, apresentamos um exemplo genérico a partir da montagem de mão esquerda para o acorde de Mi menor tal qual na Fig.1.

---

2 Original: “[...] mecanismo es una estructura interdependiente de reflejos adquiridos por medio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar” (quando não indicadas, as traduções são nossas).

Fig.1: acorde de Mi menor.



Fonte: autores.

Mecanicamente, a realização deste acorde cria necessidades que independem da sua interpretação musical. A partir do momento que se decide pela colocação dos dedos 2 e 3 na segunda casa do violão, nas notas Si<sup>2</sup><sup>3</sup> e Mi<sup>3</sup>, respectivamente, inevitavelmente teremos o que se chama transversalidade de mão esquerda (detalhado à frente), ou seja, dois ou mais dedos em uma mesma casa do violão (neste caso, na segunda casa). Todavia, as condições musicais da sua aparição no c.3 do *Estudo 1* e no c.1 do *Estudo 6*, de Villa-Lobos, acarretam particularidades, agora sim, técnicas na sua execução. No c.3 do *Estudo 1* (figura 1) a colocação do acorde pode se dar gradualmente, um dedo por vez, de acordo com a exigência do arpejo (primeiro o dedo 3 na nota Mi<sup>3</sup> e depois o dedo 2 na nota Si<sup>2</sup>) enquanto no *Estudo 6* (figura 3) sua execução em bloco exige estes dedos sejam colocados simultaneamente. Mesmo nos c.1 e c.3 do *Estudo 1* a técnica envolvida pode variar, pois o acorde está já inserido em outro contexto da obra.

Fig.2: c.1-4 do *Estudo 1*, de H. Villa-Lobos.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.2 (destaque feito pelos autores).

Estas escolhas passam, obviamente, por questões interpretativas, tendo inúmeras nuances envolvidas individuais na sua execução. Mecanicamente ambos os acordes possuem as características idênticas, mas tecnicamente, quando aplicados em situações musicais reais, revelam diferenças na sua realização.

A análise deste trabalho se debruça sobre os aspectos mecânicos, desconsiderando tais variações encontradas em situações interpretativas específicas, e se dá sobre digitações e

<sup>3</sup> O Dó 3 é considerado o Dó central. A escrita para violão é feita ou em clave de sol soando uma oitava abaixo ou em clave de tenor.

dedilhados<sup>4</sup> previamente definidos. A escolha de digitações e dedilhados não é necessariamente oriunda da análise mecânica, visto que esta dialoga com uma quantidade de elementos maior que unicamente escolher a digitação mais lógica mecanicamente. Por mais que aspectos mecânicos sejam levados em consideração na definição de digitações e dedilhados, estas estão mais intimamente ligadas a aspectos artísticos e musicais (como fraseado, sonoridade e estilo) e a habilidades e preferências individuais. Assim, o foco do trabalho é sobre o exame e análise dos movimentos acarretados por tais digitações e dedilhados.

Fig.3: c.1 do *Estudo 6*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.6 (destaque feito pelos autores).

## PARÂMETROS E RECURSOS

A distinção conceitual entre os termos parâmetros e recursos, encontrada na dissertação de Canilha (2017), não faz parte do vocabulário comum dos violonistas. O termo parâmetro refere-se a padrões de referências pelos quais é possível estabelecer relações, servindo como base para algum tipo de classificação. Consideramos que, ao violão, um parâmetro está relacionado aos diferentes tipos de colocação e localização das mãos do violonista no instrumento, são os aspectos mecânicos estáticos. Podem ser divididos entre parâmetros horizontais (no sentido das cordas do violão) e verticais (entre as cordas), e entre os de mão esquerda e direita. Já por recurso se entende como um meio que auxilia a realização de alguma tarefa dada. É o elemento que ajuda ou serve de referência durante a mudança entre diferentes graus de um parâmetro e se caracteriza por ser utilizado durante os movimentos, ou seja, é dinâmico e não estático.

Para ficar mais claro, o conceito de *posição* de mão esquerda, bastante conhecido entre os violonistas, alude à localização horizontal desta mão sobre a escala do instrumento, sendo determinado pela casa em que o dedo 1 (indicador de mão esquerda) se encontra

<sup>4</sup> O termo digitação se refere aos dedos utilizados pela mão esquerda e dedilhado aos dedos de mão direita. Esta diferença é apresentada por Alisson Alípio, em acordo com as definições do Dicionário Grove de Música (ALÍPIO, 2014, 25).

(CARLEVARO, 1979, p.94). Um exemplo de recurso que pode ser utilizado durante uma mudança do parâmetro *posição* é o dedo guia. Este dedo ao escorregar pela corda é utilizado como referência para a mudança de posição (movimento horizontal) da mão esquerda. Ou seja, as questões ligadas à localização e colocação das mãos são intituladas como parâmetros (no exemplo, a posição) e os artifícios para auxiliar nas movimentações envolvidas em mudanças de parâmetros são intitulados recursos (dedo guia). A simples consciência da mudança de parâmetro e a percepção da possibilidade da utilização de recursos evitam que o intérprete execute movimentos irrefletidos e, porventura, inapropriados. As situações de aumento ou diminuição de um parâmetro são chamadas por Canilha de *expansão* (2017, p.25). São situações possuem ampliações ou reduções de padrões. Uma sugestão a partir da escrita deste texto é o termo *flexibilização*. As flexibilizações são situações de aumento ou diminuição de um parâmetro. Ainda utilizando o exemplo acima, uma posição de mão esquerda pode ser aumentada através de uma abertura ou diminuída através de uma contração. Estes e outros conceitos que são detalhados na sequência, são apresentados no quadro abaixo.

Quadro 1: parâmetros, expansões/flexibilizações e recursos analisados no artigo.

	<b>PARÂMETROS</b>	<b>EXPANSÕES/ FLEXIBILIZAÇÕES</b>	<b>RECURSOS</b>
<b>MÃO ESQUERDA</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Posição</li><li>. Localização vertical</li><li>. Apresentação</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Abertura</li><li>. Sobreposição inversa</li><li>. Contração</li><li>. Pestana e meia pestana</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Dedo-guia</li><li>. Translado parcial</li><li>. Pivôs</li></ul>
<b>MÃO DIREITA</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Localização vertical</li><li>. Disposição</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Cruzamento</li><li>. Abertura</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>. Repetição por deslizamento</li><li>. Antecipação</li><li>. Apagamento/apagadores</li></ul>

Fonte: autores.

## Parâmetros da mão esquerda

Os parâmetros de mão esquerda analisados neste trabalho são: posição, localização vertical e apresentação.

### Posição

A posição, como já citado acima, se refere à localização horizontal da mão esquerda na escala do violão (sentido evidenciado pela figura 4) e é tradicionalmente determinada pela casa frente à qual o dedo 1 está colocado. Se este dedo está na primeira casa considera-se que a mão está na primeira posição, se está na segunda casa, segunda posição, e assim por diante.



Fig.4: sentido horizontal de mão esquerda.



Fonte: (CANILHA, 2017, p.26).<sup>5</sup>

Mesmo nos casos em que o dedo 1 não pressiona corda alguma, considera-se a casa que este pressionaria para definir a posição de mão esquerda. Embora seja este dedo a referência para determinação do parâmetro, a posição refere-se à mão como um todo. O dedo 1 é a referência mais comum pela sua simplicidade e fácil visualização, embora Barceló, por exemplo, considere o polegar como orientação (BARCELÓ, 2009, p.208).

Números romanos sobre a partitura é a forma mais encontrada para grafar a posição de mão esquerda e Villa-Lobos também a utiliza em seus *12 Estudos*. A seção entre os c.13-24 do *Estudo 1*, na qual um acorde de fôrma fixa (acorde diminuto) vai gradualmente da décima à primeira posição mantendo como pedal a primeira e sexta corda solta (notas Mi). Na figura 5 podemos perceber a notação de posição utilizada pelo compositor.

Fig.5: c.16-23 do Estudo 1.



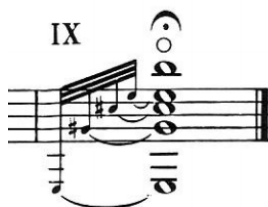
Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.2.

<sup>5</sup> Imagem original do violão (colorida e sem setas) no endereço <https://722c6f33a3d06651b9e-4ce9a491a611d896130d335ab789ff77.ssl.cf3.rackcdn.com/catalogue/1030/extra/1520-2f.1.jpg> . Acesso em 08/08/2023. Idem para a figura 7.



Na edição destas obras as notações de posição frequentemente recebem uma linha demonstrando até onde tal posição é mantida, porém a grafia desta linha é opcional, podendo aparecer somente o número romano, como no último compasso do mesmo *Estudo 1* (figura 6).

Fig.6: c.35 do *Estudo 1*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.3.

## Localização vertical

Se a posição está relacionada ao aspecto horizontal da mão esquerda, a localização vertical está, obviamente, relacionada ao sentido vertical. “Se a localização longitudinal é definida no sentido das cordas, a localização transversal é a que está em sentido perpendicular a elas.” (CANILHA, 2017, p.60) Ou seja, este parâmetro indica a localização da mão entre as diferentes cordas, como ilustrado na figura 7.

Fig.7: sentido vertical de mão esquerda.



Fonte: (CANILHA, 2017, p.59).

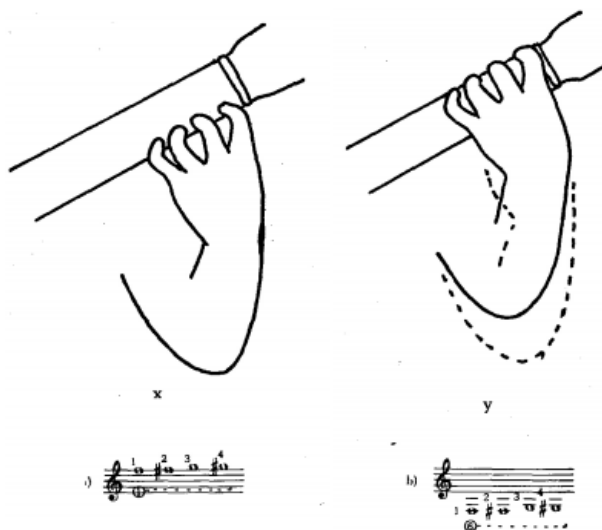
Embora autores como Carlevaro (1979, p.88-89) e Fernandez (2000, p.28-31) tratem de movimento e traslado transversal, respectivamente, este tema recebe ainda poucas propostas de parametrização na literatura do nosso instrumento. O segundo autor propõe a nomenclatura TT (traslado transversal), e analisa cada dedo em separado. Como cada dedo ao pressionar uma determinada corda demanda uma determinada colocação vertical, ao pressionar dois ou mais dedos, acontecem localizações verticais compostas. Embora esta solução seja a mais abrangente, propomos outra mais básica e direta para uma análise inicial: a localização

transversal é determinada pelo dedo que pressiona a corda mais grave do instrumento enquanto os demais dedos se ajustam através de flexões.

(...) um aspecto observado na prática instrumental nos forneceu uma orientação importante: o dedo que executa a corda mais grave é o que influencia mais fortemente na localização transversal da mão esquerda. Como todo o braço esquerdo localiza-se essencialmente abaixo do braço do instrumento, a tendência é que, inicialmente, os dedos estejam mais próximos das primeiras cordas e que, quanto maior a necessidade de executar as cordas graves, maior será a necessidade de angulação do braço e do cotovelo para que os dedos as alcancem. Quando o braço é colocado de forma a auxiliar a colocação dos dedos nas cordas mais graves, os dedos que executam cordas mais agudas têm maior liberdade de ajuste através de flexões. (CANILHA, 2017, p.62)

Mecanicamente, a modificação deste parâmetro implica no movimento “para frente e para trás” do cotovelo para o ajuste das diferentes exigências transversais. Duncan (1993, p. 73) explica tal movimento: “Ao mover os dedos das cordas bordões para as primas, o braço (do ombro ao cotovelo) participa. Usando todo o braço como uma unidade integrada, balançando o cotovelo para dentro e para fora dando suporte ao posicionamento dos dedos”<sup>6</sup>. Carlevaro demonstra o movimento através dos desenhos abaixo (figura 8).

Fig.8: movimento transversal de mão esquerda.



Fonte: Carlevaro (1979, p.89)

Visto que o parâmetro é determinado simplesmente pelo dedo que pressiona a corda mais grave, tal classificação não exige uma notação específica na partitura. A partir desta análise mais global, o violonista pode, gradativamente, se aproximar à análise de Fernandez.

<sup>6</sup> Original: In moving the finger from bass to treble strings, the upper arm participates. Using the whole arm as an integrated unit, swing the elbow in and out to support the placement of the fingers.

## Apresentação

Carlevaro (1979, p. 77) define apresentação de mão esquerda como “a forma como se dispõem os dedos em relação ao diapasão (escala)”<sup>7</sup>. Aqui aproveitamos para rever um conceito apresentado no trabalho de Canilha (2017): o autor classifica a apresentação como um parâmetro horizontal, mas aqui consideraremos a apresentação como um parâmetro horizontal e vertical. Ao mesmo tempo em que apresentação define o alcance horizontal (quantas casas os dedos de mão esquerda ocupam), também trata da distribuição vertical dos dedos entre as cordas do violão.

As apresentações são classificadas como longitudinais ou transversais: um dedo por casa e mais de um dedo por casa, respectivamente. A situação em que temos um dedo por casa é normalmente chamada de “alcance natural” da mão esquerda. Carlevaro e Fernandez apresentam um maior número de classificações de apresentações (e é recomendada a leitura de tais classificações). Para estes autores, por exemplo, a apresentação longitudinal é quando temos um dedo por casa sobre uma mesma corda (CARLEVARO, 1979, p.78 e FERNANDEZ, 2000, p.26). Aqui a apresentação é considerada como longitudinal simplesmente quando temos um dedo por casa, independente se na mesma corda ou não. A divisão simplificada da proposta se dá pelo seu caráter didático, tornando-a mais facilmente aplicável ao diminuir a quantidade de variáveis. Abaixo um quadro com as apresentações propostas pelos autores em relação às duas classificações propostas neste artigo.

Quadro 2: apresentações de Carlevaro e Fernandez relacionadas à proposta.

	<b>Carlevaro (1979)</b>	<b>Fernandez (2000)</b>
<b>Longitudinais (L)</b>	Longitudinal Mistas	Longitudinal, diagonais e não-retilíneas.
<b>Transversais (T)</b>	Transversal <sup>8</sup>	Intermediárias entre diagonal e transversal Não retilíneas com contração Transversal.

Fonte: autores.

De modo geral, o cotovelo tende a se aproximar do corpo do violonista nas apresentações longitudinais e a se afastar nas transversais. Também “o punho tende a ficar mais angulado na apresentação transversal” (CANILHA, 2017, p.32). Cada colocação de mão esquerda na escala exige uma apresentação com sutilezas específicas (também variando entre diferentes pessoas), mas antes mesmo de perceber tais detalhes, a simples percepção da necessidade

<sup>7</sup> Original: (...) la forma como se disponen los dedos en relación al diapasón.

<sup>8</sup> Carlevaro e Fernandez consideram a apresentação Transversal apenas quando os quatro dedos estão em uma só casa, o que classificamos neste trabalho como T3.

de sobrepor dedos e as exigências gerais de tal colocação servem como introdução às percepções. Essas percepções podem ser aprofundadas com as propostas de Carlevaro e Fernandez. A mecânica que determina a apresentação deve ser atribuída a todo braço esquerdo. Carlevaro é bastante claro nesse sentido:

[...] os dedos não trabalham isoladamente senão que, pelo contrário, atuam formando uma unidade com a mão e o braço. Antes da atitude de movimento de um *dedo* é *imprescindível pensar na atitude do braço*, porque dele depende quase sempre o movimento e a localização dos dedos. A atuação de um só dedo deve ser consequência da disposição do todo o complexo motor (mão – punho – braço). E mais ainda, o que comumente se atribui a um problema claramente digital, exclusivamente dos dedos, se torna algo muito mais complexo e equilibrado que parte diretamente da mente, fazendo participar todo o braço e a mão, para que, como consequência final, atue o dedo. Desta forma, além das possibilidades técnicas, se alcança um maior controle, se consegue um relaxamento muscular e se evita o cansaço prematuro (CARLEVARO, 1979, p. 77). 9

Canilha (2017, p.37-42) classifica as apresentações transversais de acordo com o grau de transversalidade, ou seja, de acordo com o número de sobreposições que possuem e, conseqüentemente, com quantas casas o alcance é reduzido. Quando há uma sobreposição, e se diminui o alcance em uma casa, tem-se o que é classificado como T1 (de transversal 1), em duas casas T2 e em três casas T3. Na figura 9, o primeiro acorde c.1 do *Estudo 3* exige uma apresentação longitudinal (L) enquanto no c.3 uma apresentação transversal (T2). A notação adotada é uma caixa de texto com L ou T.

Fig.9: diferentes apresentações no c.1 e c.3 do *Estudo 3*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.3 (notação e destaque feitos pelos autores).

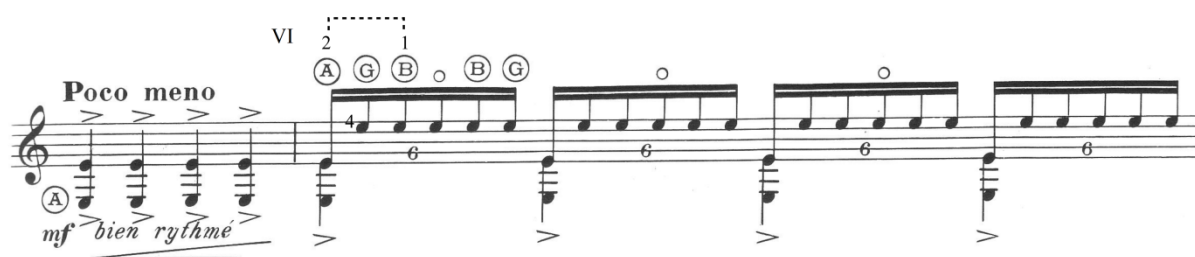
<sup>9</sup> “[...] los dedos no trabajan aisladamente sino, por el contrario, actúan formando una unidad con la mano y el brazo. Antes dela actitud de movimiento de un dedo es imprescindible pensar en la actitud del brazo, porque de él depende casi siempre el movimiento y la ubicación de los dedos. La actuación de un solo dedo debe ser consecuencia de la disposición de todo el complejo motor (mano-muñeca-brazo). Es más aun, lo que comúnmente se atribuye a un problema netamente digital, exclusivamente de los dedos, se torna en algo mucho más complejo y equilibrado que parte directamente de la mente, haciendo participar todo el brazo y la mano, para que, como consecuencia final, actúe el dedo. En esta forma además de las posibilidades técnicas, se logra un mayor control, se consigue el “relax” muscular y se evita el cansancio prematuro”

## Expansões/flexibilizações de mão esquerda

### Abertura de mão esquerda

De acordo com Fernandez (2000, p.34), uma abertura de mão esquerda ocorre quando temos uma ou mais casas entre dois dedos adjacentes. Assim, podemos considerar a abertura como uma flexibilização do parâmetro posição, ou seja, uma flexibilização horizontal. Entre os c.49-67 do *Estudo 11* (figura 10) temos um padrão fixo de mão esquerda com abertura (notada com um símbolo tracejado) entre os dedos 1 e 2 que se mantém por toda a seção.

Fig.10: c.49-50 do *Estudo 11*.



VILLA-LOBOS, 1953, p.31 (notação de abertura feita pelos autores)

No c.49 do *Estudo 5* (figura 11) há outro exemplo de abertura, agora entre os dedos 3 e 4, que tocam, respectivamente, Dó#5 (na nona casa da primeira corda) e Ré3 (na sétima casa da terceira corda). Embora o alcance da mão esquerda seja de quatro casas, o que seria considerado alcance natural, neste caso não temos uma apresentação longitudinal. A sobreposição dos dedos 2 e 3 (na sétima casa) diminui o alcance em uma casa e a abertura os dedos 3 e 4 aumenta o alcance também em uma casa. Este é um caso do que Carlevaro conceituaria como apresentação combinada (1979, p.81).

Fig.11: c.49 do *Estudo 5*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.13 (digitações e notação de abertura inseridas pelos autores).

Barceló comenta que a abertura entre 1 e 2 é considerada pela maior parte dos violonistas como a mais acessível e com maior abertura (BARCELÓ, 1995, p.13), sendo seguida pela abertura entre os dedos 3 e 4 e, por fim, entre os dedos 2 e 3, a menos favorável.

É possível considerar a abertura entre os dedos 1 e 2 uma situação na qual o dedo 2 é estendido uma casa adiante ou na qual o dedo 1 é estendido uma casa para trás. A esta segunda, Barceló (1995, p.16-17) dá o nome de retroextensão. Assim, a abertura da figura 10, do Estudo 11, é considerada uma retroextensão e a posição de mão esquerda não será determinada pelo dedo 1, mas pela casa anterior ao dedo 2, ou seja, sexta posição (e não quinta)<sup>10</sup>. Na prática, a retroextensão tende a proporcionar uma sensação de maior conforto físico. Tal sensação se dá pelo fato de ser menos trabalhoso expandir apenas um dedo para trás (dedo 1, no Estudo 11) do que expandir dois dedos para frente (dedos 2 e 4).

## Sobreposição inversa

As apresentações podem ser expandidas através de sobreposições inversas e contrações. As sobreposições são situações de apresentações transversais, em que temos dois dedos em uma mesma casa. Menos frequentes são as sobreposições inversas, quando os dedos de maior número tocam cordas mais graves. “As sobreposições inversas são menos comuns devido ao fato de o corpo do instrumentista e o corpo do violão funcionarem como barreiras para o movimento” (CANILHA, 2017, p.47). O c.3 do *Estudo 8* (figura 12) pode ser digitado utilizando uma sobreposição inversa.

Fig.12: c.3-4 do *Estudo 8*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.19 (digitações e notação inseridas pelos autores).

Neste compasso, o dedo 4 toca a nota Dó#3 na sexta corda e o dedo 3 toca a nota Fá#3 na quinta corda. Ou seja, os dedos se sobrepõem na nona ou quarta casa, mas de maneira inversa a habitual. Tal expediente é utilizado aqui a fim de manter o Dó#3 soando através deste e do próximo compasso e enquanto as vozes superiores são tocadas.

## Contração

Carlevaro (1979, p.141) e Fernandez (2000, p.34) consideram as sobreposições de dedos em uma mesma casa como contrações. Canilha considera a este respeito:

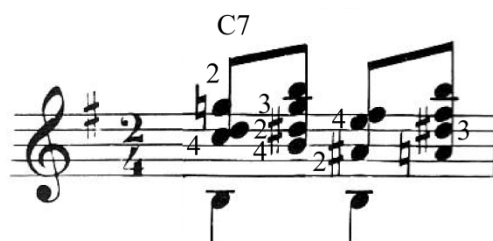
O que chamamos de sobreposição é geralmente encontrado na literatura sob a nomenclatura de contração. A necessidade de sobrepor dedos é a razão fundamental das

<sup>10</sup> O restante da seção continua apresentando retroextensões.

transversalidades e, conseqüentemente, da utilização de apresentações transversais, nas quais todo braço esquerdo se movimenta com o intuito de que os dedos se sobreponham naturalmente. Entendemos que a palavra contração remete a uma situação de diminuição de alcance através de uma pressão forçada, um “aperto”, justamente o que é evitado através de apresentações transversais. Assim, utilizaremos o termo contração somente em situações nas quais o dedo, e não todo braço (como nas sobreposições), é o principal responsável pelo movimento de sobreposição. Consideraremos contração, por exemplo, quando, em uma apresentação longitudinal, tivermos um alcance reduzido, no qual o dedo é o principal encarregado pela redução desse alcance. Diferentemente da sobreposição, resolvida através de apresentações com transversalidade, a contração receberá notação específica por ser um caso destacado. (CANILHA, 2017, p.46)

Partindo da ideia acima, contrações ocorrem normalmente em situações de pestanas aliadas a alcances menores que quatro casas. As pestanas, pela necessidade da colocação do dedo 1 através das seis cordas em uma mesma posição, acabam por demandar da mão esquerda uma apresentação longitudinal. Quando ocorrem diminuições do alcance da mão esquerda durante uma pestana, normalmente esse movimento será realizado pelos dedos e não por um ajuste do cotovelo, punho e/ou mão. Um exemplo disso ocorre no c.5 do *Estudo 6* (figura 13).

Fig.13: c.5 do *Estudo 6* (VILLA-LOBOS, 1953, p.14)



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.14 (digitações inseridas pelos autores).

A pestana na sétima casa se mantém durante todo compasso enquanto os demais dedos se contraem durante os três últimos acordes.

## Pestanas

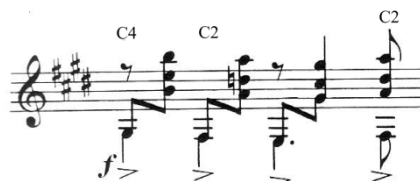
Falando em pestanas, estas são consideradas expansões/flexibilizações verticais de mão esquerda. Se normalmente um dedo pressiona uma corda, a flexibilização vertical se dá quando um dedo pressiona mais de uma corda, justamente o que acontece em pestanas. As pestanas configuram situações distintas não só pelo número de cordas, mas pelo tipo de colocação dos dedos. De acordo com Madeira e Scarduelli (2013, p. 183) a pestana ocorre em “qualquer situação na qual um dedo da mão esquerda pressiona a(s) corda(s) com outra parte que não seja a gema<sup>11</sup>”.

<sup>11</sup> O termo “gema” é utilizado em espanhol para se referir à polpa da ponta do dedo.



Neste trabalho são classificadas apenas a pestana e a meia pestana, por serem as mais encontradas no repertório. Elas aparecem em todos os *12 Estudos* da série de Villa-Lobos. A secção *Piu mosso* do *Estudo 7*, entre os c.41-54, tem como elementos mecânicos característicos as pestanas (entre os c.41-45, na figura 14) e as meias pestanas (entre os c.46-54, na figura 15). Existem diferentes notações para indicação de pestanas, aqui são utilizados o C para pestana e ½C para meia pestana.

Fig.14: pestanas no c.41 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.18 (notação de pestanas indicadas pelos autores).

Fig.15: meias pestanas nos c.46-47 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.18 (notação de meias pestanas indicadas pelos autores).

Diferentes tipos de pestanas são detalhados em *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana*, de Bruno Madeira e Fabio Scarduelli: pestana com outros dedos, pestana de falange, pestanas bisagras e pestanas cruzadas.

Abaixo dois quadros resumindo os parâmetros e flexibilizações de mão esquerda vistos até agora. Nestes quadros são indicados como os parâmetros são avaliados e determinados e o que as flexibilizações modificam e quando estas ocorrem.

Quadro 3: resumo dos parâmetros de mão esquerda.

Parâmetro	Avaliação	Determinação
Posição	Do posicionamento horizontal da mão na escala do instrumento.	Pela casa em que está dedo 1.
Localização vertical	Do posicionamento vertical da mão na escala do instrumento.	Pela corda mais grave pressionada.
Apresentação	Do alcance e disposição horizontal e vertical dos dedos na escala.	Pela forma que os dedos estão distribuídos nesta posição, se há ou não sobreposições.

Fonte: autores.

Quadro 4: resumo das expansões/flexibilizações de mão esquerda.

Expansões/Flexibilizações	Modifica	Ocorrência
<b>Abertura</b>	Posição. Apresentação.	Quando temos uma ou mais casa entre dois dedos vizinhos.
<b>Sobreposição inversa</b>	Apresentação.	
<b>Contração</b>	Apresentação.	Quando os dedos são responsáveis por uma sobreposição ou diminuição do alcance da mão esquerda.
<b>Pestana</b>	Localização vertical.	Quando um mesmo dedo deve pressionar mais de uma corda.

Fonte: autores.

## Recursos de mão esquerda

A partir da análise dos parâmetros e das flexibilizações é possível perceber alguns recursos a serem utilizados para auxiliar na realização das demandas da digitação escolhida, elementos que podem auxiliar durante movimentos de mudança de parâmetros. Os recursos de mão esquerda trabalhados são: dedo guia, pivôs e translado parcial.

### Dedo guia

De modo geral, o dedo guia ocorre quando em uma mudança de posição um dedo mantém-se em contato com a mesma corda. Como a execução dos recursos não visa influenciar o resultado sonoro, é importante diferenciar o dedo guia de efeitos como *glissandos* ou *portamentos*. O dedo guia deve manter-se em contato com a corda sem exercer pressão suficiente para produzir som. Este tipo de pressão é o que Alípio chama de ação intermediária, “ato de somente encostar o dedo sobre a corda” (ALÍPIO, 2014, p.50), sem pressão suficiente para a corda encostar-se à escala do instrumento. Shearer (1964 p.59) e Duncan (1993, p.71) destacam a precisão, estabilidade e segurança oferecidas pela utilização deste recurso. Barceló (1995, p.30) alerta que o uso deste recurso nas cordas graves do violão, encapados com material metálico, produzirá ruídos indesejáveis e recomenda sua utilização apenas nas três primeiras cordas, as primas. Há casos, como o *Estudo 12* de Villa-Lobos, em que é praticamente impossível de evitar ruídos, apenas é possível minimizá-los através de posicionamento da mão esquerda e uso do braço.

Canilha (2017, p.50) classifica os dedos guias em diretos (dedos que são utilizados tanto nas posições de saída e quanto nas de chegada) e indiretos (utilizados em apenas uma das posições). Santos (2009, p.39) classifica os dedos guias em ativos, semi-inativos e inativos. É possível falar de dedos guias inativos quando estes participam somente para auxiliar o movimento, sem participação direta ou necessária na execução de notas em nenhuma das posições.

Embora um traço ao lado da digitação seja uma notação mais ou menos reconhecida para o dedo guia, este traço pode variar sutilmente de direção e/ou tamanho de acordo com o compositor, editor ou casa editorial. Utilizamos um traço ao lado direito da digitação de partida para os dedos guias diretos e um traço do lado esquerdo da digitação de chegada para os dedos indiretos.

Nos c.11-12 do *Estudo 4* (figura 16) temos um exemplo de dedos guias que auxiliam na realização de acordes paralelos.

Fig.16: exemplo de dedos guias nos c.11-12 do Estudo 4.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.8 (indicação de dedos guias inseridas pelos autores).

O dedo 1 também poderia ser utilizado como guia, mas implicaria em um ruído por ser na quarta corda, como já dito. Neste caso, este dedo se desencosta da quarta corda realizando um movimento perpendicular (assim como o polegar, que também se afrouxa do braço do violão) e os dedos 2, 3 e 4 permanecem em contato com as cordas, funcionando como guias durante a mudança de posição realizada pelo braço em uma ação intermediária. Quando já na nova posição, o dedo 1 pode novamente pressionar a quarta corda e voltar ao contato com o braço do violão, simultaneamente ao polegar.

### Pivôs: eixo e ponto de apoio.

Outro recurso conhecido e utilizado pelos violonistas é o pivô. Os pivôs são dedos que se mantêm fixos (na mesma corda e mesma casa) e servem de referência para mudanças de apresentação ou localização vertical. Canilha (2017, p.53) classifica o tipo de pivô de acordo com o sentido do movimento: eixo para movimentos horizontais (mudança de apresentação<sup>12</sup>) e ponto de apoio para movimentos verticais (mudança de localização vertical). Esta distinção evidencia o diferente sentido do movimento do braço. O eixo orienta um movimento de cotovelo “de um lado para o outro”, paralelo ao violão e o ponto de apoio orienta um movimento “para frente e para trás”, em direção à frente do violonista.

<sup>12</sup> Em algumas situações quando realizado pelos dedos 2, 3 ou 4, o eixo poderá conduzir para uma mudança de posição, além de apresentação.

Em algumas situações um dedo pode funcionar simultaneamente como eixo e guia. Não é um pivô tradicional, pois o dedo não se mantém fixo na mesma casa. Embora paradoxal, seria uma espécie de pivô móvel, como no exemplo entre os c.23-25 do *Estudo 6* (figura 17).

Fig.17: exemplo de dedos guias e pivôs simultâneos nos c.23-24 do *Estudo 6*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.14 (notações de dedo guia, eixo e apresentação inseridas pelos autores).

O dedo 4 serve como guia ao conduzindo a mudança de posição e como eixo auxiliando na mudança entre a apresentação transversal e longitudinal. A notação do eixo aparece na obra de Abel Carlevaro (1979, p.157) como um triângulo, tal qual utilizado na figura 17.

Como dito, o ponto de apoio é também um pivô (como o eixo), mas que orienta um movimento transversal. É importante esclarecer que “como durante um movimento transversal o polegar mantém-se fixo, sendo um ponto de apoio constante, só consideraremos como recursos os pontos de apoio efetuados pelos dedos 1, 2, 3 e 4.” (CANILHA, 2017, p.67). Entre os c.37-39 do *Estudo 8* (figura 18) o dedo 3, que pressiona a nota Ré#3, serve como ponto de apoio. Após uma passagem escalar (c.35-37), o dedo 1 realiza uma pestana na sextina do c.38. O dedo 3, destacado abaixo, funciona como um ponto de apoio, auxiliando na mudança de colocação vertical (da passagem escalar para a pestana). A notação proposta por Canilha (2017, p.53) é um triângulo da cor preta, diferenciando-o assim do eixo (branco).

Fig.18: exemplo de ponto de apoio c.37-39 do *Estudo 8*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.20 (digitação e notação de ponto de apoio inseridos pelos autores).

Quando um pivô funciona como uma situação intermediária entre eixo e ponto de apoio Canilha (2017, p.69) o classifica como pivô misto<sup>13</sup>. No c.2 do Estudo 4 (figura 19) o dedo 4 funciona como um pivô que auxilia em uma mudança horizontal (da primeira para a segunda posição e de uma apresentação T1 para T3) mas também vertical (na condução do dedo 1 da nota Sol# na terceira corda para a nota Fá# na sexta corda).

Fig.19: exemplo de pivô misto no c.2 do *Estudo 4* (VILLA-LOBOS, 1953, p.8)



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.9 (notações de posição, apresentação e pivô misto inseridas pelos autores).

## Translado parcial

De acordo com Barceló, em um translado parcial

os dedos são levados pelo punho ao local desejado (produzindo uma extensão entre o polegar e o dedo 1), deixando o polegar fixo na posição “base”, onde permanece como ponto de referência, para tanto não há uma mudança de posição. Pode ser uma boa solução em fragmentos nos quais se volte uma ou mais vezes à mesma nota ou acorde a certa velocidade, quando existe perigo de perda do equilíbrio na cadeia de gestos físicos se recorrermos a translados totais (BARCELÓ, 1995, p. 23).

O translado parcial é um recurso normalmente utilizado em situações em que exigem movimentos de ida e volta entre posições próximas. No mesmo sentido, Soares (1997, p. 33) escreve que “a escolha entre os dois tipos de translados deve levar em conta, principalmente, o tempo de permanência de mão em cada uma das posições e as direções entre os translados”. Assim, em situações que exigem translados em sentidos opostos em uma fração muito curta de tempo pode ser desejável eliminar algumas mudanças de posição através de translados parciais. “O translado parcial pode ser considerado um recurso em que o polegar se mantém fixo durante uma mudança de posição ou como uma expansão da posição, pois o polegar é mantido na mesma posição” (CANILHA, 2017, p.56).

A notação do translado parcial utilizada por Canilha (2017, p.56) é o número romano que indica posição entre dois traços. No c.38 do *Estudo 4* (figura 20), há um exemplo de acorde

<sup>13</sup> Considerando uma percepção sutil, boa parte dos pivôs seriam mistos, exigindo ajustes em ambos os sentidos. A diferenciação se dá pelo caráter didático, para que o violonista perceba as diferentes possibilidades de sentido do movimento.

de fôrma fixa que muda entre a terceira e a segunda posição e no qual pode ser utilizado o translado parcial.

Fig.20: c.38 do *Estudo 4*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.9

Abaixo, um quadro resumo dos recursos de mão esquerda vistos neste trabalho. É exposto qual parâmetro é variado em na utilização do recurso e qual elemento é mantido e serve como referência para o movimento.

Quadro 6: resumo recursos de mão esquerda.

Recurso	Varia	Mantém
Dedo guia	Posição	Dedo se mantém na mesma corda.
Pivôs: eixo, ponto de apoio e misto.	Eixo: apresentação. Ponto de apoio: localização vertical Misto: ambos.	Dedo se mantém na mesma corda e mesma casa.
Translado parcial	Posição dos dedos e mão esquerda.	Polegar fixo

## PARÂMETROS DE MÃO DIREITA E SUAS EXPANSÕES/FLEXIBILIZAÇÕES

Quando nos referimos à mão direita aqui nos referimos aos dedos i-m-a<sup>14</sup> e à mão em si. Algumas considerações sobre o polegar serão feitas à parte mais à frente, devido a sua independência física e sentido de movimento oposto aos dedos i-m-a.

Os parâmetros de mão direita são divididos em horizontais e verticais, tal qual os de mão esquerda. O parâmetro horizontal pode ser entendido, na prática, como o local em que a mão direita ataca a corda, se mais próximo ao cavalete (geralmente indicado como metálico ou *ponticello*), em frente à boca ou sobre a escala (*dolce, sul tasto* ou *tastiera*). Este tipo de escolha normalmente envolve questões como definições ou variações de timbre pautados por fatores interpretativos e de acordo com indicações do autor ou das preferências estéticas do violonista, além das características e possibilidades do instrumento<sup>15</sup>. Nesse sentido, encontramos no último compasso do *Estudo 7* (figura 21) a indicação do autor *sur le chevalet*.

<sup>14</sup> i-m-a se refere aos dedos indicador, médio e anelar, comumente notados com suas iniciais nas partituras para violão.

<sup>15</sup> Uma exceção a ser considerada acontece em harmônicos artificiais (oitavados), onde um dos dedos de mão direita tem um local exato para ficar; ainda assim o local exato do dedo que ataca a corda pode variar de acordo com a técnica e tamanho das mãos de diferentes violonistas.

Ainda assim, o quão exatamente sobre o cavalete ou *sul tasto* dependerá das escolhas interpretativas e da sensibilidade artística do violonista.

Fig.21: c.58 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p. 18.

Os parâmetros verticais podem ser discutidos de forma mais palpável. Ricardo Barceló (2009) e Cristiano Sousa dos Santos (2009) realizam propostas nesse sentido. Ambas reutilizam nomenclaturas tradicionais de mão esquerda para mão direita (como posição, apresentação, etc.), embora diferentes entre si. Consideramos que este tipo de reaproveitamento pode gerar comparações desnecessárias ao colocar situações tão diferentes sob os mesmos termos<sup>16</sup>. Abaixo detalhamos os parâmetros chamados de: localização vertical<sup>17</sup> e disposição.

## Localização vertical de mão direita

Refere-se à altura ou ponto da colocação da mão direita através das cordas; à diferente colocação da mão para tocar a primeira ou a sexta corda, como no exemplo da figura 22. Evita-se alterar a curvatura dos dedos, pois ficando a cargo do ombro, braço, punho e mão a realização deste movimento.

Fig.22: diferentes localizações verticais da mão direita.



Fonte: CANILHA, 2017, p. 74.

<sup>16</sup> Exceção é o termo “abertura” de mão direita, que é bastante utilizado e intuitivo.

<sup>17</sup> Embora seja o mesmo termo utilizado para mão esquerda, trata-se de uma nomenclatura genérica. Reiteramos que a nomenclatura adotada é menos importante (por isso mesmo genérica) que a percepção do parâmetro propriamente dito.



O dedo indicador é utilizado como referência para parametrizar a localização vertical, pois ao associá-la com o parâmetro disposição (descrito a seguir) abrange-se a quase totalidade das situações possíveis. O *Estudo 1* apresenta um padrão de arpejo fixo de mão direita que, apesar da engenhosidade do arpejo, exige poucas mudanças verticais. Os dedos i-m-a variam, respectivamente, entre a 4<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> corda e 3<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> corda. Por isso, considerando-se o indicador como referência, a notação (acima da pauta na figura 23) varia entre a quarta e terceira corda em uma disposição constante.

Fig.23: c.1 do *Estudo 1*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.2 (notações incluídas pelos autores).

## Disposição

A disposição é a forma como os dedos i-m-a se distribuem em relação às cordas e é dividida em três tipos por Canilha:

**Diagonal (DD):** quando os dedos i-m-a encontram-se em cordas adjacentes (respectivamente, no sentido das agudas). Esta disposição é encontrada em arpejos de mão direita e refere-se ao que, em muitos textos, é encontrado como alcance natural de mão direita. **Linear (DL):** quando *ima* estão alinhados a uma única corda. Esta disposição é encontrada em *trêmolos* e escalas com dedilhado *ia*. **Intermediária (DI):** situação intermediária entre as duas acima, quando *ima* encontram-se distribuídos entre duas cordas. Escalas com *im* ou *ma* podem estar em disposição intermediária. (CANILHA, 2017, p.77-78)

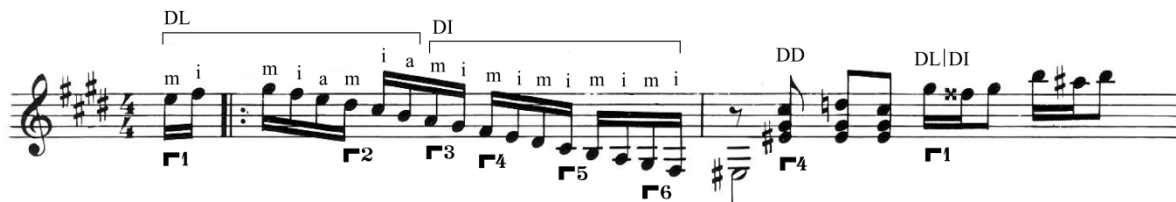
Fig.24: exemplos de disposições DD, DL e DI, respectivamente.



Fonte: CANILHA, 2017, p.77-79.

O padrão de arpejo do *Estudo 1* (figura 23) mantém-se em disposição diagonal, como já dito. Nos c.1-2 do *Estudo 7* (figura 25) é possível um dedilhado que apresente os três tipos de disposição.

Fig.25: c.1-2 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.16 (indicações de disposição e localização vertical de mão direita inseridas pelos autores)

No c.1, o material escalar descendente exige uma mudança gradual de localização vertical, da primeira a sexta corda. Até a nota Si<sub>3</sub> (sexta semicolcheia do c.1) é utilizado o dedilhado m-i-a em disposição linear. No restante deste compasso utilizou-se o dedilhado m-i em disposição intermediária. Tal ajuste entre as disposições linear e intermediária é bastante sutil, diferentemente do c.2, no qual a disposição diagonal exige que os dedos i-m-a estejam dispostos na 4<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> corda, respectivamente. Esta mudança para a disposição diagonal representa um movimento mais claro. Na segunda metade do c.2, a localização vertical sai da quarta para a primeira corda e a disposição volta a ser linear ou intermediária (novamente uma diferença muito sutil, dependendo da utilização ou não do anelar). Chamam a atenção neste exemplo as constantes mudanças de localização vertical e a mudança entre a disposição linear/intermediária dos trechos escalares e a disposição diagonal nos acordes do c.2. De acordo com Canilha:

As partes do aparato motor direito envolvidas nos movimentos de mudanças de localização vertical e disposição são bastante variáveis entre os violonistas: mudança na localização do ombro; mudança na localização do antebraço na lateral do violão; movimento de pêndulo a partir do cotovelo; diferente angulação do punho; maior flexão ou estiramento dos dedos; e, por fim, a combinação entre todos ou alguns destes. (CANILHA, 2017, p.80)

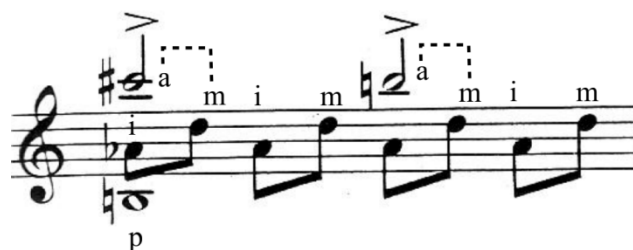
## Expansões/flexibilizações de mão direita

### Aberturas de mão direita

Caracterizadas por situação em que temos uma ou mais cordas entre dois dedos adjacentes. As aberturas de mão esquerda acontecem no sentido vertical enquanto as de mão direita ocorrem no sentido vertical. São consideradas as aberturas somente entre os dedos i-m-a, devido à independência do polegar em relação a estes, como já dito. No c.49 do *Estudo 5*

(figura 26), o anelar toca a 1ª corda enquanto indicador e médio tocam a 4ª e 3ª corda respectivamente. A segunda corda não é tocada, formando uma abertura entre o dedo m-a. A notação é a mesma aplicada às aberturas de mão esquerda, mas indicadas sobre o dedilhado de mão direita.

Fig.26: exemplos de abertura entre m-a no c.49 do *Estudo 5*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.13 (dedilhados e notações de abertura inseridas pelos autores).

## Cruzamentos

Os cruzamentos podem ser conceituados como situações de disposições inversas, situações nas quais “o indicador toca uma corda mais aguda que o médio ou anelar ou [nas quais] o médio toca uma corda mais aguda que o anelar” (CANILHA, 2017, p.82). Nestes casos temos um esticamento do dedo que cruza em direção à corda mais aguda ou uma flexão do dedo que toca a corda mais grave. Devido à instabilidade dessa disposição invertida, os cruzamentos são normalmente evitados ou estudados com maior atenção. No c.1 do *Estudo 7* (figura 27) é possível notar dois cruzamentos no dedilhado proposto:

Fig.27: cruzamentos no c.1 do *Estudo 7*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.16 (indicações de dedilhado e localização vertical inseridas pelos autores).

O cruzamento só ocorre realmente em situação em que a mão continua fixa verticalmente e há um esticamento ou flexão de dedos e geralmente pode ser evitado através de uma mudança de localização vertical. Na figura 27, se a mão realizar a mudança de localização vertical entre as semicolcheias os dedos podem manter sua curvatura (sem esticar-se ou flexionar-se). Porém, se a mão mantiver-se fixa ou realizar o movimento vertical após ou enquanto toca a segunda semicolcheia o dedo médio irá flexionar-se para alcançar a corda mais grave e, desta forma, tem-se caracterizado o cruzamento.

Embora os cruzamentos sejam normalmente evitados, de acordo com Alípio:

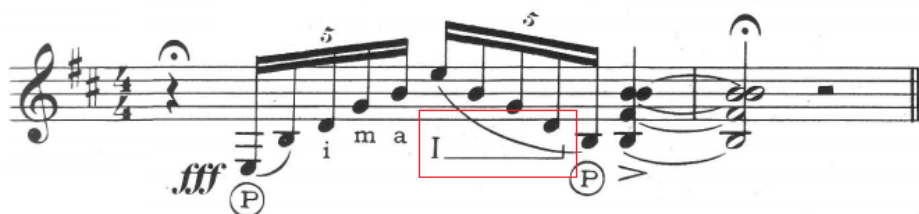
Às vezes pode ser preferível aderir ao cruzamento a certas disposições, até favoráveis, quando o intuito for o de obter algum resultado específico, sobretudo no que diz respeito à clareza de som e ritmo. Nesses casos, dedilhar com os dedos i-m, ainda que os cruze em alguns momentos, pode ser a melhor opção, desde que seja uma decisão deliberada, e que esteja de acordo com as possibilidades técnicas individuais. (ALÍPIO, 2014, p. 82).

## Recursos de mão direita

### Repetição por deslizamento

Este recurso, como o próprio nome deixa claro, se baseia na repetição de um dedo de mão direita através de um deslizamento. O deslizamento aplicado ao polegar é normalmente aceito, mas quando aplicado aos dedos i-m-a ainda é visto com cautela. A repetição de dedos de mão direita é normalmente evitada, principalmente em estudantes iniciantes. Aqui se trata de um recurso utilizado conscientemente e não devido a descuido ou dificuldade técnica. Normalmente sua aparição se dá pontualmente em efeitos instrumentais como, por exemplo, *Estudo 10* (figura 28) ou na *Homenaje*<sup>18</sup>, de Manuel de Falla.

Fig.28: c.72 do *Estudo 10*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.28 (destaque inserido pelos autores).

O mesmo trecho acima pode ser realizado com o dedo médio ou anelar, dependendo das habilidades e preferências do violonista que o executa. Este recurso implica no uso do toque com apoio na primeira nota, já ficando o dedo apoiado na corda adjacente e pronto para tocar novamente. Somente a última nota do deslizamento pode ser tocada com toque apoiado ou sem apoio, de acordo com a exigência musical e/ou preferência do violonista. No exemplo acima (figura 28), a nota Si<sub>2</sub> é tocado com o polegar. Deve-se atentar para a divisão rítmica correta ao utilizar este recurso, pois é diferente de um arpejo com ritmo livre.

Embora seja um recurso técnico ainda em exploração bibliográfica, no artigo *Ampliando a técnica violonística de mão direita: um estudo sobre a repetição por deslizamento* Bruno Madeira (2021) faz uma reunião de ideias sobre este recurso. Trata-se, por ora, do material publicado mais específico e detalhado sobre este recurso. Madeira apresenta seis situações

<sup>18</sup> Nos c.2, c.4, c.17, c.25, c.30, c.31, c.34, c.50 e c.52

em que este recurso pode ser utilizado: arpejos de várias cordas, arpejos melódicos, escalas, ornamentos, contraste entre vozes e movimentos rápidos em cordas adjacentes (as duas últimas até então inéditas na bibliografia). Pepe Romero detalha a mecânica envolvida neste recurso:

Ele [o dedo] vai pousar [na corda] com muita carne [polpa]. Enquanto mantém a pressão na corda, deslize o indicador até sentir que o canto da unha toca a corda e está na posição correta para colocar a corda a vibrar. Esta manobra deve ser feita num contínuo, rápido movimento. Quando bem realizado, é muito efetivo e fácil (ROMERO, 1982, p. 34).

Uma das vantagens da utilização deste recurso consiste em evitar cruzamentos, conferindo um movimento mais natural para a mão.

## Antecipação

Consiste no ato de apoiar o dedo na corda que será tocada na sequência, antecipando e esperando o momento da sua execução. Este recurso é encontrado na bibliografia como *plant* ou *planting*. Scott Tennant explica e comenta sobre sua execução e seus benefícios:

*Planting* simplesmente envolve preparar ou posicionar a ponta do dedo em uma corda com precisão suficiente para executar o ataque. Também ajuda para brevemente parar a vibração de uma corda entre notas – apenas o suficiente para controlar o som. “Golpear” o dedo numa corda vibrando causa um som de “batida”, e, muito frequentemente, a unha sozinha faz um contato descuidado com a corda, criando um efeito de chiado. Pelo *planting*, controlamos a colocação do dedo e minimizamos qualquer ruído indesejável. *Planting* é também a única maneira efetiva de controlar a articulação. (TENNANT, 1995, p. 35)

Outro autor que lista alguns de seus benefícios é Aaron Shearer (1990, p.37): colocação mais precisa e firme sobre a corda, sensação de maior segurança e estabilidade em movimentos contínuos.

Fig.29: c.1 do *Estudo 2*.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.4 (dedilhados inseridos pelos autores).

Pepe Romero (1982) os divide entre *full plant* (antecipação completa) e *sequencial plant* (antecipação sequencial). No primeiro todos os dedos são antecipados simultaneamente e no segundo são antecipados um a um, sequencialmente. No c.1 do *Estudo 2* (figura 29), no

dedilhado proposto para as seis primeiras notas há duas situações de possíveis antecipações: a antecipação de polegar na quarta corda (que pode ser realizada através de uma repetição por deslizamento) e antecipação de i-m-a na 3ª, 2ª e 1ª corda respectivamente. No caso dos dedos i-m-a pode-se aplicar tanto o *full plant* quanto o *sequential plant*.

## Apagamento

Este recurso consiste em abafar uma nota a fim de interromper seu som. O apagamento se dá pelo contato da polpa do dedo com a corda, cessando sua vibração. Neste trabalho, dedica-se maior atenção aos apagamentos executados pelo polegar, pois se mostra um mecanismo indispensável em grande parte do repertório. As notas mais graves, por sua maior sustentação e projeção sonora, se não são apagadas tendem a “embaralhar” mais o som em comparação com as notas agudas do violão. No *Estudo 5* isso fica bastante evidente. Por tratar-se de um estudo de polifonia, a condução melódica deve ser clara e a sobreposição de tais notas não colaboraria neste sentido. As três primeiras notas do c.12 tocadas pelo polegar (figura 30) são justamente as três cordas graves soltas do violão e se soam simultaneamente geram um aspecto mais harmônico que melódico. A notação proposta (X na corda a ser apagada) aparece mais ou menos no espaço/tempo da partitura em que o apagamento ocorre, ou seja, após um curto instante que ambas as notas soam juntas. Logo após tocar a nota Ré3 da 4ª corda apaga-se o Mi2 da 6ª corda solta (simultaneamente antecipa-se o polegar para tocar tal nota). No segundo tempo do c.12, após tocar a nota Mi2 o polegar apaga a 4ª corda. No terceiro tempo, após tocar a nota Lá2 o polegar apaga a 6ª corda. Essa sobreposição de sons, se rápida, fica pouco evidente e o resultado sonoro é de condução melódica *legato*. Outra alternativa é apagar os baixos com a parte traseira do polegar, imediatamente antes de tocar a nota seguinte em corda adjacente mais aguda.

Fig.30: c.11-12 do Estudo 5.



Fonte: VILLA-LOBOS, 1953, p.11.

## Considerações finais

Uma vantagem da utilização da proposta acima apresentada é a possibilidade da identificação de algumas colocações e movimentações básicas necessárias para a execução das obras.



Em trechos com maiores dificuldades de execução, é possível isolar e analisar as demandas mecânicas específicas e planejar estratégias de estudo a fim de superá-las. A análise dos parâmetros e suas flexibilizações possibilita a verificação mais clara das necessidades mecânicas, indicando quais são as movimentações que apresentam como obstáculos e impedem a execução do trecho. Consequentemente, estratégias mais eficientes podem ser traçadas para a aquisição de tais movimentações, além do descarte de movimentos desfavoráveis.

A proposta pode ser moldada de acordo com as necessidades pessoais do violonista, concentrando-se nos elementos que este julgue serem mais urgentes ou até mesmo acrescentando parâmetros e recursos vantajosos para sua prática. Da mesma forma, cada repertório terá diferentes exigências, podendo conduzir a um aumento da proposta. Situações específicas do repertório impõem soluções também específicas. A proposta didática aqui apresentada já aparece em trabalhos de conclusão de curso<sup>19</sup>. Neste texto, ao ser aplicada aos *12 Estudos*, de Villa-Lobos, que apresentam um idiomatismo instrumental bastante diverso, mostrou-se também aplicável. Alguns destes idiomatismos apresentados por Amorim (2009, p.167-172) foram verificados nas análises acima: uso de paralelismos horizontais e verticais; utilização de fôrmas (shapes) de acordes característicos; utilização idiomática de pestanas; escalas com digitações oblíquas; uso simultâneo de recursos idiomáticos de sua escrita.

A utilização desta proposta também se mostra pertinente na prática docente. O entendimento das movimentações permite ao docente a visualização de possíveis causas para os empecilhos na prática dos alunos. Por exemplo, algo bem comum entre alunos iniciantes é, durante o estudo de acordes, realizar apresentações de mão esquerda que não auxiliem a montagem de tais acordes. Simples ajustes da mão podem auxiliar a uma colocação mais saudável e efetiva da mão. Alunos iniciantes não precisam saber diferenciar teoricamente uma apresentação longitudinal ou transversal. Todavia, o professor pode, a partir desta percepção, elaborar uma melhor solução mecânica. A concepção e percepção instrumental

---

<sup>19</sup> SOUZA, Alex Amaral de. João Pernambuco: Uma análise mecânica de três obras para violão solo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2020.

MORORÓ, Laíne Rodrigues. Grand Solo, op.14 de Fernando Sor: uma análise mecânica. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2021.

SANTOS, Jefferson Oliveira dos. Análise mecânica e edição de 6 Variations sur les Folies d'Espagne Op. 45, de Mauro Giuliani e Les Adieux Op.21, de Fernando Sor. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2022.

BASTOS, Natan. Análise mecânica e edição da Grande Overture Op.61 para violão, de Mauro Giuliani. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2022.

CARVALHO, Henrique da Silva. Sonata Op.15b de Fernando Sor: Uma análise mecânica e edição. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) - Universidade de São Paulo. 2022.

MORENO, William Xavier. Análise mecânica dos Estudos 1-5 de Ernesto García de León. 2023. 58 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música – Violão) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Foz do Iguaçu, 2023.



que a classificação proposta possibilita são mais importantes que sua fixação e aproveitamento pelo aluno. Em alunos de nível mais avançado é possível introduzir este vocabulário, para que gradualmente desenvolvam sua percepção sobre estes aspectos.

As notações sugeridas (tais como notações desenvolvidas a partir da mesma ideia) podem adotadas de forma a auxiliar a análise proposta, evitando que tais ocorrências passem despercebidas. Quando estes reflexos estiverem automatizados a notação pode ser utilizada de maneira menos metódica.

A proposta pode ser utilizada também em instrumentos que tenham o braço com características semelhantes, como a guitarra elétrica e outros. Pode-se adaptar tal análise para instrumentos de cordas friccionadas, normalmente sem trastes, como violino, viola e violoncelo, sendo um desdobramento possível para pesquisas futuras.

Uma maior consciência sobre as demandas mecânicas conduz a um aumento no controle e domínio mecânico. Isso é acompanhado, normalmente, por uma sensação de maior relaxamento físico, oriundo tanto de movimentações com menor gasto de energia inútil (por exemplo, movimentos que não afetam diretamente o resultado musical ou uso excessivo de força) quanto pela percepção de maior controle da passagem, gerando maior tranquilidade e equilíbrio físico e mental.

## Referências

- ALÍPIO, Alisson. Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão. 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- AMORIM, Humberto. Heitor Villa-Lobos e o violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- BARCELÓ, Ricardo. La digitación guitarrística: recursos poco usuales. Madrid: Real Musical, 1995.
- BARCELÓ, Ricardo. O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor. 2009. 400 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.
- CANILHA, Cauã. Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressivas Op.60 para violão, de Matteo Carcassi. 2017. 232p. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CANILHA, Cauã; GLOEDEN, Edelson. 25 Estudos melódicos e progressivos Op.60, Matteo Carcassi: uma análise mecânica. São Paulo: edição independente (2ªed.), 2020.
- CARLEVARO, Abel. Escuela de la Guitarra. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.
- CARVALHO, Hermínio Bello. Villa Lobos e o Violão, In Presença de Villa-Lobos. Vol. 3, p.128, Rio de Janeiro, MEC / Museu Villa-Lobos, 1969.
- FALLA, Manuel de. Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy. Durand & Cie.: Paris, 1920.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

- MADEIRA, Bruno. SCARDUELLI, F. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana. Per Musi, Belo Horizonte, n. 27, p.182-188, 2013.
- MADEIRA, Bruno. Ampliando a técnica violonística de mão direita: um estudo sobre a repetição por deslizamento. Per Musi no. 41, General Topics, p,1-17, 2021.
- ROMERO, Pepe. *Guitar style & technique, a comprehensive study of technique for the classical guitar.* New York: Bradley Publications, 1982.
- SANTOS, Cristiano Sousa dos. *Processos de Criação do Intérprete: Estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad.* 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- SHEARER, Aaron. *Classic guitar technique, vol.2.* Miami: Franco Colombo, 1964.
- SHEARER, Aaron. *Learning the classical guitar, part one.* Pacific: Mel Bay Publications, 1990.
- SOARES, Albergio Claudino Diniz. *Orientadores técnicos nos Estudos IV e VIII de Francisco Mignone.* 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.
- TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook.* Editado por Nathaniel Gounod, EUA: Alfred Music, 1995.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *12 Estudos.* Partitura. Editions Max Eschig. Paris, 1953.

