

## Ampliando a técnica violonística de mão direita: um estudo sobre a repetição por deslizamento

**Bruno Madeira**

<https://orcid.org/0000-0002-3869-9828>

*Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Música  
madeirabruno@gmail.com*

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 02 jan 2021

Final approval date: 09 apr 2021

**Resumo:** Considerando a técnica instrumental um organismo em constantes transformações, abrangendo pouco a pouco técnicas estendidas e convertendo-as em tradicionais, o presente artigo investiga a repetição por deslizamento, recurso da técnica violonística na qual um dedo da mão direita ataca uma corda e no mesmo movimento, subsequentemente, ataca a corda adjacente. As análises e discussões são embasadas nos poucos textos que mencionam o recurso e em exemplos do repertório violonístico didático e de concerto. São expostas quatro situações na qual a repetição por deslizamento é encontrada nas referências: arpejos de várias cordas, arpejos melódicos, escalas e ornamentos; por fim, são apresentadas duas situações de aplicação do recurso ausentes na bibliografia: contraste entre vozes e movimentos rápidos em cordas adjacentes.

**Palavras-chave:** Performance musical; Técnicas estendidas; Técnica violonística; Repetição por deslizamento; Violão.

### **TITLE: EXTENDING RIGHT-HAND GUITAR TECHNIQUE: A STUDY ON REPETITION BY SLIDING**

**Abstract:** Considering the instrumental technique an organism in constant transformation, gradually encompassing extended techniques and converting them into traditional ones, this article investigates repetition by sliding, a resource of the guitar technique in which a right-hand finger attacks a string and in the same movement, subsequently, attacks the adjacent string. The analyses and discussions are based on the few texts that mention the resource and on examples from the didactic and concert guitar repertoire. Four situations are exposed in which repetition by sliding is found in the references: arpeggios of various strings, melodic arpeggios, scales and ornaments; finally, two situations of application of the resource that are absent in the bibliography are presented: contrast between voices and rapid movements on adjacent strings.

**Keywords:** Musical performance; Extended techniques; Guitar technique; Repetition by sliding; Guitar.



# Ampliando a técnica violonística de mão direita: um estudo sobre a repetição por deslizamento

Bruno Madeira, Universidade do Estado de Santa Catarina, madeirabruno@gmail.com

## 1. Introdução

O presente artigo tem como objetivo recolher da bibliografia, analisar e exemplificar usos de um procedimento mecânico relativo à mão direita do violonista – a repetição de um dedo através de seu deslizamento por mais de uma corda. Na literatura para violão, são raras as menções e exemplos do procedimento, expostos aqui na segunda seção, que compreende uma revisão bibliográfica. Na terceira e quarta seção, são expostos casos de aplicação do recurso que não são mencionados nas publicações analisadas, com o intuito de ampliar a gama de possibilidades técnicas do violonista.

Vários casos da repetição por deslizamento podem ser considerados como técnicas estendidas, quando as entendemos como “processos que num determinado momento são utilizados marginalmente pelos intérpretes e que ampliam a paleta sonora de um instrumento ou propõem diferentes soluções mecânicas para determinadas situações” (Madeira; Scarduelli 2013, 183). Essa concepção de técnica estendida (ou expandida) vai além da definição de Silva, que as define como aquelas “técnicas não-convencionais, não-ortodoxas e não tradicionais, [...] [usadas] no sentido de obter sons não-usuais ou timbre instrumentais diferenciados” (Silva 2013, 123). Mais abrangente é a definição de Vasconcellos: “técnicas de *performance* não totalmente assimiladas” (Vasconcellos 2013, 15), que exemplifica com Burtner que o próprio *crescendo*, no século XVIII, era considerado uma técnica estendida. Vasconcellos ainda se apoia em José Padovani e Silvio Ferraz (2011), que afirmam que a técnica estendida se refere a “modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem dos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico” (Padovani e Ferraz 2011, 11).

Para este artigo, o conceito de técnica estendida estará no campo da interpretação – como manipulações instrumentais pouco comuns –, não no relacionado à composição – como resultados sonoros pouco comuns. Nesse sentido, sigo aqui com a mesma linha de investigação apresentada em um trabalho prévio (Madeira; Scarduelli, 2013), assim como o título sugere.

Concluindo essa pequena introdução, é importante destacar que é consenso entre os autores a volatilidade da fronteira entre a técnica estendida e técnica tradicional, considerando que a técnica instrumental passa por contínuas transformações que incorporam pouco a pouco novos procedimentos.

## 2. Revisão bibliográfica

Os mais antigos exemplos encontrados na literatura específica para violão<sup>1</sup> estão no *Studio per la chitarra*, op. 1 de Mauro Giuliani (1812). A primeira parte desse importante documento é dedicada a arpejos, na qual o autor expõe cento e vinte padrões de dedilhado que fazem o leitor compreender quais eram as preferências técnicas do autor para variadas situações, além de desenvolver a técnica de mão direita. Através de uma leitura atenta do op. 1 é possível vislumbrar o estilo técnico-interpretativo do início do século XIX, conforme Fernández (2013) demonstra. Especificamente sobre o tema da repetição por deslizamento, Giuliani deixa quatro exemplos:



Figura 1 – Fórmulas de arpejo com repetição por deslizamento. Os pequenos círculos acima das notas representam os dedos indicador (1 círculo), médio (2) e anular (3). O acento circunflexo abaixo das notas representa o polegar  
 Fonte: Giuliani (1812)

Observa-se que em arpejos descendentes, Giuliani usa a repetição do dedo indicador em duas cordas. Apesar de não constar detalhamento sobre a realização das repetições, supõe-se que Giuliani as fazia através do deslizamento, evitando assim uma repetição menos favorável (com outro dedo) ou um reposicionamento da mão direita, inevitável com a não-repetição. Fernández (2013) salienta que o exercício n. 89 contém um dedilhado com repetição por deslizamento para um arpejo circular de cinco notas que pode ser aplicado também em Villa-Lobos, conforme ilustra a figura a seguir:



Figura 2 – Compasso 1 da seção central do *Prelúdio n. 2*, de Heitor Villa-Lobos, utilizando a repetição por deslizamento do dedo indicador nas últimas duas semicolcheias  
 Fonte: o autor (2020), a partir de Fernández (2013) e Villa-Lobos (1990)

Ricardo Barceló (1995) também escreve sobre o procedimento, logo após uma lúcida reflexão sobre hábitos adquiridos sem os devidos questionamentos, como pode ser a alternância de dedos da mão direita. O autor

<sup>1</sup> A guitarra romântica do século XIX será considerada como violão, já que possui o mesmo número de cordas e afinação e ser seu antepassado direto.

afirma que a repetição por deslizamento do polegar é amplamente aceita, bem como a do indicador, “em especial quando se tocam todas as cordas (uma por nota), em forma de arpejo, no sentido normal da pulsação” (Barceló 1995, 68). Exemplos dessa aplicação são encontrados frequentemente no repertório, como nas peças de Joaquín Turina e Joaquín Rodrigo que Barceló escolheu para ilustração:

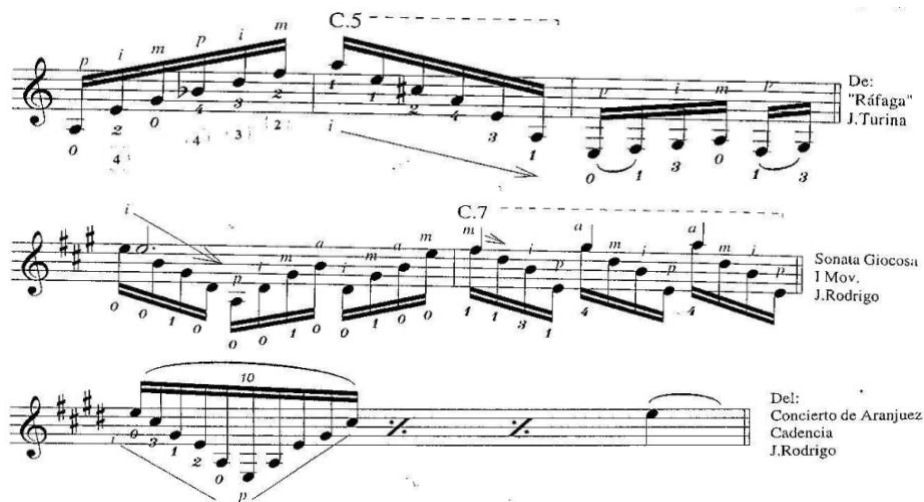


Figura 3 – Exemplos de repetição por deslizamento dos dedos p e i em obras de Turina e Rodrigo  
 Fonte: Barceló (1995)

Para exemplificar o mesmo procedimento citado por Barceló, exponho também aqui um trecho da *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*, de Manuel de Falla, e um exercício retirado do método de Pujol:



Figura 4 – Compassos iniciais de *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*, de Manuel de Falla, ilustrando a repetição por deslizamento do dedo indicador no c. 2  
 Fonte: Falla (1980)



Figura 5 – Trecho de exercício de *glissado* (sic) de polegar em notas sucessivas  
 Fonte: Pujol (1971)

Na literatura consultada, Barceló é o único a detalhar do ponto de vista mecânico a realização da repetição por deslizamento, além de listar três maneiras de realizá-lo: “a) mediante um movimento exclusivo do dedo que vai realizar [o deslizamento]; b) graças a um movimento realizado pelo pulso; c) por meio de um deslocamento do braço” (Barceló 1995, 68). O conceito carlevariano de fixação (*fijación*) pode ser aplicado aqui para compreender melhor as maneiras listadas – “a anulação (não mobilidade) voluntária e momentânea de uma ou várias articulações com o objetivo de dar lugar à atuação de elementos mais aptos e fortes para cumprir determinado fim” (Carlevaro 1979, 34). A cada uma das maneiras expostas para realizar o deslizamento, um grupo muscular maior é ativado.

Käppel (2016) dedica uma página de seu método para o que chama de *arpejos de um dedo sobre várias cordas*. Diferentemente de Barceló, que usa exemplos do repertório, Käppel apresenta dezesseis exercícios para a realização do procedimento com os dedos indicador ou anular, abrangendo duas, três, quatro, cinco e seis cordas. Alguns dos exercícios estão ilustrados abaixo:



Figura 6 – Exercícios para repetição por deslizamento em arpejos de quatro e seis cordas  
Fonte: Käppel (2016)

Assim como o dedilhado dos arpejos do op. 1 de Giuliani fornece pistas para a compreensão de um estilo técnico-interpretativo, a revisão e edição feita por Narciso Yepes da *Collectici Íntim*, de Vicente Asencio<sup>2</sup>, deixa o registro das maneiras preferidas por Yepes para a resolução técnica. O exemplo abaixo apresenta um caso de arpejos semelhante aos anteriores, no qual a opção pela repetição por deslizamento é determinante para a realização<sup>3</sup>:



Figura 7 – Trecho de *La Frisança*, último movimento de *Collectici Íntim*, de Vicente Asencio, no qual há alternadamente a repetição por deslizamento do indicador e anular  
Fonte: Asencio (1988)

Voltando a Barceló, ainda se observa o uso da repetição por deslizamento para a ornamentação (Figura 8, abaixo). Para essa função, o autor utiliza apenas o dedo indicador, escolha que é ampliada também para o anular em Rosa (2016), conforme mostra a Figura 9. Barceló, apesar de ter publicado o material mais detalhado sobre a repetição por deslizamento, tendo inclusive compartilhado a percepção de que os violonistas são reticentes ao uso do recurso quando o trecho não se trata de um arpejo em todas as cordas, não descreve outras situações além das aqui citadas.



Figura 8 – Exemplo de repetição por deslizamento do dedo indicador para ornamentação em três cordas.  
Fonte: Barceló (1995)

<sup>2</sup> Vale notar que Asencio é espanhol, assim como Falla, Turina e Rodrigo dos exemplos anteriores, o que levanta hipóteses de correlação entre recurso técnico-idiomático e estilo composicional.

<sup>3</sup> Um detalhe relevante é a opção por realizar o último acorde do c. 28 com o anular *escovado*, procedimento que será descrito no fim da seção.



Figura 9 – Exemplos de repetição por deslizamento dos dedos indicador e anular para ornamentação em duas cordas. O polegar repousa na terceira para evitar que ela vibre  
Fonte: Rosa (2016)

O fato de o dedo médio ser preterido pelos autores não é explicado; porém, supõe-se que, para os casos levantados por Rosa, que pode ser considerado uma diminuição do exemplo de Yepes da Figura 7, a diferença de tamanho do médio em relação ao indicador e anular seja um empecilho à precisão. A similaridade de força e comprimento entre indicador e anular são evidenciadas por Barceló quando trata de outros temas, afirmando que a distância entre eles favorece a mobilidade e independência (Barceló 1995, 58-59).

Outro dos poucos autores a abordar a repetição por deslizamento é Pepe Romero (1982). Sua descrição difere da dos autores anteriores por abordar o procedimento em escalas: “Essa técnica no toque apoiado é opcional, apesar de ser uma que eu uso com grande prazer e sucesso. Ela envolve o deslizar do dedo indicador para a corda mais grave” (Romero 1982, 34). O autor ilustra o procedimento com o seguinte exemplo:

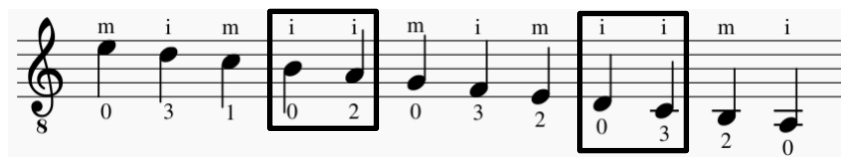


Figura 10 – Repetição por deslizamento em realização de escala  
Fonte: o autor (2020), a partir de Romero (1982)

Romero também observa um importante detalhe em relação ao ponto de contato da unha e dedo com a corda para o ataque da segunda nota:

Depois de tocar o Si na segunda corda, o dedo indicador não está em perfeita posição para tocar o Lá na terceira corda. Ele chegará com muita carne. Enquanto mantém a pressão na corda, role o dedo indicador até que você sinta o canto da unha tocar a corda e que esteja na posição correta para soltar a corda para que vibre. Essa manobra precisa ser feita em um movimento contínuo e rápido. (Romero 1982, 34)

Observa-se também na escolha de dedilhado de Yepes para trechos da *Collectici Íntim* a repetição por deslizamento para a realização escalar em duas cordas (Figura 11) e três cordas (Figura 12):



Figura 11 – Trecho de *La Joia*, segundo movimento de *Collectici Íntim*, de Vicente Asencio, no qual o anular é repetido por deslizamento em graus conjuntos  
Fonte: Asencio (1988)

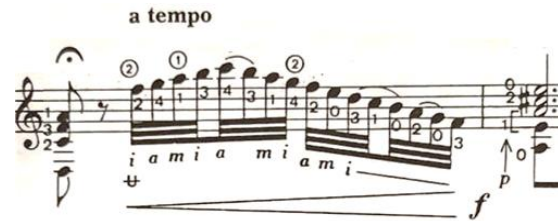


Figura 12 – Trecho de *La Joia*, segundo movimento de *Collectici Íntim*, de Vicente Asencio, no qual o indicador é repetido por deslizamento em três cordas  
 Fonte: Asencio (1988)

Nesse último caso, destaca-se que as notas tocadas efetivamente pelo indicador durante o terceiro tempo do compasso são três (Ré, Lá e Fá), espaçadas por notas ligadas. Por causa desse espaçamento, a repetição de dedo não é um empecilho à velocidade.

Ainda vale menção às teses de Alisson Alípio (2014) e Cauã Canilha (2017), que, embasados principalmente em Barceló (1995), também abordam a repetição por deslizamento. Alípio contribui para a discussão ao citar a informação obtida verbalmente de Stanley Yates, que denomina o recurso de *ligado de mão direita*, “pois este ‘único impulso’ implica maior obtenção do efeito legato entre duas notas, se comparando aos toques individualmente articulados para o mesmo objetivo” (Alípio 2014, 82). Esse comentário encontra maior ressonância na escala de Romero (Figura 10), por tratar do toque sucessivo de duas notas pelo dedo indicador; apesar disso, também pode se referenciar ao exemplo da Figura 12, no qual ligados de mão esquerda são colocados em conjunto com o “ligado de mão direita” para a realização escalar.

Canilha (2017) sistematiza a repetição por deslizamento para aplicação nos estudos de Matteo Carcassi, apresentando em uma determinada passagem do *Estudo n. 25* (Figura 13) as vantagens (menor movimentação da mão, maior segurança e firmeza do movimento) e desvantagens (repetição e esticamento do dedo). O trecho em questão apresenta arpejos com apojeturas nos tempos pares, com características melódicas diferentes das observadas nos arpejos exemplificados anteriormente por Barceló.

É importante notar que a repetição por deslizamento exemplificada por Canilha é do dedo médio, escolha inédita em relação aos outros materiais analisados. Com a comparação acima, o autor salienta a possibilidade da ferramenta, cujo uso dependerá de critérios pessoais (Canilha 2017, 86). Além de todo o exposto, também é com base em Canilha que preferi, neste artigo, pela maior precisão, referenciar o recurso como *repetição por deslizamento* e não apenas *deslizamento* ou outros termos que constam em diferentes publicações.



Figura 13 – Exemplos de dedilhados com (a) e sem (b) repetição por deslizamento no *Estudo n. 25* de Matteo Carcassi  
 Fonte: Canilha (2017)

Barros (2012) menciona o toque *escovado* (*brush stroke*) quando se refere à prática musical do século XVII, tendo como referência Waissel (1592 in SMITH, 1975), Battaille (1978 [1612-28]) e Gaultier (1978 [c.1670]). Esse toque é definido pelo autor como “tanger mais de uma corda (ordem ou afinação) com um único golpe” (Barros 2012, 12), o que possibilita a classificação de toques de naturezas distintas numa mesma categoria: gestos flexores para a resolução ornamental (como os mencionados anteriormente em Barceló e Rosa), gestos extensores do indicador (*rasgueados*) e em figurações arpejadas descendentes (como os apresentados em Giuliani, Canilha e Barceló). Posteriormente, o autor ainda cita Dionisio Aguado (1843, 48), que recomenda o toque escovado do dedo indicador quando duas cordas devem soar ao mesmo tempo, por exemplo, em intervalos de terça. Este último tipo de toque escovado também está presente no dedilhado escolhido por Yepes para em vários trechos de *Collectici Íntim*, entre eles, o da figura abaixo:

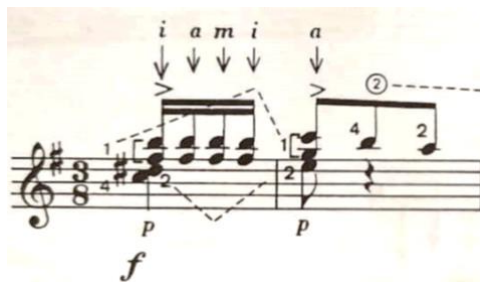


Figura 14 – Trecho inicial de *La Gaubança*, quarto movimento de *Collectici Íntim*, de Vicente Asencio, no qual uma sequência de bicordes é realizada com toques escovados dos dedos indicador, médio e anular  
 Fonte: Asencio (1988)

Considero que a realização de *rasgueados secos*<sup>4</sup>, de bicordes com um dedo e de um acorde de seis notas conforme recomenda Waissel (*apud* Barros 2012, 12) – na qual duas cordas são pulsadas com o polegar, duas com o indicador e duas com os outros dois dedos – apresentam uma diferença fundamental em relação à repetição por deslizamento aqui estudada, já que nesta as notas são tocadas sequencialmente, não simultaneamente<sup>5</sup>. Outros tipos de *rasgueado* são também de uma categoria diferente, já que atacam as cordas com a parte externa dos dedos, apesar do toque sequencial.

Apesar de se tratar de outro instrumento, é válido relacionar a repetição por deslizamento à técnica *sweep picking* (palhetada varrida), da guitarra elétrica. O movimento da palheta em uma direção é aproveitado para o ataque de mais de uma corda e, dessa forma, “a palheta praticamente desliza sobre as cordas da guitarra, diminuindo o esforço realizado pela mão em movimentos alternados de palheta. Seu maior emprego se dá na execução de arpejos em andamentos rápidos” (Batista 2006, 39). A diminuição do esforço observada por Batista se aplica também à repetição de dedos na técnica violonística. A palheta apresenta vantagem, nesse caso, ao possibilitar o *sweep* nas duas direções; enquanto isso, se o dedo fosse empregado para deslizar no sentido de uma corda mais grave para outra mais aguda, atacaria as cordas com sua parte

<sup>4</sup> Pujol chama de *rasgueado seco* “quando é produzido por um golpe brusco dos dedos sobre as cordas” (Pujol 1971, 139), diferente do *rasgueado comum*, que “consiste em deslizar os dedos da m. d. (exceto o polegar) por sua parte externa, sobre as cordas” (op. cit., 138). Vale ainda menção ao *rasgueado granulado* (no original, *graneado*), que ocorre “quando os mesmos dedos se deslizam um atrás do outro sobre as cordas, arpejando o acorde” (op. cit., 139).

<sup>5</sup> Ou, pelo menos, simultaneamente na intenção, já que à percepção humana um *rasgueado seco* é ouvido como se fossem notas simultâneas, apesar de serem sequenciais em um nível microtemporal.



externa, o que resultaria em um tipo de *rasgueado*, com um timbre muito distinto do produzido no sentido contrário, com a combinação de carne e unha.

### 3. Repetição por deslizamento para contraste entre vozes

A bibliografia, exercícios e obras analisadas apresentam a repetição por deslizamento em quatro situações: (i) *arpejos de várias cordas*, como em Barceló (1995), Käppel (2016), Giuliani (1812), Falla (1980), Pujol (1971) e Asencio (1988); (ii) *arpejos melódicos*, como visto em Canilha (2017); (iii) *escalas*, conforme Romero (1982) e Asencio (1988); e (iv) *ornamentos*, como em Barceló (1995) e Rosa (2016). Como outra possibilidade, proponho a utilização do recurso para *contraste entre melodia e acompanhamento*.

Esse uso é fundamentado a partir de observações sobre as características do dedo médio, combinadas com considerações sobre o toque *apoyando*, toque *preparado*, e economia de esforço. O dedo médio, segundo Barceló, "é o dedo que segue em força e peso o polegar, sendo assim muito confiável" (Barceló 1995, 58). Fernández conclui que o dedo médio, para Giuliani, era um *dedo líder*, ao analisar um trecho escalar com notas pontuadas:

A nota longa é invariavelmente atribuída ao m. Combinando esse fato com a indicação de Czerny de que em ritmos pontuados, as notas curtas são tocadas mais levemente do que as longas, podemos concluir que Giuliani considera o m como naturalmente mais forte do que o i e o estabelece como o centro de gravidade da mão direita: assim o gesto físico do dedilhado corresponde ao gesto musical. Na verdade, teremos oportunidade mais à frente de notar uma tendência de iniciar as sequências com o m, o que confirma que Giuliani confiava mais no controle desse dedo do que no do i. Dado que a primeira nota em uma sequência geralmente deve colocar a mão em uma certa posição, é lógico atribuí-la ao dedo "líder". (Fernández, 2013)

Essa observação vai ao encontro com o panorama técnico-histórico conduzido por Barros (2008), que afirma que para os instrumentistas de cordofones dos séculos XVII a XIX, o dedo médio substituiu o polegar (dedo forte) na fórmula p-i preferida por instrumentistas de períodos anteriores (Barros 2008, 118). A técnica violonística da segunda metade do século XIX incorpora o dedo anular nos dedilhados, simultaneamente à retirada do dedo mínimo do tampo; porém, não por isso o dedo médio deixa de ser um dedo forte, independente, sensível e frequentemente utilizado. Além disso, sua distância e independência em relação ao polegar possibilita que ele ataque a primeira corda facilmente enquanto o polegar ataca os bordões.

A utilização do toque *apoyando* possibilita um som "mais robusto e apresenta a vantagem de uma maior segurança e comodidade para os dedos" (Pujol [193-?], 35). Nesse tipo de toque, a corda é colocada para vibrar em direção ao tampo, o que o torna mais cheio (*full/fuller sound*) (Tennant 1995, 35; Taylor 1978, 46). Assim, é possível um destaque melódico significativo, de realização técnica menos exigente do que a obtenção do mesmo timbre e dinâmica obtido com o toque *tirando*. Glise (1997, 127) menciona o uso do toque *apoyando* em arpejos (semelhantes aos que serão expostos nas figuras da página a seguir, com a diferença de não haver a repetição de dedos), sugerindo que a técnica é uma invenção do século XX utilizada virtualmente por todos os violonistas de hoje. O autor também adverte que "o estudante deve ser capaz de ressaltar várias linhas sem a necessidade dessa técnica" (Glise 1997, 127), mas que ela pode ser uma solução para que a melodia seja audível.

Observa-se que ao se destacar uma melodia em uma corda com o toque *apoyando*, o dedo repousará na corda imediatamente mais grave e estará *preparado* para o próximo ataque nessa corda com o toque *tirando*, intencionalmente em dinâmica menor e timbre menos encorpado para a plena caracterização da linha de acompanhamento. O toque *preparado* justapõe o movimento de recuperação (da nota tocada) com o impulso preparatório (para a próxima nota). Esse tipo de toque oferece algumas vantagens:

1. Eficiência mecânica. A execução de uma posição preparada possibilita a junção mais segura da alavanca [exercida pelos dedos] à resistência [das cordas], e conseqüentemente a transferência mais direta de energia.
2. Sensibilidade no touché. A resistência da corda pode ser mais bem sentida no contato direto ao iniciar o toque, e o controle cômico da sonoridade depende desta sensação.
3. Precisão. Quando o alvo é limitado a um ponto único do canto da unha, são necessários movimentos mais precisos.
4. Economia. Os dedos são encorajados a realizar os pequenos movimentos desejáveis, tanto do ponto de vista mecânico quanto fisiológico. (Duncan, 1977 *Apud* Barros 2008, 132).

Porém, vale lembrar a observação de Romero (1982, 34) de que o dedo deslizado não está perfeitamente em posição. Portanto, a preparação envolvida na repetição por deslizamento apresenta duas fases – o contato efetivo com a corda e o ajuste para a posição de ataque.

É de senso comum, conforme observa Alípio, que se tenha como regra na prática violonística a alternância entre dedos, "pois dedos repetidos têm menos velocidade e acumulam mais tensão muscular do que dedos alternados" (Alípio 2014, 81). Pujol também adverte que "só a este dedo [o polegar] está permitido pulsar várias notas consecutivas sem alternar com qualquer outro dedo" (Pujol 1971, 164). Porém, é importante perceber que o toque *apoyando* em uma corda seguido por um toque preparado com o mesmo dedo na corda imediatamente mais grave pode ser considerado um tipo de repetição de dedos nas quais não se aplicam as observações dos autores citados, pois o segundo toque prescinde de um movimento adicional de preparação – é necessário apenas um pequeno ajuste do ponto de contato com a corda.

Estando descrito o procedimento, apresento alguns trechos do repertório que possibilitam sua aplicação, junto com comentários analíticos.

O primeiro caso a ser analisado é o do *Estudo n. 16*, op. 60, de Matteo Carcassi, cujo início é exposto na figura a seguir. Os primeiros quatro compassos usam unicamente as três cordas mais agudas do violão, o que favorece a aplicação do recurso, se comparados com casos de compassos seguintes nos quais há o uso de cordas não-adjacentes.



Figura 15 – Trecho inicial do *Estudo n. 16*, op. 60, de Matteo Carcassi, no qual a melodia da primeira corda pode ser realizada com o toque *apoyando* com o dedo médio, que fica preparado para realizar, em conjunto com o indicador, as notas de acompanhamento  
Fonte: Carcassi (1852)

No caso do estudo de Sor da Figura 16, abaixo, a maioria das notas de acompanhamento são realizadas na segunda e terceira cordas, o que permite que sejam usados os dedos médio e indicador, respectivamente, após a melodia ser realizada com o médio *apoyando* na primeira corda. Porém, o segundo tempo do segundo compasso e o primeiro tempo do terceiro compasso apresentam uma abertura da primeira para a terceira corda, que impossibilita o uso da repetição por deslizamento. Nesse caso, para que se mantenha o médio *apoyando* na melodia, é necessário o emprego do polegar e indicador para o acompanhamento.



Figura 16 – Trecho inicial do *Estudio n. 18, op. 35*, de Fernando Sor, no qual a melodia da primeira corda pode ser realizada com o toque *apoyando* com o dedo médio, que fica preparado para realizar, em conjunto com o indicador, as notas de acompanhamento da maioria dos casos

Fonte: Sor (1994)

O seguinte exemplo (Figura 17) tem a textura semelhante ao anterior, mas não se faz necessário alterar o dedilhado em alguns casos da forma que o estudo de Sor exige.



Figura 17 – Trecho inicial do *Prelúdio n. 2*, de Francisco Tárrega, no qual a melodia da primeira corda pode ser realizada com o toque *apoyando* com o dedo médio, que fica preparado para realizar, em conjunto com o indicador, as notas de acompanhamento

Fonte: Tárrega (2006)

Os três exemplos anteriores apresentaram duas cordas simultâneas tocadas com os dedos i-m logo após o médio atacar *apoyando* a primeira corda. No exemplo a seguir (Figura 18), as duas cordas se transformam em três; porém, a mesma repetição por deslizamento pode ser realizada, agora com os dedos p-i-m nos segundos e terceiros tempos dos compassos.



Figura 18 – Trecho inicial da *Valsa-Choro*, terceiro movimento da *Suíte Popular Brasileira*, de Heitor Villa-Lobos. O dedo médio toca *apoyando* a primeira corda e repousa na segunda para a realização do acorde com os dedos p-i-m

Fonte: Villa-Lobos (1990)

No estudo a seguir (Figura 19), recolhido do método de Aguado (1843), o procedimento também pode ser aplicado para contraste entre a melodia e acompanhamento. Entretanto, em andamentos mais acelerados, o benefício do destaque tímbrico da melodia com o toque *apoyando* tem uma contrapartida negativa com a perda de fluência em relação ao dedilhado “padrão” a-i-m-i.



Figura 19 – Trecho inicial do *Estudio n. 10*, de Dionisio Aguado, no qual a melodia da primeira corda pode ser realizada com o toque *apoyando* com o dedo médio, que fica preparado para realizar as notas de acompanhamento na segunda corda  
Fonte: Aguado (1843)

Verifica-se, tanto no exemplo acima, quanto nos dois abaixo (Figuras 20 e 21), que a segunda nota tocada pelo dedo médio não precisa vir imediatamente após o repouso deste, podendo haver uma nota grave tocada com o indicador ou polegar antes da repetição por deslizamento. Essa característica é correlata à da escala de Yepes da Figura 12.



Figura 20 – Trecho do *Estudio n. 8*, de Heitor Villa-Lobos, no qual a melodia da primeira corda pode ser realizada com o toque *apoyando* com o dedo médio, que fica preparado para realizar as notas de acompanhamento na segunda corda  
Fonte: Villa-Lobos (2011)



Figura 21 – Trecho do *Estudio n. 7*, de Heitor Villa-Lobos, no qual a melodia da primeira corda pode ser realizada com o toque *apoyando* com o dedo médio, que fica preparado para realizar as notas de acompanhamento na segunda corda  
Fonte: Villa-Lobos (2011)

No exemplo acima, pela figuração do final do compasso 13 e da metade do compasso 14 ser levemente diferente do restante, recomenda-se que o recurso não seja utilizado nas notas Fá (última colcheia do c.13) e Ré (terceiro tempo do c.14).

Um contraexemplo importante é exposto na Figura 22, a seguir. Caso o padrão de arpejo do estudo inteiro fosse a-i-m-i (como sugerido nos primeiros tempos dos compassos 1 e 3), a repetição por deslizamento m-i-m-i seria recomendada. Como a figuração mais recorrente é a-m-i-m, a repetição por deslizamento m-m-i-m sobrecarregaria o dedo médio, principalmente quando se observa uma tripla e consecutiva ação do dedo ao se repetir ciclicamente o padrão.



Figura 22 – Trecho inicial do *Estudio n. 12*, de Dionisio Aguado, no qual a repetição por deslizamento NÃO é recomendada  
Fonte: Aguado (1843)

#### 4. Repetição por deslizamento para movimentos rápidos em cordas adjacentes

A repetição por deslizamento também pode ser usada para que uma demanda técnica de mão direita seja de certa forma simplificada em movimentos rápidos em cordas adjacentes, alternados com uma nota realizada com o polegar. Na Figura 23, que apresenta um trecho da *Grande Ouverture*, op. 61, de Mauro Giuliani, a indicação de andamento (*Allegro maestoso*) e a figuração m-i-p em tercinas de semicolcheias faz da seção uma das mais exigentes da peça em se tratando da técnica de mão direita.



Figura 23 – Trecho da *Grande Ouverture*, op. 61, de Mauro Giuliani, no qual as tercinas podem ser realizadas com a repetição por deslizamento do dedo indicador  
Fonte: Giuliani ([18--])

Por essa razão, em uma *masterclass*, o violonista grego Costas Cotsiolis chegou a recomendar a um aluno a substituição dessa tercina de semicolcheias por duas semicolcheias: na primeira os dedos indicador e médio atacam juntos para a realização das tercinas, na segunda o polegar realiza o baixo pedal (informação verbal)<sup>6</sup>. Ao se manter a figuração original de Giuliani, a utilização do indicador repetido por deslizamento nas duas notas da terça pode ser experimentada, se assemelhando ao toque escovado citado por Aguado (1843), com a importante diferença de não serem notas simultâneas. Vale observar que o efeito produzido apresenta uma notável fluência, mesmo que exija do intérprete o controle de um movimento binário (i-p) para executar uma subdivisão ternária.

Assim como para outras aplicações do recurso, mas especialmente para essa, se faz necessária a experimentação de ângulos de ataque e níveis de fixação das articulações para que o resultado musical seja satisfatório, já que a percepção de três notas distintas dependerá da resistência oferecida pelo dedo no momento de contato com as cordas e não do número de dedos empregado. Ao utilizar esse recurso em um andamento rápido, o violonista também deve levar em consideração os limites da percepção humana, já que se trata de perceber a regularidade rítmica de cerca de doze notas por segundo<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Masterclass do violonista Costas Cotsiolis no *27th International Guitar Festival and Courses*, em Brno (República Tcheca), em agosto de 2018.

<sup>7</sup> No trecho de Giuliani, se a semínima estiver a 125 bpm, são 750 semicolcheias tercinadas por minuto, ou 12,5 por segundo. Em meus experimentos, alternando a sequência m-i-p para p-m-i (colocando o polegar no tempo forte) e mantendo fixa a mão esquerda em uma posição, foi alcançado um limite por volta de 145 bpm.

Em outro trecho da mesma peça (Figura 24), a sequência de terças é invertida para sextas. Nesse caso, ainda é possível considerar a repetição por deslizamento, desde que se empregue uma digitação de mão esquerda para as sextas paralelas nas duas primeiras cordas, o que não é tão usual na técnica violonística.



Figura 24 – Trecho da *Grande Ouverture*, op. 61, de Mauro Giuliani, no qual as sextas podem ser realizadas com a repetição por deslizamento do dedo indicador  
 Fonte: Giuliani ([18--])

A aplicação do recurso também pode ser experimentada em *Discurso*, primeiro movimento do *Livro para Seis Cordas*, de Almeida Prado. Em sua maioria, a peça apresenta métrica regular; porém, há trechos (Figura 25), classificados por Scarduelli (2007) como *zonas de atemporalidade*, nos quais o compositor pede para que a execução seja o mais rápido possível, nos quais o toque binário i-p, com repetição por deslizamento do i, pode realizar bem os efeitos de *accelerando* e *crescendo*.

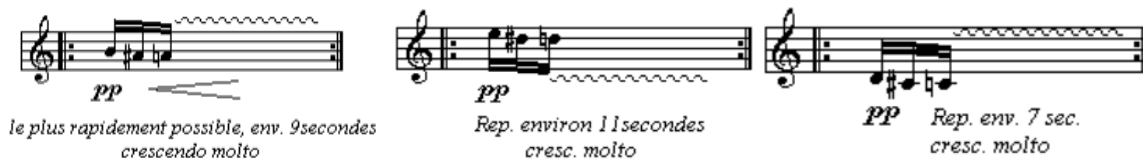


Figura 25 – Trechos de *Discurso*, primeiro movimento de *Livro para seis cordas*, de Almeida Prado, nos quais a repetição por deslizamento do indicador pode ser realizada em alternância com o polegar  
 Fonte: Scarduelli (2007)

De forma semelhante, considerando a liberdade métrica, o recurso pode ser aplicado em trechos da *Ritmata*, de Edino Krieger:



Figura 26 – Trecho da *Ritmata*, de Edino Krieger, no qual é possível a repetição por deslizamento do indicador, em alternância com o polegar, ao invés do dedilhado sugerido a-m-i  
 Fonte: Krieger (1975)

A aplicação do recurso nesse tipo de situação também foi experimentada em *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer, ilustrada abaixo:

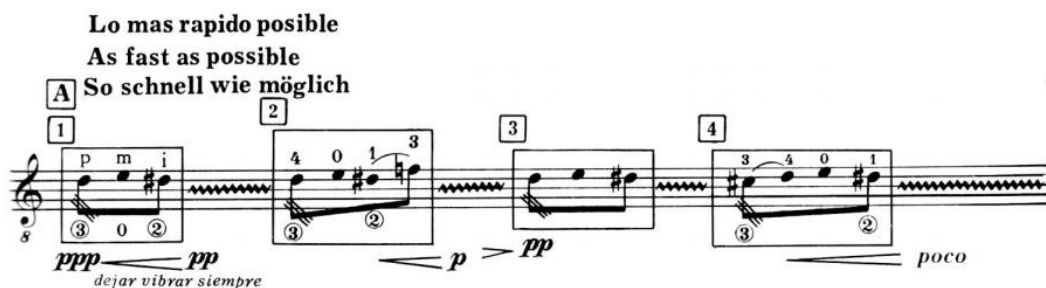


Figura 27 – Trecho inicial de *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer, na qual pode ser considerada a repetição por deslizamento  
 Fonte: Brouwer (1973)

Nesse caso, o recurso funcionaria em vários dos retângulos. Porém, especialmente para o segundo retângulo, a dificuldade no controle e sincronia entre as duas mãos devem ser consideradas pelo intérprete que tenha a intenção de fazer a repetição por deslizamento, comparando o resultado obtido com o dos retângulos vizinhos. Isso porque nessa peça o fluxo sonoro contínuo entre os retângulos é um objetivo a se alcançar na performance, diferentemente das zonas atemporais isoladas dos exemplos anteriores.

## 5. Considerações finais

Conforme observado, a repetição por deslizamento é um recurso técnico que tem elevado potencial para a resolução de demandas técnico-musicais. Suas aplicações podem ser resumidas em casos de (i) arpejos de várias cordas; (ii) arpejos melódicos; (iii) escalas; (iv) ornamentos; (v) contraste entre vozes; e (vi) movimentos rápidos em cordas adjacentes.

É marcante o fato de o recurso não ser detalhadamente explorado, ou ao menos citado, em grande parte de publicações didáticas para violão. Atribuo essa falta a: (i) algumas escolas técnicas evitarem o toque *apoyando* ou restringirem o movimento da mão direita o máximo possível, sacrificando variedade de som em vista da consistência técnica; (ii) a não repetição de dedos ser um dogma violonístico em muitas escolas; (iii) em muitas situações, o dedo anular poder atuar para a realização do trecho sem a repetição e esse também ser um dogma violonístico.

Em casos de repetição por deslizamento do dedo médio para contraste entre vozes, nos quais o anular poderia ser utilizado, defendo o uso do recurso apresentado por (i) diminuir o número de dedos utilizados, simplificando, de certa forma, o expediente técnico da mão direita, e (ii) o dedo médio ser forte para a realização da melodia e sensível para a realização do acompanhamento.

Para a aplicação bem-sucedida do recurso, recomenda-se que (i) exercite-se o movimento de ajuste do ponto de contato para o ataque da nota de acompanhamento, de forma que este seja um correlato do próprio relaxamento do dedo, não um movimento ativo extra; (ii) o trecho seja analisado, a fim de se verificar se um padrão não apresenta uma tripla repetição do médio; e (iii) seja considerado o andamento, haja vista que a repetição por deslizamento para contraste entre vozes tem maiores vantagens em andamentos não tão rápidos.

A aplicação da repetição por deslizamento em movimentos rápidos entre duas cordas adjacentes apresenta grande potencial para a resolução de trechos de alta demanda técnica. Reitera-se que existe uma tendência a uma irregularidade rítmica pela dificuldade do controle do dedo deslizado; porém, o resultado musical mais fluente em um andamento acelerado deve ser considerado. Para esse tipo de aplicação do recurso, é importante que sejam experimentados diferentes ângulos de ataque e graus diferentes de fixação do dedo indicador – a combinação desses fatores levará a resultados completamente diferentes em termos de timbre, agilidade e precisão rítmica. Ao mesmo tempo, considero que é um recurso experimental que pode ser explorado por novas composições, compreendendo a história da música como uma relação de interdependência e complementariedade entre as ações de compositores, *luthiers* e instrumentistas.

Por fim, é importante perceber que o questionamento de princípios técnicos aparentemente imutáveis é uma atividade saudável para o instrumentista, que passa a conhecer melhor seu instrumento e expandir o repertório de ferramentas que possui para a resolução de diferentes demandas. Nenhum recurso é aplicável

para todos os instrumentistas e em todos os casos, mas a somatória dos recursos individuais contribui para o desenvolvimento coletivo da tradição técnico-interpretativa de um instrumento.

## 6. Referências

Aguado, Dionisio. 1843. *Nuevo Método para Guitarra*. Paris: Schonenberger.

Alípio, Alisson. 2014. *Teoria da digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Asencio, Vicente. 1988. *Collectici Íntim*. Narciso Yepes (ed.). Mainz: Schott.

Barceló, Ricardo. 1995. *La Digitación Guitarrística*. Madrid: Real Musical.

Barros, Nicolas de Souza. 2012. "Gradações do Toque Digital". In: Simpósio Acadêmico de Violão Da EMBAP, 6., Anais. Curitiba.

\_\_\_\_\_. 2008. *Tradição e Inovação no estudo da velocidade escalar do violão*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Batista, Adriano de Carvalho. 2006. *Tétrades: um estudo de harmonia aplicado à guitarra elétrica*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Bataille, Gabriel. 1978. *Airs de Differents Autheurs*. Paris, 1612-28. Genebra: Minkoff Reprint. Edição fac-similar.

Canilha, Cauã Borges. 2017. *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op. 60 para violão, de Matteo Carcassi*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.

Carcassi, Matteo. 1852. *25 Etudes Mélodiques, op. 60*. Mainz: B. Schott's Söhne.

Carlevaro, Abel. 1979. *Escuela de la Guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.

Falla, Manuel de. 1980. *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*. Itália: Ricordi.

Fernández, Eduardo. 2020. "La digitación em Giuliani: el redescubrimiento de una técnica. Escuela Universitaria de Música", 2013. Disponível em <<https://eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/08/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez>>. Acesso 28/12/20.

Gaultier, Denis. 1978. *Livre de Pièces de Luth*. Paris, c. 1670. Genebra: Minkoff Reprint. Edição fac-similar.

Giuliani, Mauro. [18??]. *Grande Ouverture*. Braunschweig: Spehr.

\_\_\_\_\_. 1812. *Studio per la Chitarra*. Vienna: Artaria.

Glise, Anthony. 1997. *Classical Guitar Pedagogy: A Handbook for Teachers*. United States: Mel Bay.

Käppel, Hubert. 2016. *The Bible of Classical Guitar Technique*. Brühl: Ama Verlag.

Krieger, Edino. 1975. *Ritmata*. Paris: Max Eschig.



- Madeira, Bruno, e Fabio Scarduelli. 2013. "Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana". *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 27.
- Padovani, José Henrique, e Sílvio Ferraz. 2011. "Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance". *Música Hodie*, vol. 11, n. 2.
- Pujol, Emilio. 1971. *Escuela razonada de la guitarra: basada en los principios de la técnica de Tárrega* (libro cuarto). Buenos Aires: Ricordi.
- \_\_\_\_\_. [193-?]. *Metodo rationale per chitarra: basato sui principi della Scuola di Tarrega* (Vol. II). Milano: Ricordi.
- Romero, Pepe. 1982. *Guitar Style & Technique: A comprehensive study of technique for the classical guitar*. New York: Bradley.
- Rosa, Amadeu. 2016. *Violão e ornamentação barroca: um manual de técnica violonística*. Sorocaba.
- Scarduelli, Fabio. 2007. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Silva, Mário da. 2013. *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Smith, Douglas Alton. 1975. "The Instruction's in Matthaues Weissel's Lautenbuch". *Journal of the Lute Society of America*. Palo Alto (Califórnia), Vol. VIII: 50-74.
- Sor, Fernando. 1994. *Complete Sor Studies*. Pacific: Mel Bay.
- Tárrega, Francisco. 2006. *Complete etudes for guitar*. [S.l]: Soundar/Classic Guitar Channel.
- Taylor, John. 1978. *Tone Production on the Classical Guitar*. London: Musical New Services.
- Tennant, Scott. 1995. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside: Alfred Publishing Co.
- Vasconcellos, Daniel Murray Santana. 2013. *Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Villa-Lobos, Heitor. 1990. *Collected Works for solo guitar*. Paris: Max Eschig.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Douze Études*. Paris: Durand/Salabert/Eschig.