



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

A TÉCNICA VIOLONÍSTICA DE ABEL CARLEVARO

**TRADUÇÃO COMENTADA DOS CAPÍTULOS 1 A 8 DO LIVRO
“Escuela de la guitarra - Exposición de la teoria instrumental”
(ABEL CARLEVARO – 1979)**

Projeto PIBEG da Universidade Federal de Uberlândia
Realizado no período de outubro de 2007 a outubro de 2008
Professora Coordenadora: Maria Cristina Souza Costa
Professora Orientadora: Sandra Mara Alfonso
Aluno Bolsista: Gustavo da Silva Oliveira

APRESENTAÇÃO

A execução instrumental, no que tange à técnica, foi durante séculos construída de forma empírica por meio da experiência prática e intuitiva de grandes músicos. Nesse sentido afirma Richerme (1996, p.12) que “de modo geral, os empíricos não têm uma preocupação especial com os processos fisiológicos e mecânicos da técnica” instrumental. Grandes instrumentistas, ao longo da história da música, construíram suas *performances* com resultados extremamente satisfatórios, mesmo sendo calcadas na intuição e na prática. Entretanto, a aprendizagem de um instrumento, construída dessa forma, representa para o estudante um gasto enorme de energia e tempo e às vezes sem sucesso, ou seja, sem atingir os objetivos desejados.

Por outro lado, pensar de maneira consciente e analítica as questões técnicas e mecânicas de execução, pode garantir, de maneira democrática, o estudo do instrumento com a construção sólida de resultados satisfatórios a todos os alunos.

Nas últimas décadas do século XX, conhecimentos sobre anatomia e fisiologia humanas têm sido usados em prol do desenvolvimento da mecânica e da técnica de execução instrumental com a finalidade de favorecer uma *performance* que atinja os objetivos esperados com a otimização de esforços, conscientização dos movimentos, satisfação quanto aos resultados musicais e conseqüentemente, menores riscos de lesões como podemos observar nas obras de Kaplan (1985); Richerme (1996); Kodama (2000) dentre outros.

No atual currículo dos cursos de música da UFU, o componente curricular “Metodologia de Ensino e Aprendizagem do Instrumento 2 - Violão” passou a ser obrigatório ampliando a possibilidade de avançar e estender o leque de metodologias de ensino de instrumento abordadas na “Metodologia de Ensino e Aprendizagem do Instrumento 1- Violão”. No caso específico do violão, a obra didática do violonista

Abel Carlevaro não estava contemplada no conteúdo do referido componente curricular até o segundo semestre de 2007.

Abel Carlevaro, compositor e violonista nascido em Montevideu, em 16 de dezembro de 1916, foi um dos maiores expoentes da didática violonística do século XX.

Carlevaro é o criador de uma nova escola e técnica violonística e o resultado de suas reflexões estão registrados no livro *“Escuela de la guitarra - Exposición de la teoria instrumental”* publicado em 1979.

Considerando a relevância da obra para essa construção consciente da mecânica de execução do instrumento propusemos um estudo do seu livro *“Escuela de la guitarra - Exposición de la teoria instrumental”*. O referido livro, segundo Pereira (2003), já foi traduzido para o alemão, chinês, coreano, francês, checo e inglês, mas ainda não temos uma tradução para o português o que dificulta o acesso e a compreensão da obra pela maioria dos estudantes.

O livro de Abel Carlevaro consta de quatorze capítulos. Além do seu estudo propusemos a produção de um material didático composto da tradução dos oito primeiros capítulos para o português, nos quais Carlevaro expõe sobre a teoria instrumental. Ao final de cada capítulo encontram-se os comentários elaborados por nós a partir do estudo e reflexão sobre os aspectos mais característicos das propostas apresentadas por Carlevaro. Nos seis capítulos restantes Carlevaro explica sua “série didática” que são quatro cadernos com exercícios de técnica para mão esquerda e direita e que numa próxima etapa pretendemos traduzir.

As fotografias contidas no trabalho foram realizadas por nós buscando a máxima fidelidade às explicações de Carlevaro e às fotos contidas no livro. Optamos por realizar as fotos uma vez que não possuímos o livro original e o resultado da cópia das fotos não seria de boa qualidade. Com relação às figuras contidas no livro usamos o recurso do *scanner* para reprodução, o que não comprometeu o resultado final.

Esperamos que este trabalho possa contribuir com professores e estudantes de violão, ampliando possibilidades de estudo consciente do instrumento e contribuindo também com a literatura das disciplinas ministradas no Curso de Graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia:

- Metodologia do Ensino e Aprendizagens do Instrumento - Violão 1 e 2;
- Práticas Instrumentais 1 a 7 - Violão, Licenciatura;
- Instrumento 1 a 7 - Violão, Bacharelado.

Assim sendo, este trabalho possibilitará aos alunos do instrumento um contato mais direto com a metodologia de ensino de Abel Carlevaro que racionalizou a teoria e o estudo do violão buscando o mínimo de esforço muscular possível para obter o máximo resultado almejado.

Agradecemos ao professor André Campos Machado pela edição computadorizada dos exemplos musicais.

Uberlândia, outubro de 2008

Gustavo da Silva Oliveira
Maria Cristina Souza Costa
Sandra Mara Alfonso

PRÓLOGO

É necessário admitir que a formação parcial ou total do estudante está em estreita relação com os elementos constituintes próprios do ser. Entretanto não podemos esquecer o processo de maturação que poderá ser positivo ou negativo, afetando diretamente a personalidade posterior do artista. Sua realidade futura será também consequência da experiência adquirida.

É importante então poder definir quais são os elementos que poderão ser construtivos e excluir ou evitar aqueles outros prejudiciais ou negativos.

A história do violão nos mostra um panorama amplo e uma evolução lógica e construtiva através do tempo. Temos diante de nós um passado que nos guia com suas virtudes e também com seus defeitos. Uns e outros de suma importância: virtudes, para seguir insistindo nessa rota determinada que nos dá um caminho seguro: e defeitos, para determos-nos e pensar que devemos evitar cair nos mesmos erros.

Este livro trata de dar uma resposta aos complexos problemas relacionados com a mecânica instrumental e a recriação musical. O vínculo entre elas deve ser tão íntimo e sutil que não se separa quando começa uma e termina a outra, convergindo ambas até um mesmo ponto. Porém, para que isso seja uma realidade se requer um tempo prévio, um tempo de aprender, para em seguida converter o assimilado em produto vivo e musical.

Os problemas em uma primeira etapa resultam substancialmente áridos porque quando não se tem uma experiência que ampare ou uma maturação nos conceitos, é difícil encontrar uma resposta lógica, uma colocação exata que nos dê aquilo que definimos como "o máximo resultado com o mínimo esforço".

Faz-se absolutamente necessário reexpor e considerar de novo os problemas fundamentais da escola violonística. Penso que a enorme

quantidade de estudantes que se voltam ao violão no afã de aprender, necessita de um guia. Minha própria experiência indica isso, sendo aprendiz e mestre ao mesmo tempo, trabalhando durante anos tratando de reunir um material, de ordenar todo um sistema que pudesse ter vigência.

Este livro é o fruto de uma experiência vivida através do tempo. Meus próprios alunos, de tantos lugares do mundo (muitos deles já grandes violonistas) me ajudaram com suas perguntas, parecidas com as que eu me fazia em minha primeira etapa de evolução. A eles, meus agradecimentos; com eles aprendi e seguirei aprendendo porque penso que a condição de ser aprendiz e mestre ao mesmo tempo será para mim uma constante.

Para terminar devo acrescentar que todo o trabalho exposto neste livro é a consequência de uma série de aulas ditadas a mim pelo distinto discípulo e amigo Alfredo Escande, com cujo aporte generoso foi possível a ordenação e evolução posterior de todos esses capítulos.

Abel Carlevaro

1

COLOCAÇÃO DO VIOLÃO

1 - POSIÇÃO DO CORPO.

2 - COLOCAÇÃO E ESTABILIDADE DO INSTRUMENTO.

PONTOS DE CONTATO COM O VIOLÃO.

3 - MOVIMENTOS DO CORPO SEM AFETAR A ESTABILIDADE DO INSTRUMENTO.

O problema básico que se apresenta ao violonista iniciante é o da *estabilidade do instrumento* em relação ao corpo. Deve criar-se uma unidade entre o corpo e o violão: unidade anatômica e estimulante evitando toda postura forçada e facilitando assim qualquer movimento a serviço da mecânica instrumental.

A acomodação do violão mantendo sua estabilidade sem impedir o livre movimento do braço esquerdo e do corpo deve ser o ponto de partida para a organização posterior de uma escola violonística.

Uma má posição do violão, uma atitude defeituosa na maneira de sentar-se traz como conseqüência imediata uma difícil ação dos dedos o que impedirá toda evolução livre e desenvolta de sua mecânica¹, provocando com o tempo sensações dolorosas (particularmente no ombro e nas costas) de naturezas diversas. Assim, se o violão é colocado de tal modo que o ombro deva fazer um esforço

¹Nota do tradutor

Mecânica: são os reflexos adquiridos que tornam possível tocar o violão.

desnecessário (deixando seu estado natural e deslocando para frente para permitir a colocação do braço sobre o aro superior), se sente, logo depois de umas horas, uma dor nas costas que denuncia uma posição incômoda e antianatômica.

O VIOLÃO DEVE AMOLDAR-SE AO CORPO E NÃO O CORPO AO VIOLÃO.

O violão deve permanecer quieto e firme, porém permitindo ao corpo mover-se quando assim o requerer qualquer ação do braço ou da mão. Os movimentos poderão então ser realizados sem nunca afetar a estabilidade do instrumento. Não deve haver rigidez, senão flexibilidade na posição e esta deve ser determinada em função das características corporais de cada pessoa.

A máxima atenção ao problema da posição do violonista e a estabilidade do instrumento como passo prévio a toda outra consideração nos permitem:

- a) Descartar toda posição que seja incômoda para a livre execução instrumental (atitude anatômica e descansada).
- b) Possibilitar movimentos livres e dóceis, a serviço das exigências artísticas do intérprete.

1 - POSIÇÃO DO CORPO. COMO SE SENTAR

Se uma pessoa se senta com os dois pés pra frente (o esquerdo sobre um banquinho), o *esforço para manter o corpo em equilíbrio recai sobre as costas*, já que, se esta abandona sua tensão o corpo tende a inclinar-se imediatamente para trás. Definiremos esta situação como EQUILÍBRIO INSTÁVEL, equilíbrio que só se manterá através de um esforço constante.

A primeira condição para se evitar esforços prejudiciais é encontrar um EQUILÍBRIO ESTÁVEL: estado mecânico do corpo

impulsionado por duas ou mais forças que se contrapõem e cuja resultante seja nula. Como consequência o corpo se manterá em repouso sobre sua base de sustentação (cadeira), neutro como o fiel da balança. Esse estado neutro pode ser conseguido utilizando os dois pés como ELEMENTOS MOTORES: um à frente e outro mais atrás. Dois elementos motores para a estabilidade do corpo e mobilidade do mesmo. *Estabilidade* porque segundo a colocação deles conseguiremos ou não o equilíbrio estável necessário para uma boa execução. *Mobilidade* porque o corpo (o tronco) poderá se mover à frente ou para trás segundo se deseje, por um mero aumento da pressão do pé correspondente, numa atitude tão natural como a de caminhar.

Dado que o pé esquerdo deve estar apoiado em um banquinho situado à frente do assento, o pé direito tem que ficar no solo, por trás² do violonista. Gera-se assim uma força que se opõe ao efeito para trás originado pela colocação do pé esquerdo.

O violonista deverá sentar-se na ponta do ângulo direito da cadeira para evitar obstáculos no percurso para trás da perna e do pé direito. Logicamente esse requisito se estabelece para assentos comuns de quatro pernas; não, por exemplo, em um assento circular com uma só perna no centro. Ao sentar-se como se faz usualmente (no centro do assento) o deslocamento do pé direito para trás se verá perturbado pela perna direita dianteira do assento.

Tendo em conta as razões expostas, a forma de sentar-se e a posição do violão em conjunto devem dispor uma unidade exatamente igual tanto para o homem quanto para a mulher. Não tem sentido nem base sólida para a diferenciação de posição em função do sexo.

² Nota do Tradutor

De acordo com o desenho C1, o pé direito se alinha com a faixa lateral do violão.

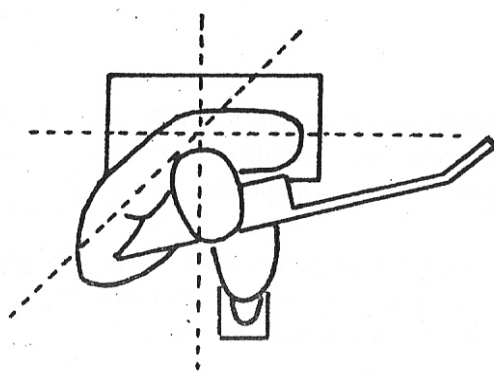
2 - COLOCAÇÃO E ESTABILIDADE DO INSTRUMENTO

Uma vez tendo o violonista determinado sua posição de equilíbrio estável, só então pode começar a estudar qual é a colocação do violão que se amolda a seu próprio corpo, não altere esse equilíbrio, não incomode os movimentos do executante e ao mesmo tempo cumpra com uma série de requisitos-guia imprescindíveis para uma boa execução. Ou seja, que os critérios que orientarão a colocação do violão serão emitidos de forma conceitual e genérica. Não deve, sob nenhuma hipótese, serem tomados como elementos rígidos, senão flexíveis, acomodáveis às características físicas de cada pessoa.

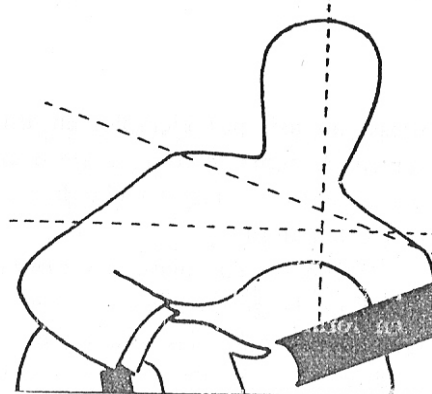
Uma má posição do violão significará prejudicar o violonista e, como consequência, a música. Assim, o executante se verá obrigado a adotar posições defeituosas que irão contra a sua própria anatomia e que se refletirão na técnica e na expressão musical.

A colocação correta do instrumento deverá permitir uma máxima liberdade de movimentos, tanto nas zonas graves como nas mais agudas da escala do violão. O braço esquerdo do violonista deve estar completamente livre e em condições de efetuar qualquer movimento a serviço da mão e dos dedos. E ao dizer isso, devemos reforçar que o trabalho dos dedos é *sempre consequência da atitude do braço e nunca uma ação isolada*. Cada movimento é derivado de outro e sua aquisição total resulta do complexo motor, sem cujo conhecimento e domínio é inútil pretender tirar melhor proveito.

O corpo deve poder mover-se sem travas (para a esquerda e para frente como veremos logo) para colocar a mão nas posições mais agudas do braço do violão. O ombro direito não pode adotar uma postura forçada para frente (desenho a) nem tão pouco para cima (desenho b) para colocar o braço sobre o aro superior do violão.



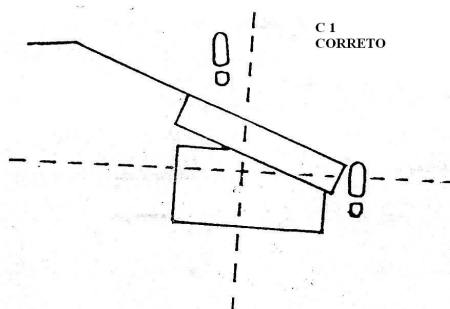
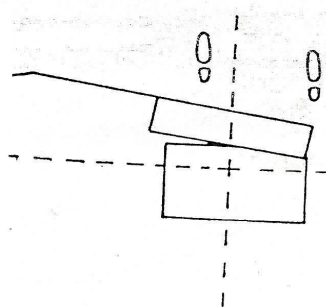
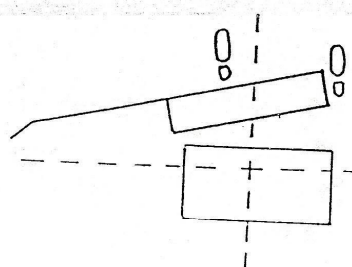
desenho a



desenho b

Em consequência, o instrumento, apoiado sobre a perna esquerda, deve estar descansado em relação ao corpo: o aro superior próximo ao lado direito do peito e o braço do violão afastando-se para frente (desenho c).

c 1 correto

C1
CORRETOC2
INCORRETOC3
INCORRETO

c 2 incorreto

c 3 incorreto

Os dedos da mão direita devem atuar de forma perpendicular às cordas para evitar o deslizamento que produz ruídos alheios à música. Para conseguir isso não é necessário torcer a munheca de forma exagerada, ao contrário, buscar-se-á a inclinação ideal do violão, levantando-o ou abaixando-o, fazendo-o rodar entre ambas as pernas para que a correta ação dos dedos seja efetuada com o máximo de naturalidade.

Estabilidade

Todo movimento involuntário e imprevisto do violão perturbará a orientação e a atenção do executante. Em consequência o instrumento deve permanecer imóvel ainda quando seja necessário mover o corpo segundo as exigências da execução. Isso não quer dizer que o violonista deva abster-se totalmente de mover seu violão. Pode acontecer que no curso de uma execução seja necessário acomodá-lo, porém sempre se tratará de um movimento voluntário, formando uma unidade entre violonista e instrumento. O que se deve evitar a todo custo é a possibilidade de que haja deslocamentos inesperados que surpreendam o executante.

A estabilidade controlada do violão é consequência do equilíbrio corporal (como se sentar) e da determinação lógica dos pontos de contato.

Pontos de contato

O violão tem cinco pontos de contato em relação ao corpo. Por ordem de importância são:

- 1) Perna esquerda
- 2) Perna direita
- 3) Braço direito
- 4) Mão esquerda
- 5) Lado direito do corpo (nunca o esquerdo)

Os quatros primeiros são PONTOS DE APOIO ATIVOS e com eles podemos fixar o instrumento. Bastam três pontos de contato ativos para manter e controlar a estabilidade do violão.

O quinto é um ponto de contato passivo (neutro, não pode considerar-se ponto de apoio); não pode, portanto, fazer parte dos três que são necessários e suficientes para conseguir a estabilidade.

1) Perna esquerda

- a) É o elemento básico de sustentação do violão
- b) É o ponto de apoio mais estável (todos os demais são móveis)
- c) Em consequência, se converte no ponto de referência para os movimentos que o corpo deve realizar.
- d) É o primeiro na ordem do tempo no que se refere à colocação do instrumento.

É o verdadeiro *ponto de apoio, cêntrico e estável*, em função do qual, os demais pontos de contato exercem sua ação.

A curvatura do aro inferior do violão oferece certas dificuldades para amoldar-se totalmente à conformação da perna esquerda devido à colocação enviesada do instrumento, pela qual a estabilidade deste se veria perturbada. A solução para esse problema de estabilidade se consegue com a utilização de uma almofadinha que tem como finalidade primeira, superar o desajuste e amoldar completamente aro e perna e como segundo fim evitar o pequeno deslizamento do violão que eventualmente pode ocorrer (fotos 1a;1b³).

³ Almofadinha e toalhina de concerto. Fotos retiradas do endereço:<<http://www.matepis.com.br/almofadinha.htm>>. Acesso: em 25 de abr. de 2008.



foto 1a



foto 1b

A primeira finalidade se consegue confeccionando uma almofadinha com um material esponjoso e elástico e a segunda, utilizando, na parte que está em contato com o violão, um elemento anti-deslizante, o que pode ser atualmente espuma de látex ou outro material parecido.

2) Perna direita

Deve ser colocada depois que o violão está acomodado sobre a perna esquerda, colocando-a, não contra a aresta e sim contra a parte plana do aro. Isto permitirá controlar a estabilidade do instrumento de forma efetiva, evitando que se perca sua posição enviesada.

3) Braço direito

O braço direito descansará sobre o aro superior e por seu próprio peso contribuirá para manter a estabilidade do violão (ver cap.2)

4) Mão esquerda

Há uma série de situações nas quais o braço direito deve levantar-se e que enumeraremos mais adiante. Nesses casos, o terceiro ponto de apoio imprescindível passa a ser a mão esquerda no braço do violão.

5) Lado direito do corpo

O corpo como ponto de contato do violão é totalmente neutro, passivo. Não pode integrar um conjunto de três pontos suficientes para manter estável o instrumento. É imprescindível, de qualquer maneira, que quando há apoio natural do corpo no violão será o lado direito do peito e NUNCA o esquerdo. *Uma colocação do lado esquerdo do peito é completamente defeituosa e deve ser evitada desde o princípio, dado que, como já vimos, forçaria uma inclinação nociva do ombro direito para frente.*

Quando se estabelece o quinto ponto de contato (neutro), será sempre porque o executante se adianta na atitude de tocar e não porque o violão se descansa ao corpo.

O PROCESSO DE COLOCAÇÃO DO VIOLÃO ordenado no tempo deve ser o seguinte:

- a) Colocar o violão sobre a perna esquerda (com a almofadinha) tendo em conta sua posição enviesada em relação ao corpo.
- b) Ao mesmo tempo, separar a perna direita e levá-la atrás para que o instrumento não tenha obstáculos em sua colocação primária.

- c) Aproximar a perna direita até o violão colocando-a comodamente não contra a aresta, mas sim contra a parte plana do aro.
- d) Colocar o terceiro ponto de apoio necessário, o braço direito, que descansará sobre o aro superior (foto 2).



foto 2

Situações que não requerem necessariamente manter o ponto de apoio do braço direito.

- a) Certos harmônicos com a mão direita; mudam o lugar de apoio ou liberam o braço.
 - b) *Pizzicatos* (alguns)
 - c) Surdina ou apagamento (excepcionalmente)
 - d) Recursos dinâmicos com utilização do braço
 - e) Alguns deslizamentos do polegar nas seis cordas, em acordes arpejados (com e sem ponto de apoio)
 - f) Exceções nos deslocamentos transversais dos demais dedos, de 1ª a 6ª ou vice-versa.
 - g) Certos ataques do polegar com fixação do dedo
 - h) Efeitos timbrísticos e percussivos não tradicionais, utilizados nas composições atuais.
- Etc, etc.

3 - MOVIMENTOS DO CORPO

(sem afetar a estabilidade do instrumento)

Os movimentos do corpo se fazem necessários quando aparecem determinadas exigências mecânicas do braço e mão esquerdos. A maioria desses movimentos tem como ponto de partida os *elementos motores* (ambos os pés), que controlam os deslocamentos que o corpo pode realizar.

Os pés são alavancas que têm como ponto de apoio o solo para desenvolver uma força que atua diretamente nos movimentos do corpo *sem que esse tenha que fazer esforço algum*. Quando o corpo tem que ir para a esquerda e à frente, é o pé direito que atua. Esse pé pode mover-se na medida em que as circunstâncias assim o exijam. O deslocamento inverso tem como origem uma leve pressão do pé esquerdo (fixo sobre um banquinho) voltando o corpo até sua posição normal.

É inconveniente utilizar a coluna como único elemento motor, dobrando-a até a frente de forma defeituosa, obrigando-a a esforços prejudiciais e contrários ao livre desenvolvimento da mecânica.

Como é possível realizar estes movimentos, chegar a separar o corpo do violão sem afetar a estabilidade? Se o corpo se move para trás e o ângulo que se forma com o cotovelo do braço direito permanece rígido, o violão será arrastado pelo movimento. Porém se temos em conta que a estabilidade do instrumento está determinada por três pontos de apoio e que o braço direito exerce sua função de sustentar pelo seu próprio peso, *basta deixar que o ângulo do cotovelo se abra e se feche com docilidade imediata ao movimento do corpo*, para que o violão se mantenha em seu lugar e não acompanhe de forma não desejada os referidos movimentos.

É necessário trabalhar estas operações de forma separada até conseguir certa destreza nos movimentos do corpo.

Comentários

Capítulo 1

No primeiro capítulo do livro o autor ressalta vários aspectos relevantes que norteiam sua proposta quanto à construção das bases de um estudo para a execução do instrumento violão. São eles: posição do corpo, colocação e estabilidade do instrumento, pontos de contato e movimentos do corpo sem afetar a estabilidade do instrumento. Carlevaro aborda detalhadamente aspectos técnicos da relação corpo/violão.

Nota-se que, sobre a colocação do violão, o autor visa à comodidade e os aspectos anatômicos além da estabilidade do instrumento sem que impeça os movimentos do braço esquerdo e do corpo, afim de se obter "... o máximo resultado com o mínimo de esforço....." (Prólogo).

Carlevaro afirma que um dos problemas que se apresenta ao violonista é a estabilidade do instrumento em relação ao corpo.

Uma má postura em relação ao instrumento, ações anti-anatômicas, refletirão em uma técnica com limitações além de provocar esforços desnecessários que atrapalharão o desenvolvimento técnico e mecânico do violonista. Esses esforços desnecessários e não naturais poderão causar dores que atrapalhará o bom desempenho do violonista.

Eduardo Fernández, que foi aluno de Abel Carlevaro define em seu livro *Técnica, mecanismo e aprendizagem*⁴:

Chamaremos de "mecanismo" o conjunto de reflexos adquiridos que tornam possível tocar o violão; Chamaremos de "técnica" os procedimentos cujo propósito é o domínio de uma passagem ou de

⁴ FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, Mecanismo, Aprendizaje**. ART Ediciones en español, 2000

determinada dificuldade. Por último, chamaremos de “aprendizagem de mecanismo” o processo de aquisição de um reflexo, e de “aprendizagem de técnica” o domínio de uma passagem ou de uma dificuldade concreta.

Em sua obra, Carlevaro menciona dois tipos de equilíbrio: o instável e o estável. Observamos que esses termos não são comumente mencionados na escola violonística anterior a ele. Carlevaro ressalta que o equilíbrio estável é o que deve ser buscado para que se atinja melhor desempenho evitando esforços prejudiciais ao corpo do violonista. Um desses esforços é a tensão nas costas. Quando o pé esquerdo é colocado sobre o banquinho ele provoca uma inclinação do corpo para trás. Para equilibrar essa inclinação é necessária uma força contrária tencionando as costas (equilíbrio instável). Nesse exemplo o equilíbrio estável é conseguido com a colocação do pé direito um pouco atrás do esquerdo de forma que anule a tensão nas costas ocasionada ao colocar o pé esquerdo sobre o banquinho.

Para que as posições citadas sejam entendidas pelos violonistas é necessário experimentar, testar, analisar, pois são conceituais e de forma genérica, e cada pessoa tem um biotipo, uma conformação física. Sendo assim é de suma importância que o instrumentista vivencie e perceba as posições na prática, de forma consciente, e não só na teoria.

Vale ressaltar também que Carlevaro afirma que não há distinção quanto ao sexo em relação à questão do sentar-se. A posição é a mesma tanto para homens quanto para mulheres. Sobre este assunto Emilio Pujol no livro *Escuela Razonada de la Guitarra* aponta uma diferenciação no modo da mulher se sentar, porém essa é uma sugestão de postura do final do século XIX e início do século XX que não se aplica mais nos dias atuais.

...A perna direita deve separar-se da esquerda para deixar espaço suficiente à parte inferior do instrumento dando-lhe ligeiramente apoio e fixação. As senhoras inclinam-se graciosamente esta perna apoiando-a sobre a extremidade do pé, sem separá-la nem acercá-la da outra, dando a curva inferior do violão, a mesma segurança e resistência...(PUJOL, 1956, p. 77)

Carlevaro expõe com clareza a importância de o violonista encontrar seu estado de equilíbrio estável, para que ocorra uma boa estabilidade e colocação do instrumento, ou seja, se esse equilíbrio não for satisfatório comprometerá a colocação do instrumento em relação ao corpo e o instrumentista poderá adotar posições inadequadas e anti-anatômicas.

...a colocação correta do instrumento deverá permitir uma máxima liberdade de movimentos, tanto nas zonas graves como nas mais agudas do braço do violão. O braço esquerdo do violonista deve estar completamente livre e em condições de efetuar qualquer movimento a serviço da mão e dos dedos. E ao dizer isso, devemos reforçar que o trabalho dos dedos é sempre *conseqüência da atitude do braço e nunca uma ação isolada*. Cada movimento é derivado de outro e sua aquisição total resulta do complexo motor, sem cujo conhecimento e domínio é inútil pretender tirar melhor proveito. O corpo deve poder mover-se sem travas (para a esquerda e a frente como veremos logo) para colocar a mão nas posições mais agudas do braço do violão. O ombro direito não pode adotar uma postura forçada para frente (desenho a) nem tão pouco para cima (desenho b) para colocar o braço sobre o aro superior do violão. Em conseqüência, o instrumento, apoiado sobre a perna esquerda, deve estar descansado em relação ao corpo: o aro superior próximo ao lado direito do peito e o braço do violão afastando-se para frente (desenho c)...(CARLEVARO, 1979, p.11-12)

Quando afirma que o “trabalho dos dedos é sempre conseqüência da atitude do braço e nunca uma ação isolada” está reforçando a idéia “máximo resultado com mínimo de esforço” ou seja, ao tocar só com os dedos você estará fazendo um esforço bem maior do que se estivesse usando a unidade braço e dedos. É necessário que

o violonista conheça e conscientize-se da importância dos movimentos para realmente obter melhor proveito.

Com relação ao ombro direito, este não pode adotar uma postura que o force para frente ou para cima ao colocar o braço sobre o aro superior do violão, tal colocação estaria retirando a posição de descanso do mesmo e com isso o instrumentista teria uma tensão a mais e desnecessária na execução. Como resultado esse esforço pode trazer dores atrapalhando a estabilidade e a técnica instrumental.

No último parágrafo da citação em que o autor fala sobre a colocação do violão próximo ao lado direito do peito e o braço do violão afastado para frente entendemos que isso se deve a dois motivos: primeiro porque se o violão ficar próximo ao lado esquerdo as costas realizarão uma torção e o ombro direito ficará para frente e não em posição de descanso. Segundo porque, com o braço do violão afastando-se para frente evitará que o braço esquerdo do violonista fique em posição paralela ao corpo. Conseqüentemente, isso dará mais liberdade aos movimentos da relação braço/corpo/violão.

Pontos de Contato

“...A estabilidade controlada do violão é consequência do equilíbrio corporal (como se sentar) e da determinação lógica dos pontos de contato....” (CARLEVARO, 1979, p.15).

Segundo Abel Carlevaro o violão tem cinco pontos de contato em relação ao corpo, por ordem de importância são respectivamente: perna esquerda, perna direita, braço direito, braço esquerdo (pontos de apoio ativos) e lado direito do corpo (ponto de contato passivo).

Concordamos que são necessários três pontos de apoio para manter e controlar a estabilidade do instrumento. Em nossa opinião o braço esquerdo não entra como um quarto ponto de apoio ativo e sim como o quinto ponto de contato ficando assim:

- 1 – Perna esquerda
- 2 – Perna direita
- 3 – Braço direito
- 4 – Lado direito do corpo (contato passivo)
- 5 – Braço esquerdo (contato passivo)

Chamamos a atenção para uma atitude que deve ser evitada, principalmente pelos iniciantes ao violão. A necessidade de ver as cordas e os trastes para a localização dos dedos faz com que a cabeça e o corpo fiquem muito inclinados para frente trazendo como consequência má postura, dores no pescoço e nas costas, tensão e desperdício de energia.

Observamos ao longo da história da pedagogia do violão uma busca por uma adequação que permita ao instrumentista uma maior quantidade de tempo diário de estudo sem dores musculares e maior longevidade na prática instrumental.

2

BRAÇO DIREITO

1 - FUNÇÕES

2 - PONTO DE APOIO DO BRAÇO DIREITO

3 - DESLOCAMENTO DA MÃO DIREITA (TRASLADO)

4 - ATITUDE DA MÃO DIREITA

1 - FUNÇÕES

O braço direito tem *duas funções* bem definidas e nitidamente diferenciadas. Ambas as funções do braço devem estar unidas em um conjunto harmonioso e às vezes podem apresentar-se isoladas, porém uma nunca deverá afetar a outra em sua mecânica específica, naquilo que a caracteriza e a distingue. Este duplo motivo de atuação do braço implica em uma sutileza que o violonista deve compreender e assimilar muito bem.

Primeira função: ponto de contato com o violão, que obedece e estabelece a estabilidade do instrumento. Qualquer ponto do braço em contato com qualquer ponto indefinido do aro superior poderia servir aos efeitos da dita estabilidade.

Segunda função: unidade que deve formar com a mão, unidade vital na qual então é fundamental sua colocação, mutante e efetiva, e a serviço de qualquer sutileza dos dedos. Como conseqüência, dependerá desse ponto determinado de contato entre o braço e o aro a exata colocação de mão e dedos. Tal ponto não será único e poderá mudar-se frente a qualquer movimento necessário para o

traslado dos dedos a seu lugar preciso. O braço poderá atuar então de forma subordinada para trasladar a mão, como também e de forma ativa para funcionar por si mesmo como elemento mais apto para cumprir determinados fins (por exemplo, mudanças bruscas na dinâmica, efeitos de percussão etc.).

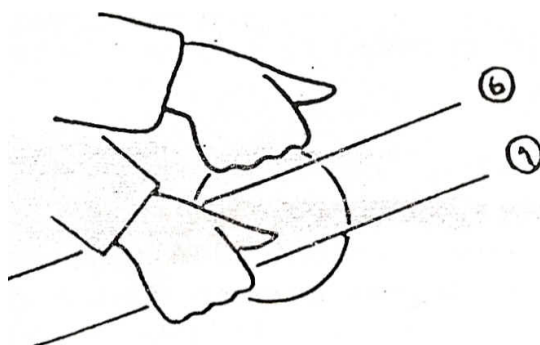
As duas funções se diferenciam entre si, porém, assim mesmo deverão atuar de forma complementar, para convergir em uma unidade favorecendo a mecânica efetiva da mão.

2 - PONTO DE APOIO DO BRAÇO DIREITO

A determinação do ponto de contato do braço direito com o violão e do ponto (ou setor) do aro sobre o qual se apoiará, estará condicionada pelos seguintes critérios:

- a) O ataque dos dedos da mão direita sobre as cordas deve efetuar-se *de forma perpendicular a estas*, com a finalidade de evitar fricção ou deslizamento inútil e prejudicial à boa obtenção de uma emissão sonora perfeita.
- b) A mão *deve poder trasladar-se* para levar os dedos à sua localização exata nas cordas, sem que os dedos tenham “que estirar-se” para alcançá-las. A eficácia do dedo vai se perdendo ao estirar-se e isto é assim porque cada dedo deve ter seu âmbito de ação, e quando está afastado do mesmo, seu exercício não se cumpre na plenitude de suas possibilidades. Quais são as condicionantes efetivas que se requerem para que o dedo atue em sua melhor forma? A primeira é sua localização; a segunda está ligada ao ataque em si, ao músculo ou músculos que trabalham. Porém, esta segunda está condicionada sempre à primeira. Da localização depende que o dedo, depois do ataque, não afete em sua trajetória a corda imediata. Tal localização por sua vez, depende da mobilidade da mão direita. Como ponto de referência visual, a linha das articulações (e não os dedos, elementos

móveis) deve poder superar nos dois sentidos o âmbito das cordas (desenho d).



desenho d

Em conseqüência, o braço se apoiará no violão em um ponto situado entre a munheca e o cotovelo, de tal maneira que a mão possa trasladar-se comodamente da primeira à sexta corda e vice-versa sem necessidade de deslocamento do dito ponto de apoio.

O ponto ou setor do aro onde se descansará o braço direito estará situado ao redor de uma prolongação imaginária do cavalete, de tal modo que os dedos em sua contração natural produzam seu ataque perpendicular às cordas. Se o ponto de contato se desloca para direita o ataque se efetua de forma tranqüila, aparecendo deslizamentos do dedo devidos a sua trajetória (foto 3).

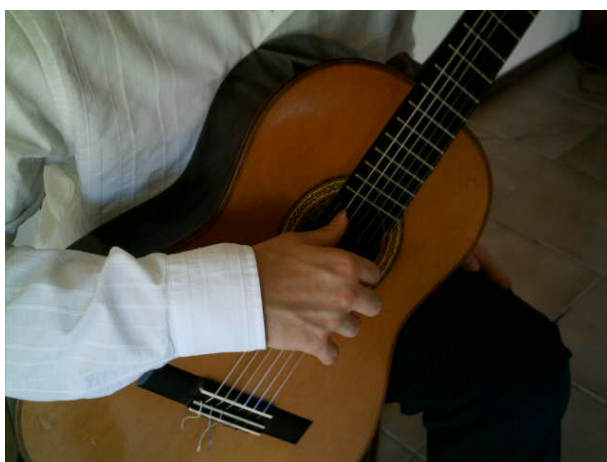


foto 3

Derivações

Pode acontecer que o braço esteja bem localizado, sem afetar o ombro e, no entanto mal colocado em relação às cordas. Como consequência, o polegar atrapalha o dedo indicador em sua trajetória (foto 4)



foto 4

Neste caso o violonista deve compreender que o problema recai no instrumento em si, o qual devemos acomodar elevando levemente o braço do violão e adequando a perna direita, amoldando-a a nova localização do violão para que assim as cordas permitam a atuação perpendicular dos dedos (foto 5).



foto 5

Agora comprovaremos que o conjunto é correto em sua totalidade e que a incorreção estava no violão e não no braço. Quando uma das partes de um conjunto harmonioso se desloca, pode afetar as demais.

Em suma, a correta localização da mão direita e a relação de perpendicularidade dos dedos com as cordas serão frutos da interação de três elementos que devem ser determinados de forma combinada por cada violonista: ponto do braço que se apóia no violão, ponto do aro de contato com o braço e grau de inclinação do instrumento.

3 - DESLOCAMENTO DA MÃO DIREITA

Existem três formas de deslocamento (traslado) da mão direita de modo que os dedos se coloquem comodamente e não devam estirar-se para chegar à corda correspondente. As duas primeiras *mantêm o ponto de apoio do braço* e correspondem ao que denominamos POSIÇÃO NATURAL, enquanto que a terceira refere-se aos casos de dispensar ou mudar o ponto de apoio citado.

POSIÇÃO NATURAL DO BRAÇO DIREITO: se denomina assim a situação na qual o ponto de contato como elemento ativo para a estabilidade do instrumento por uma parte, e a mecânica da mão e dos dedos por outra, formam uma unidade atuando conjuntamente, sem perturbar nenhuma das duas funções. O âmbito efetivo de atuação que corresponde à posição natural (P.N.) está situado em torno da boca abarcando um espaço limitado pelo alcance natural da mão, condicionado ao mencionado ponto de apoio.

Primeira forma de deslocamento: o braço se move em direção paralela ao tampo, descrevendo um setor de círculo que tem como centro o ponto de apoio no aro. Tomando tal ponto como eixo (e não o cotovelo), o braço, como uma alavanca de primeiro gênero, desloca a mão da primeira à sexta corda ou vice-versa. A fim de manter a

relação de perpendicularidade dos dedos com as cordas, a munheca deve ir adequando o ângulo lateral que forma com o braço na medida de sua subida até a sexta corda. Quer dizer que, enquanto o braço tende ao paralelismo com as cordas, o ângulo que se forma com a mão deverá ser mais acentuado. (fotos 6 e 7).



foto 6



foto 7

Se não se efetua essa adequação, ao chegar aos bordões os dedos atacam as cordas obliquamente, produzindo-se deslizamentos e como consequência, ruídos não desejados.

O exposto se relaciona com os dedos indicador, médio e anular, que atuam, por sua contração natural, já que a perpendicularidade do ataque do polegar não se vê afetada pelo deslocamento da mão.

Segunda forma de deslocamento: a mão se desloca seguindo uma linha reta perpendicular às cordas: o braço não se desliza sobre o aro de modo que, mantendo fixo o ponto de apoio, se vai separando do tampo para levar a mão da primeira à sexta corda. Ao mesmo tempo a munheca se dobra para dentro, variando o ângulo que se formam a palma da mão e a parte interior do braço, para que os dedos possam chegar sem dificuldade aos bordões. (fotos 8 e 9)



foto 8



foto 9

Terceira forma de deslocamento: naquelas situações enumeradas no capítulo 1 que não requerem manter o ponto de apoio, o braço necessita abandonar circunstancialmente seu ponto de contato ou mudá-lo. O aparato motor braço-mão-dedos é um conjunto harmonioso que tem sua manifestação final nos dedos. O braço deve estar condicionado a mão e esta aos dedos. Nas duas formas de traslado expostas anteriormente (com o ponto de contato estático, as que consideramos posições naturais), a mecânica e o ponto de sustentação interagem formando uma unidade.

A terceira forma de deslocamento, na qual se libera o ponto de apoio ou se desloca, está subordinada à condicionante mecânica dos dedos:

- a) Quando a mão direita deve sobrepor o âmbito que corresponde à posição natural. Por exemplo, para efetuar certos harmônicos na XII casa com a mão direita, efeitos "sulla tastiera"⁵ ou "sul ponticello"⁶ etc.
- b) Quando o braço passa a atuar como primeiro elemento executor, utilizando *fixações*⁷ de índole diversa, em situações

⁵ Nota do Tradutor. "sulla tastiera: próximo à boca do violão.

⁶ Nota do Tradutor. "sul ponticello: próximo ao cavalete do violão

⁷ Fixação: Ver Capítulo 3

ligadas diretamente com a dinâmica (ataques *ff*, *staccato*, por exemplo) com a *percussão* e a *timbragem*, em efeitos como a *tambora* e outros não tradicionais.

4 - ATTUDE DA MÃO DIREITA

A mão direita deve se apresentar ante as cordas em atitude de descanso (livre de rigidez), em forma de concha e tendendo a um paralelismo entre a linha das articulações e do tampo do violão.

De uma adequada atitude da mão depende que os dedos possam exercer sua ação na plenitude de suas possibilidades (desde o ponto de vista da intensidade, timbre e precisão rítmica) e que atuem com a máxima liberdade, sem impedirem-se mutuamente.

A ação dos dedos, em sua forma mais natural, se efetua perpendicularmente à corda. O primeiro problema que se coloca é poder utilizar o polegar de modo mais correto. Se deixar crescer a unha do polegar na sua totalidade⁸, o violonista se verá obrigado a localizar a mão em forma defeituosa, pois tal dedo, colocado "para dentro", perpendicularmente ao tampo, estará perturbando a ação dos demais (foto 10).



foto 10

⁸ Ver “Unha”: conformação e corte”, Capítulo 4

Cada dedo deve ter sua direção de ataque livre de interferências. Os dedos indicador, médio e anular atuam em um mesmo sentido, opostos ao polegar.

É difícil então que entre si encontrem obstáculos. Mas é possível que o trabalho do polegar seja dificultado por tocar no âmbito dos outros dedos. Por esse motivo desprezamos então a localização do polegar perpendicular ao tampo.

A melhor disposição do polegar para sua livre atuação sem impedimento aos demais dedos é separá-lo lateralmente da mão de tal modo que trabalhe desde seu nascimento, com a soma muscular⁹.

Contudo, não basta separar lateralmente o polegar (foto11).

Nessas condições, com o polegar levantado, afastado das cordas, a ação, se exercerá forçosamente em forma oblíqua, produzindo-se uma incômoda fricção com a corda.



Foto 11

Na mesma situação, a outra alternativa para a atuação do polegar reside na utilização da palma, abaixando-a pra que o dedo chegue na corda correspondente cada vez que deva tocá-la.

⁹ Ver Capítulo 4

No primeiro caso, o som será defeituoso. No segundo, se descontrolará a posição da mão sem que haja motivo para isso. Há situações, sim, nas quais a mão se moverá para ajudar o polegar, mas isso será produto de condicionantes mais fortes claramente definidas, ligadas ao uso do braço, utilizando o que chamamos fixações, que serão expostas de forma desenvolvida no capítulo correspondente.

O polegar, separado lateralmente, deve ser apresentado ante a corda mediante uma leve inclinação da mão, levando-o a seu lugar preciso até que tome contato com ela, descartando assim os problemas vistos precedentemente. (foto 12).

Os dedos indicador e médio se curvarão ligeiramente, para que a inclinação da mão não traga como consequência o afastamento entre o anular e a corda.



Foto 12

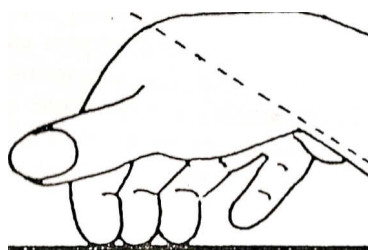
Deste modo, a mão se encontra no que definimos como sua posição natural (PN), nas condições normais para atuar:

- a) Porque o polegar, tocando em forma lateral nos bordões (e inclusive em 3ª, 2ª e 1ª excepcionalmente) não encontra obstáculos na sua trajetória.
- b) Porque indicador e médio também atuam livremente, sem ser impedidos pelo polegar.

c) Por que o anular, dedo (cantante), que assume muitas vezes as funções da voz soprano, está em condições de ficar em forma ligeiramente reta, o que permite uma melhor sonoridade no seu ataque à corda, como se verá no capítulo correspondente aos toques de mão direita.

O violonista deve por todos os meios evitar que a mão "caia" para a direita, do lado do dedo mínimo, obrigando o anular a dobrar-se limitando sua mobilidade.

Através do desenho e fazendo cada um sua própria experiência, se comprovará que a livre atuação do polegar se verá obstruída e que o anular produzirá um som desagradável e que incomoda, carente de toda qualidade (desenho e).



desenho e

Comentários

Capítulo 2

É consenso que a mão direita, para o violonista, é de vital importância, pois dela depende a qualidade sonora. Carlevaro detalha as funções do braço direito, o ponto de apoio e os traslados da mão direita.

Para se obter uma melhor atuação da mão e evitar que os dedos se estirem para alcançar as cordas, o braço não pode adotar uma posição rígida, pois a mão direita deve movimentar-se e levar os dedos à localização exata das cordas.

Enfatizamos que para uma boa colocação do braço, e da mão direita o instrumento e instrumentista devem estar bem posicionados como afirma Carlevaro no capítulo 1.

Resumindo, a adequada localização da mão direita e a relação de perpendicularidade dos dedos com as cordas serão frutos de três elementos:

- ponto do braço que se apóia no violão;
- ponto do aro de contato com o braço;
- grau de inclinação do instrumento.

Quanto a perpendicularidade da mão direita observamos que, de acordo com a anatomia do instrumentista e com a busca de uma sonoridade mais encorpada essa perpendicularidade tende a ser menos acentuada.

A posição natural (PN) do braço direito é a situação na qual o ponto de contato como elemento ativo para a estabilidade do instrumento e a mecânica da mão e dos dedos formam uma unidade atuando conjuntamente. O âmbito de atuação da posição natural é

próximo à boca do violão abrangendo um espaço limitado pelo alcance natural da mão.

Após a prática da posição natural é que o violonista conseguirá realizar as três formas de deslocamento da mão direita mencionadas no capítulo dois.

3**FORMAÇÃO INTEGRAL DO VIOLONISTA**

- 1 - A TÉCNICA A SERVIÇO DA ARTE.
- 2 - O SIMPLES DEVE SER A RESULTANTE DE UM COMPLEXO INTELIGENTEMENTE COMBINADO.
- 3 - A FADIGA MUSCULAR.
- 4 - FIXAÇÃO.
- 5 - BUSCAR A SOLUÇÃO MAIS LÓGICA NÃO É EVITAR O TRABALHO. O RELAX.
- 6 - ALGUMAS SITUAÇÕES QUE REQUEREM O EMPREGO DA FIXAÇÃO.

1 - A TÉCNICA A SERVIÇO DA ARTE

Um dos grandes problemas instrumentais tem sido sempre a técnica. Esta não é o resultado puramente físico da ação dos dedos, ela é uma atividade que obedece à vontade do cérebro; nunca pode ser um estado irreflexivo.

Por um lado, há algo que é necessário aprender: o ofício. E, por outro lado, deve existir algo nosso, que ninguém nos pode ensinar. Ao intérprete se apresentam dois problemas: o aspecto puramente mecânico de uma obra musical e como deve expressar-se tal obra. Convém sempre começar por este último. Desde o primeiro momento é necessário entrar na arte porque, como vamos trabalhar uma obra sem

saber o que temos que expressar? Não esquecer nunca isso, porque do contrário a arte se desnaturaliza. Se o ofício propriamente dito passa a ocupar o primeiro plano, a arte terá perdido sua qualidade própria. Contudo, quem não possui uma grande técnica não poderá ser um grande intérprete. O que importa é o ponto de partida: se provém do espírito irá ao espírito; do contrário será só um produto de laboratório. A diferença básica entre o verdadeiro intérprete e o simples executante está em que este se baseia no trabalho mecânico separado de toda outra idéia, fazendo ressaltar unicamente o malabarismo digital o qual cuida como um precioso dom, dando à técnica um valor em si, uma personalidade, uma autonomia que não lhe pertence. Orgulhoso de seu poder crê conseguir com ele tudo que pode desejar o virtuoso. E essa técnica, produto de tantos sacrifícios, está a serviço do quê? Qual a razão que nos demonstra a verdade de tal hipertrofia? É um absurdo pretender conseguir fazer música utilizando a técnica como único fim, sem pensar em nada mais, desumanizando a arte. Cuidado com esse monstro! Depois de criado é necessário superar suas forças para obrigá-lo a servir aos valores puros da arte. Senão, produzir-se-á irremediavelmente o contrário.

O espírito e a matéria são duas forças que devem unir-se para a criação da arte. Então a matéria se fará um pouco espírito, e o espírito tomará formas concretas. A arte pertence ao domínio do espírito; a técnica é patrimônio da razão. Da união desses dois elementos nasce a manifestação artística, verdadeira simbiose criada pelo homem.

2 - O SIMPLES DEVE SER A RESULTANTE DE UM COMPLEXO INTELIGENTEMENTE COMBINADO

A aquisição paulatina do mecanismo, da técnica em definitivo, deve estar ligada às etapas de evolução pelas quais necessariamente se deve passar dentro de um determinado período de estudo.

Em uma primeira etapa se estudarão os diversos elementos de forma isolada, como se em cada caso não houvesse nada mais que um só ponto a dominar. Em um estado de evolução mais avançado, teremos que relacionar todos os elementos isolados para formar então a correta técnica, o verdadeiro mecanismo.

Cada movimento é derivado de outro e sua aquisição total resulta do complexo motor, sem cujo conhecimento e domínio é inútil pretender tirar melhor proveito. Cada ação dos dedos é a resultante de vários e diferentes movimentos que atuam em forma convergente, associando-se para culminar em um determinado trabalho. Dizemos então que não existe o trabalho simples, e sim que deve considerar-se como um composto no qual a mente vai selecionando inteligentemente as combinações a efetuar.

O domínio completo é a conseqüência dos diversos domínios parciais e seu uso concreto é fruto da seleção das diferentes combinações. Quer dizer então que a técnica deve responder a um trabalho plenamente consciente, desprezando por tanto, outros conceitos vinculados a disposições e atitudes naturais ou, pior ainda, à casualidade.

A análise, com o amparo de uma lógica concreta e definida no que diz respeito aos movimentos a empregar, não deve ser interpretada como uma reação contra as manifestações intuitivas. O emocional e intuitivo toma vida íntegra, assim deve ser, e a análise servirá como firme plataforma para a livre emoção.

É necessário ter presente que o trabalho positivo só se realiza quando se preparou antecipadamente diversos exercícios isolados e que a adequada combinação deles será a resultante mais verdadeira e eficaz. A velocidade e liberdade nos movimentos, a desenvoltura e destreza profissional, têm sua origem em todo o exposto anteriormente. A combinação, a correta relação das ações nos dará por fim a perfeição e exatidão que buscamos.

No estudo primário, quando devemos superar uma dificuldade dada, é necessário dividir e isolar seus componentes para trabalhá-los separadamente. Uma vez assimilada essa etapa, a execução correta será então, a soma de todos os movimentos simples, parciais que, submissos obedecerão ao estímulo da inteligência.

Em definitivo devemos considerar que em grau de evolução avançado não existem movimentos simples. Poderíamos acrescentar que aparentemente podem apresentar-se à primeira vista como simples, porém, na realidade, o fato concreto é que **TODO MOVIMENTO APARENTEMENTE SIMPLES É A RESULTANTE DA COMBINAÇÃO INTELIGENTE DE DIVERSOS MOVIMENTOS PARCIAIS.**

Poderemos então definir que *a exatidão de um movimento está na relação direta com a mecânica empregada e todo ele com a concepção mental a priori, ou seja, a representação mental deste movimento.*

O uso inteligente dos diversos elementos do aparato motor braços-mãos-dedos, a participação ativa (direta) ou passiva (indireta) deles através das diferentes **FIXAÇÕES** exatas (em lugar e tempo determinados), podem dar a correta precisão na execução instrumental. Como conseqüência, a dita precisão **ESTARÁ EM RELAÇÃO DIRETA COM A LÓGICA E A FUNDAMENTAÇÃO RACIOCINADA DE TODOS OS MOVIMENTOS E FIXAÇÕES A EFETUAR.**

3 - A FADIGA MUSCULAR

O acúmulo de horas inúteis no trabalho maquinal alheia a todo trabalho inteligente, a falta de uma base teórica que possa guiar a mecânica a ser empregada, a utilização quase que exclusiva do trabalho único dos dedos ignorando outros elementos mais aptos e fortes para cada fim determinado e a errônea crença tão em voga de considerar o número de horas de estudo como fator principal na educação do aluno, são causas negativas e que trazem como

conseqüência inevitável a *fadiga* e o *cansaço muscular*, e, além disso, criando com o tempo, *hábitos negativos* que serão *a posteriori* uma barreira quase infranqueável para a reeducação do correto instrumentista. *Não se pode dominar nem fazer desaparecer um hábito negativo a não ser por outro hábito construtivo e mais forte que o reprima.*

No que diz respeito diretamente à mecânica instrumental, todo trabalho em que a mente não participa de forma ativa deve ser considerado nocivo e prejudicial para o verdadeiro desenvolvimento das faculdades técnicas.

A repetição crônica de dificuldades técnicas com os conseguintes defeitos mecânicos automatizados, arraigada como hábito traz como conseqüência direta vícios no mecanismo que obrigam, para sua superação parcial, a um constante e inútil aumento do trabalho. E como resultado posterior teremos, por força, os sintomas do cansaço e da fadiga.

As causas disso estão na falta de um conhecimento que ordene inteligentemente todo o movimento e que tenha como base o *mínimo esforço com o máximo resultado* e tudo a serviço da vontade superior da mente.

É necessário compreender que o cansaço e a fadiga muscular não se reduzem por meio de repetições absurdas, quando elas não estão amparadas por uma razão que nos guie na condução de todos os movimentos e que O TRABALHO ISOLADO DOS DEDOS É A CAUSA FUNDAMENTAL DO CANSAÇO MUSCULAR.

Com o uso consciente e seletivo das FIXAÇÕES pode-se produzir uma mudança radical anulando a fadiga inútil, gratuita e transformando o difícil em fácil, o impossível em completamente possível e tudo com a eloqüência que pode dar uma técnica que trabalha só com as rendimentos do capital, sem necessidade de utilizar o máximo de seus recursos.

4 - FIXAÇÃO

Definimos a fixação como a ANULAÇÃO (NÃO MOBILIDADE) VOLUNTÁRIA E MOMENTÂNEA de uma ou várias articulações com o objetivo de dar passo à atuação dos elementos mais aptos e fortes para cumprir determinado fim. A fixação é então um ato voluntário que controla uma determinada articulação e a leva a um certo estado de anulação momentânea para permitir a transmissão de um movimento ou força através dela, que serve assim de ponte ou ligação.

Na medida que a intensidade sonora, o timbre, a velocidade ou outro fator da execução requeiram, é necessária a colaboração de músculos mais poderosos, e por esse motivo, *mediante as fixações*, se vai passando o trabalho do dedo para a mão, para a munheca ou para o braço. Isto é aplicável ao acionar as duas mãos.

É preciso destacar que esta anulação de uma articulação não implicará nunca em um estado de rigidez. Uma vez executado o trabalho que a requereu, deve cessar a fixação, transformando-se então a articulação em um elemento flexível e dócil a qualquer exigência da mecânica.

5 - BUSCAR A SOLUÇÃO MAIS LÓGICA NÃO É EVITAR O TRABALHO.

O RELAX

Para sua formação integral, o violonista deve ter uma idéia concreta e consciente de sua atitude frente ao instrumento (TEORIA) e uma correta formação mecânico-digital (TÉCNICA). A teoria é uma atitude mental, raciocinada. A técnica é a aplicação dessa teoria. A correta execução resulta da união inteligente das duas através do tempo.

O cansaço e a fadiga muscular não se reduzem ou desaparecem com o trabalho diário e repetido de um exercício se sua real origem está situada no emprego defeituoso da técnica e sem o conhecimento

das diferentes associações nos movimentos que se realizam por meio de fixações diversas.

Uma das preciosas faculdades do verdadeiro intérprete consiste em saber selecionar os movimentos. A SELEÇÃO É PATRIMÔNIO DO CRIADOR, este trabalho é realizado pela mente as mãos são os elementos externos de que dispõe o violonista executante.

A maneira mais eficaz de se evitar o cansaço é saber utilizar os elementos mais fortes e aptos para cada fim determinado. Ou seja, quando um dedo não pode realizar com naturalidade e confortavelmente certo movimento ou movimentos deve delegar (por meio de fixações voluntárias) a outras partes do complexo mão-braço a execução do mecanismo correspondente ou passagem.

Por isso é imprescindível que qualquer parte do aparato motor esteja plenamente educada para os fins indicados. A EDUCAÇÃO DOS DEDOS NÃO É COMPLETA SE NÃO SE AFIRMA COM A EDUCAÇÃO DE MÃO, MUNHECA E BRAÇO.

Os dedos são a culminação da ação, porém muitas vezes não atuam por si mesmos, mas permitem momentaneamente o trabalho direto de outras partes. Nesse momento os dedos passariam a cumprir uma função similar à das unhas, que têm uma atitude passiva, sendo dirigidas por outros elementos.

O VERDADEIRO ESTUDO SE REALIZA COM POUCO TEMPO E MAIOR CONCENTRAÇÃO MENTAL. Deve-se contabilizar o estudo pelo grau de concentração que requer para a correta execução e nunca pelo número de horas empregado nele. A fadiga e o cansaço podem nos indicar que a insistência horária não é conveniente e, além do mais, que em muitos trabalhos técnicos é necessário economizar forças.

Com isto se evita automatismo inconsciente e a repetição, de forma absurda, de passagens ou trechos de obras com um mecanismo falso. A eleição dos movimentos é condição da inteligência e com ela nos ajudamos a realizar diversos trabalhos evitando contrações desnecessárias.

O uso inteligente das fixações permite o relaxamento nos músculos que não atuam.

Por exemplo: se levantarmos um lápis só com o esforço da mão, poderemos fazê-lo em estado de relaxamento, porque ela está capacitada para levantar pesos muito maiores. A potência (mão) é muito superior neste caso, à resistência (lápis). Se tentarmos agora levantar somente com a mão um peso igual ao esforço máximo que ela pode realizar, ou seja, se nivelamos a potência com a resistência, anula-se o relaxamento, porque obrigamos os músculos a sua tensão máxima, o que trás como consequência posterior a fadiga. Voltaremos a atuar em estado de relaxamento se, por meio das fixações necessárias, somamos o esforço do braço ao da mão. Ou seja, o relaxamento está ligado ao trabalho estimulante, no qual os músculos põem em jogo uma parte de suas possibilidades e não o todo, para uma determinada tarefa. O músculo possui um capital do qual devemos cuidar com zelo excessivo e utilizar unicamente o que poderíamos chamar de suas rendas. Eis aqui a importância da fixação, ao evitar o excesso de trabalho, permitindo utilizar sempre os músculos mais aptos.

Em todo o trabalho ou exercício muscular é indispensável eliminar as contrações inúteis por considerá-las falsas e uma perda gratuita de energia. É prudente fazer primeiro um raciocínio ordenado para selecionar os diversos movimentos e fixações a empregar. Toda repetição com movimentos falsos e equivocados travam toda liberdade e eloqüência e nos impõe um aumento inútil no trabalho para conseguir um domínio virtual. Somente daquela forma poderemos ter como resultado **O MÍNIMO DE ESFORÇO COM O MÁXIMO DE RENDIMENTO**, a eliminação do automatismo hipertrofiado montando toda a mecânica no que poderíamos denominar **MEMÓRIA PROFISSIONAL**.

A repetição de um determinado movimento cria através do tempo uma *memória muscular paralela ao dito movimento*. A repetição engendra o hábito o qual por sua vez o funcionamento do mesmo

trabalho, de tal modo que vai desalojando pouco a pouco a ação direta e constante da inteligência, do consciente, para transformar-se em um movimento condicionado a uma memória que regerá nossos atos futuros, uma memória muscular *que poderá ser positiva ou negativa* segundo sejam corretos ou não os movimentos que tenhamos efetuado na primeira vez de forma mentalmente consciente e depois repetidos até sua assimilação.

Quando isso acontece de modo correto tudo se encontra amparado por uma lógica construtiva; todo movimento se relaciona com o anterior e com o seguinte de forma coerente e condicionada diretamente ao pensamento, que é quem, em definitivo coordena o mecanismo motor. A liberdade nos movimentos, inclusive a velocidade vem a ser então a resultante de todos os valores anteriormente tratados. A correlação dos movimentos é um estado natural e uma consequência lógica.

Se todo o mecanismo da técnica é a soma de cada movimento isolado e cada atitude dos dedos responde também a uma imagem mental paralela devemos considerar então que A TÉCNICA É EM DEFINITIVO UMA SÉRIE DE ASSOCIAÇÕES MENTAIS, uma educação da mente que regerá todos os nossos impulsos e movimentos dos dedos; uma total coordenação e identificação que responderá à vontade como impulsora direta e como principal elemento motor.

A segurança dessa educação da mente, do domínio à vontade da técnica, conduz ao *relaxamento mental*. O violonista que tem consciência de possuir um nível de conhecimentos inferior ao exigido por uma obra a interpretar e se é responsável, terá irremediavelmente que se pôr em estado de esforço mental excessivo para poder completar o que por vias do conhecimento não basta para compreender e assimilar a dita obra. Em consequência, nesse caso especial, não poderia existir o relaxamento mental. Para que o dito relaxamento possa surgir naturalmente, o domínio mental deve estar acima do nível requerido pela obra.

Então podemos afirmar que existem duas formas de relaxamento que devem atuar paralelamente; o relaxamento físico e o mental e em última instância ambos surgem pelas vias do conhecimento e através do tempo. É conveniente deter-se no feito de que ambos os tipos de relaxamento, o afrouxamento da tensão muscular e da tensão mental estão *ligados à vontade*. Não se pode falar de um relaxamento passivo, como seria o sonho, mas que está condicionado às faculdades vivas. É um estado de vigília no qual a atividade mental é constante.

Podemos dizer que o relaxamento deve ser um estado *permanente e intermitente*. Permanente porque sempre haverá músculos em descanso: é fundamental o relaxamento dos músculos que não atuam. Intermitente, porque os músculos em relaxamento vão se alternando em função das exigências da execução. Trata-se, portanto de um relaxamento *parcial* (um afrouxamento total seria inatividade) com o qual se poderia isolar um músculo, colocando-o em um estado de descanso enquanto outros trabalham. Mas será então um descanso dirigido, que durará segundo a mecânica, segundo o tempo de que se possa dispor para aproveitar um repouso que, embora pequeno no tempo, será de fundamental importância. Os músculos que não participam ativamente no ataque das notas devem permanecer isolados, o quanto for possível, sem fazer esforço algum. Isso nos dará a enorme possibilidade de trabalhar sempre com músculos liberados da fadiga e não afetados pela tensão permanente, porque com o esforço constante se chegaria a um estado de rigidez. Em troca, se somamos os pequeníssimos descansos de todas as partes do aparato motor, o conjunto desses repouso intermitentes resultará em um tempo bastante prolongado, que visto fora da música poderia parecer estranho, quase inconcebível. Esses breves estados de repouso não se chegam a apreciar, estão por debaixo do nível visual e auditivo.

Compreende-se que só através do tempo a aquisição paulatina do controle muscular nos dará a possibilidade da supressão momentânea da atividade de setores do mecanismo, enquanto

trabalham os restantes. Isto é, em função da aprendizagem devemos saber fazer uma coisa bem e depois, com o tempo, já em nível profissional, teremos que *saber suprimir* para seu descanso e em pequenos lapsos as funções de determinados músculos.

6 - ALGUMAS SITUAÇÕES QUE REQUEREM O EMPREGO DA FIXAÇÃO

Sem prejuízo de um necessário desenvolvimento analítico ao tratar especificamente cada uma delas, apresentaremos a título de exemplo e sem esgotar o tema, uma simples e pequena enumeração de algumas das numerosas situações em que é necessário utilizar fixações:

- a) *Toques da mão direita em função da dinâmica* (se fixa uma ou várias falanges).
- b) *Toques ff do polegar*. (se fixa o dedo e atua a munheca).
- c) *Toques de mão direita com destaque tímbrico* (se fixa no ângulo a última falange).
- d) *Mão direita: velocidade em acordes repetidos*. (fixação dos dedos e utilização ativa da munheca).
- e) *Velocidade no ataque repetido do polegar* (fixação do dedo).
- f) *Efeitos de cor: certos pizzicatos, tambora, sons sibilantes etc.*
- g) *Mudanças de apresentação da mão esquerda* (se fixa a munheca permitindo que o movimento do braço se transmita à mão).
- h) *Traslado longitudinal e transversal da mão esquerda* (fixação da munheca permitindo a atuação do braço).
- i) *Certos ligados e trinados*.
- j) *Atitude de descanso dos dedos: sua retirada do braço do violão*.
- k) *Contrações e distensões*.
- l) Em qualquer movimento que seja requerida a participação de outros elementos mais apropriados para um determinado trabalho.

Comentários

Capítulo 3

Ao iniciar o estudo de uma obra é necessário ter em mente que o resultado final terá que ser musical, então por que não pensar desde o início do estudo nos seus aspectos musicais? A musicalidade se resume na capacidade de o instrumentista conseguir expressar o sentimento e as idéias musicais de uma determinada peça. Mas muitas vezes o instrumentista se preocupa mais com os aspectos mecânicos e não dá a devida atenção aos aspectos musicais. Assim o resultado final se restringe ao malabarismo técnico ou em algo puramente racional ou até mesmo sem nenhum sentido musical.

Porém se o instrumentista não tiver uma boa técnica ele não terá meios para expressar sua musicalidade. Sem sombra de dúvidas, para a aquisição de uma boa técnica é necessário ter consciência de toda mecânica (ver também sobre fixações no capítulo 3). Para que o violonista consiga transmitir a idéia musical é necessário tocar adequadamente e isso implica em muito conhecimento teórico como: análise, percepção, harmonia; necessita-se de técnica e de conhecer a concreta definição dos movimentos; possuir sensibilidade e por fim conciliar raciocínio, habilidade e sentimento.

Tem que se ter em mente que as horas de estudo não estão relacionadas com a educação e a aprendizagem de uma determinada disciplina, portanto um número maior de horas de estudo não quer dizer que o resultado será positivo. O verdadeiro estudo é realizado no menor tempo com maior nível de concentração e consciência do que se está realizando.

O estudo com pura repetição irá gerar o que chamamos de fadiga muscular (cansaço dos músculos) e se o estudante não tem objetivo, o resultado poderá ser frustrante. É necessário ter em mente uma busca pelo melhor resultado com o menor esforço, e para que isso ocorra é necessário trabalhar com inteligência. E a maneira mais eficiente de se evitar o cansaço é utilizar as fixações.

Para que o violonista tenha uma evolução terá que ter consciência da postura correta desde o modo de sentar-se ao modo de tocar. É preciso que se conscientize, ao tocar, da necessidade de trabalhar com o corpo e não só com os dedos. O instrumentista tem que conhecer o funcionamento de todo complexo fisiológico e psicológico. Buscar o relaxamento mental e muscular (contrair e relaxar os músculos com consciência), pois o esforço constante (tensão) poderá trazer rigidez dos músculos, causar problemas irreversíveis como LER (lesão por esforço repetitivo) e em alguns casos impossibilitar a continuidade da carreira do instrumentista. Então, o controle do relaxamento muscular e mental, que pode ser conseguido com os domínios da técnica e todos os conceitos que abrangem a obra, só trará benefícios ao estudante. A aquisição do relaxamento só se dará com o tempo, dedicação e experiência então é necessário dar-lhe a devida importância.

4**MÃO DIREITA – PRIMEIRA PARTE: POLEGAR**

1 - CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO DO SOM.

2 - ATUAÇÃO DO POLEGAR.

3 - DUPLA ATUAÇÃO:

toque com polpa¹⁰

toque com unha.

4 - UTILIZAÇÃO DO RECURSO DE FIXAÇÃO.

5 - ATAQUE E CONTENÇÃO DO IMPULSO.

6 - TOQUE DUPLO DO POLEGAR

7 - PIZZICATO E SURDINA

1 - CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO DO SOM

O som é a consequência mais direta da personalidade do intérprete; através do som se pode reconhecer um artista. Mas para chegar à produção desse som tão pessoal, é necessário passar por vários períodos, por corresponder este a um grau de evolução já avançado; é necessário elaborá-lo utilizando ao mesmo tempo nossa constituição física e mental.

¹⁰ Ponta do dedo que não tem contato com a unha, denominado por *gema* no texto de Abel Carlevaro.
(Nota do Tradutor)

Dizemos que corresponde a um grau evolutivo avançado já que se necessita primeiro desenvolver conscientemente uma habilidade funcional da mão, condicionada à força e velocidade, para depois poder alcançar um domínio na forma de ataque. Sem esta primeira fase é impossível obter um som elaborado a priori dócil que se amolde totalmente à nossa vontade.

Já que o som deve estar intimamente ligado à idéia musical, não pode ser uma coisa rígida e imutável. Deve possuir uma flexibilidade que lhe permita amoldar-se ao espírito da música. Por isso é necessário utilizar diferentes *formas de ataque para conseguir a sonoridade desejada*.

A emissão de um só som, considerado isoladamente, não tem maiores dificuldades no violão: é a resultante da vibração de uma corda pela ação mecânica dos dedos. Este som isolado não tem interesse do ponto de vista puramente musical, seja executado por um principiante como por um grande artista. Esse som não expressa nada, como também não têm uma razão plástica as cores do arco-íris se consideradas por si mesmas. O que interessa artisticamente é o que o homem pode construir com esses elementos na sucessão e encadeamento onde essa nota isolada pode ter um valor-arte, buscando uma ordem no tempo.

O estudo da sonoridade requer mais um domínio completo dos dedos, então é necessário um pleno controle da ação muscular para alcançar o justo ataque em harmonia com o pensamento musical. O violão é dono de formosas qualidades de timbre, possui uma natureza expressiva comparável a uma orquestra em miniatura; esta qualidade, por outro lado, já a tinha apreciado Berlioz.

É necessário pensar o ataque ANTES de realizá-lo; PREPARAR, por dizê-lo assim, o som antes de emití-lo. Medir sua intensidade e qualidade para conseguir extrair do violão suas virtudes expressivas. Uma orquestra em miniatura, privilégio de nosso instrumento que é preciso saber como utilizar em toda sua hierarquia. Poderíamos dizer mais ainda, falar de seu

duplo rol: o violão como instrumento de cordas e seu aspecto orquestral; duas posições diferentes que se relacionam formando uma unidade.

No violão pode-se encontrar o timbre próprio de cada frase, delineando o desenhando melódico como pode fazer um instrumento adequado ao espírito dessa frase. Para conseguir uma sonoridade dócil aos mais leves matizes, é indispensável uma educação auditiva que nasça precisamente da necessidade de escutar-se a si mesmo. É muito difícil ser ator e ouvinte ao mesmo tempo, porém cada um deve acostumar-se a este duplo aspecto da personalidade. A primeira condição é ser ouvinte de si mesmo. Esse sentido do detalhe, essa sutileza na percepção, o levará a adquirir o verdadeiro controle na concepção do som. Muitos violonistas desconhecem a realidade sonora de suas interpretações, não por falta de condições, e sim por não haver educado seu ouvido nesta disciplina.

Consequentemente se requer, além do domínio técnico, um trabalho constante e cuidadoso no *treinamento do ouvido*. O aluno que mediante sua concentração tenha sido educado para poder perceber as diferentes nuances no conjunto de várias notas tocadas simultaneamente, será o que poderá alcançar com maior rapidez esta nova etapa. A maioria dos estudantes ouve mais o geral que o particular, o detalhe pode ficar assim isolado quando não se descobre. Os detalhes, que são tão numerosos como as notas da música a interpretar, viverão plenamente quando estiverem incorporados à própria obra como elementos estudados conscientemente. A *imaginação* é fator de grande importância para este trabalho; o aperfeiçoamento técnico deve tê-la como guia e a ordenação deve realizar-se com o trabalho lógico.

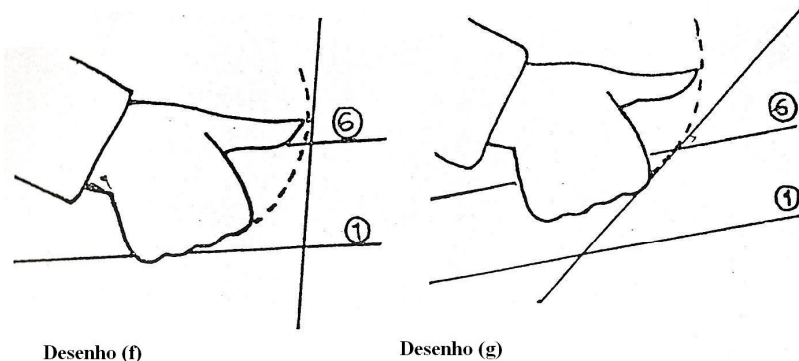
O processo de tornar possível o surgimento do som estará em relação a uma série de fatores que vão convergir e dar à luz ao efeito sonoro. A imaginação livre com seu processo criativo; o trabalho lógico para ordená-lo; a experiência adquirida através do tempo com seus

reflexos condicionados e sua memória muscular; a condição inata; tudo isto pode revelar-se culminando na exposição direta do som através das diferentes formas de ataque da mão direita e suas combinações tão sutis. Poderemos assim transformar em verdade o que Berlioz intuiu como elemento vivo de futuro e que agora toma formas concretas.

A mão direita, salvo raras exceções, é a geradora do som. Vamos apresentar o trabalho de cada dedo separadamente e também no seu aspecto de conjunto. O violonista dono de uma verdadeira técnica terá recursos excepcionais em sua mão direita que lhe proporcionarão uma série de sonoridades para o pleno alcance da realização musical.

2 - ATUAÇÃO DO POLEGAR

O polegar tem que trabalhar totalmente livre e não deve interferir na atuação dos demais dedos. Uma vez que trabalha por oposição a eles, é necessário localizá-lo lateralmente, como se estabeleceu no capítulo 2. É imprescindível, para que possa atuar de tal modo, que a unha esteja com um formato de maneira que não atrapalhe o ataque do dedo enganchando-se na corda¹¹.



¹¹ Ver : Atuação com unha. Conformação e corte.

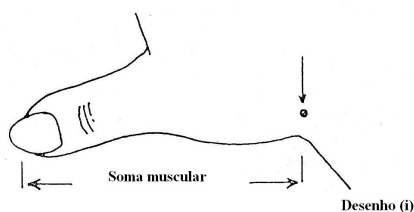
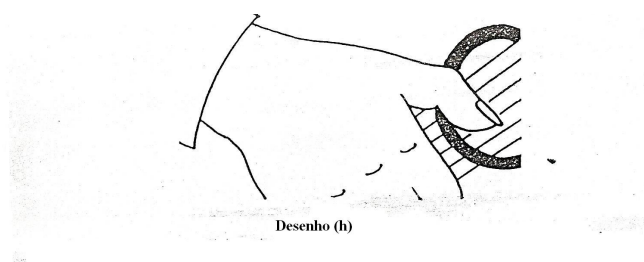
O polegar é aparentemente o mais trôpego dos dedos, por isso requer um estudo e dedicação especiais; ao mesmo tempo é o melhor constituído quanto a sua força e é necessário então desenvolver toda sua potencialidade.

Na sua trajetória de ataque às cordas, o polegar descreve um setor de círculo imaginário cujo centro estaria na base do dedo (na sua articulação com a munheca). Podemos considerar a atitude de ataque como uma tangente a esse círculo, a qual deve ser *perpendicular* à corda (desenho f). Se afastamos o polegar dela, o círculo descrito pelo dedo tem um ponto de contato com a corda cuja tangente já não é perpendicular à mesma, mas oblíqua (desenho g) produzindo assim um deslizamento que trará como conseqüência ruídos alheios à atuação natural.

O polegar não deve atuar dobrando uma falange nem as duas (desenho h), mas *desde seu nascimento*, com a *soma muscular*, cuja utilização é possível através do uso das *fixações* para conseguir maior força, flexibilidade e liberdade de movimentos, e superar as possibilidades de ação das duas articulações referidas.

A força está condicionada à SOMA MUSCULAR, conjunto de músculos que correspondem ao dedo todo (desenho i).

desenho h



desenho i

A sua mobilidade total propicia liberdade e destreza, não esquecendo que mediante o recurso das fixações poder-se-ão aumentar a dinâmica e a velocidade.

3 - DUPLA ATUAÇÃO DO POLEGAR

Existem duas formas de ataque, dois toques fundamentais, em razão à parte do dedo que atua sobre a corda: toque com *polpa* e toque com *unha*.

Com a apresentação da mão direita na sua forma *natural*, tal como se definiu no capítulo 2, o polegar atua normalmente com a polpa. No entanto, pode também tocar com a unha. Isto dependerá, como veremos, da apresentação do dedo sobre a corda.

A atuação do polegar se efetua desde a base do dedo e fixando suas falanges. Ao atacar a corda com o polegar e ao ser liberada, esta se projetará na mesma direção do ataque em forma semelhante à da corda de um arco que dispara uma flecha. Devemos controlar essa direção para evitar a consequência de um estalo da corda sobre a escala. Isto quer dizer, então, que o ataque deve ser realizado em direção paralela ao tampo, porque no caso de um toque oblíquo ou perpendicular a ela provocarão ruídos, consequência do golpe da corda sobre a escala.

A mudança de atuação polpa-unha obedece, por um lado, a possibilidades mecânicas: a velocidade e liberdade de movimentos e a dinâmica se favorecem com o toque com unha. E por outro lado está ligado intimamente à natureza do som a se emitir.

O toque com polpa não é um só, como também o toque com unha não é único. A polpa tem uma opacidade encantadora que muitas vezes, com a oposição decidida e firme da soma muscular à corda, nos permite emitir nos bordões, inclusive nas 4ª e 3ª cordas, uma sonoridade semelhante ao corne inglês. É preciso reafirmar que não se

trata de uma imitação, mas é um som autenticamente próprio do violão, totalmente permitido desde o ponto de vista artístico.

A cor e a graça do fagote, quando realiza sons picados e por saltos, também o podemos obter com a polpa do polegar, assim como a sutileza dos sons *legato* em oposição ao timbre dos outros dedos em movimentos de vozes que, em vez de diferenciar-se unicamente pela dinâmica (recurso limitado se apresentado isoladamente), se complementam e mais ainda, pode ouvir-se nitidamente cada uma delas em razão de sua diversidade de timbre. Isto será desenvolvido nos capítulos seguintes. Veremos depois, ao expor a mecânica de surdina e pizzicato, como também o toque duplo do polegar (polpa-unha), as enormes possibilidades e estranhamente ainda inexploradas.

Atuação com unha. Formato e corte.

O ataque do polegar se realiza lateralmente, por isso a unha deve estar com um formato de modo tal que sua atuação não venha a entorpecer por um enganche na corda. A delineação de seu perímetro lateral esquerdo deve ser feita com a ajuda de uma lixa apropriada e posteriormente polir com lixa de grão muito fino. O corte da unha é um trabalho muito delicado no qual só depois de certo tempo e através da própria experiência diária o estudioso conseguirá um formato que qualquer atitude de ataque que possa adotar o polegar encontre um amparo da unha e permita que o contato desta com a corda seja sempre tangencial.

O polegar atua normalmente com a polpa e para utilizar a unha é necessário *apresentá-la, exibi-la*. Queremos dizer que a unha do polegar atua *sempre que haja uma apresentação prévia da mão*, a que deve realizar um pequeno giro para sua esquerda até que a unha possa estar em condições de tocar diretamente a corda. O contato da unha com a sexta corda se realiza de acordo com o que se pode ver na foto 13.

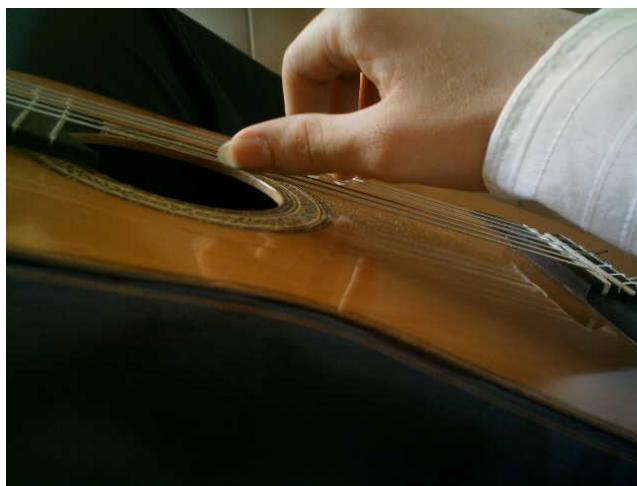
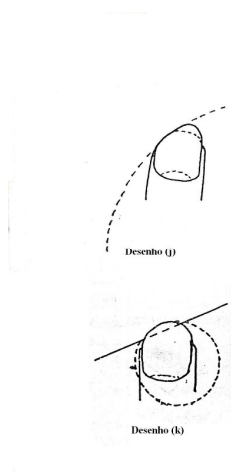


Foto 13

À medida que o polegar vai deslocando para a prima, o ponto de contato da unha com a corda também se desloca para a ponta sem chegar nunca a culminar no seu vértice. Esta forma de ataque da unha, com seu ponto de contato mutável (milímetros na totalidade de seu percurso), é a consequência do pequeno giro que a mão deve fazer para apresentá-la nas diferentes cordas. O que importa é que o ponto de contato unha-corda seja sempre tangencial, considerando o delineamento da parte lateral esquerda da unha como *um pequeno setor de um círculo cujo raio é muito extenso*, ou seja, que esse pequeno setor de círculo poderia ser considerado quase como uma reta (desenho j).



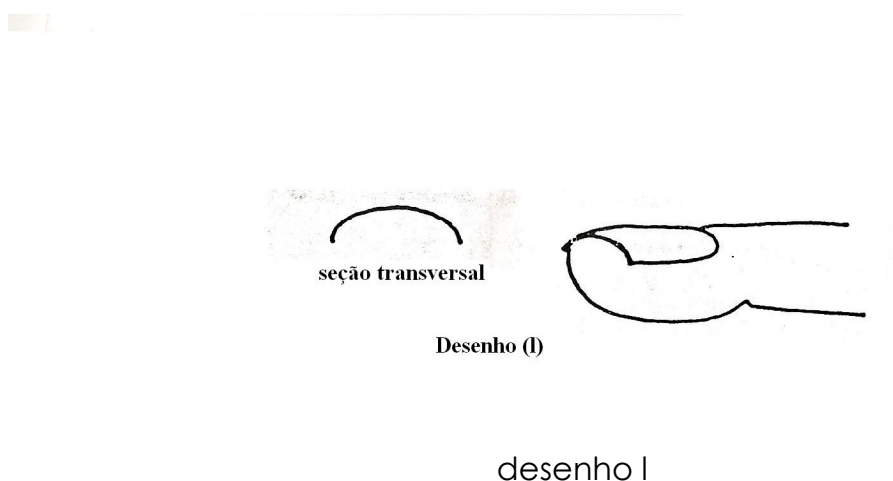
desenho j e k

Se delinearmos a unha como um círculo muito menor, isto é, com mais uma curvatura pronunciada, nos apresentaria o problema do enganche na corda e o ataque à mesma sofreria um torpor na sua mecânica (desenho k).

Por outro lado, com a unha delineada corretamente, conseguiremos o ataque em forma permanente tangencial à corda.

A parte da unha do polegar que atua diretamente é a lateral esquerda; o restante, ou seja, sua parte lateral direita, não interessa por não ter contato com a corda.

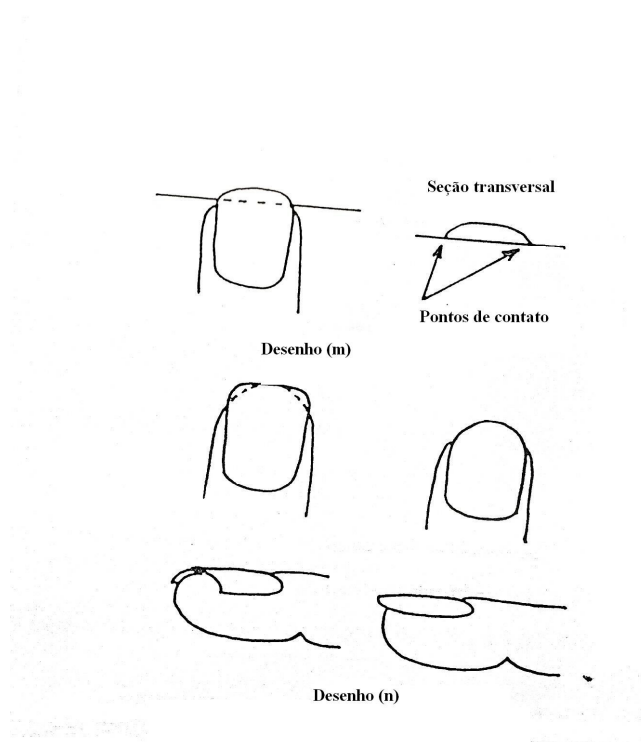
No que se refere às unhas dos demais dedos, têm no seu crescimento natural um formato tal que (salvo raras exceções) apresentam em uma seção transversal o delineamento seguinte (desenho l):



Se atacássemos uma acorda com a unha tal como está na figura precedente, nos apresentaria o problema que a corda teria dois pontos de contato com a unha e, por conseguinte perceberíamos uma sonoridade ambígua, não muito nítida (desenho m).

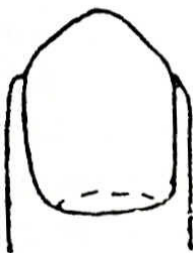
É necessário chegar a um nivelamento por meio da lixa, que nos permite ter só *uma zona de contato*, lixando cuidadosamente as bordas laterais até dar o formato da maneira que se evite a existência de dois pontos separados de contato (desenho n).

Desenho m



desenho n

Ao mesmo tempo é necessário evitar que no corte das bordas laterais chegue a produzir-se um ângulo muito agudo porque nesse caso também não se poderá obter um som realmente agradável (desenho o).



Desenho O

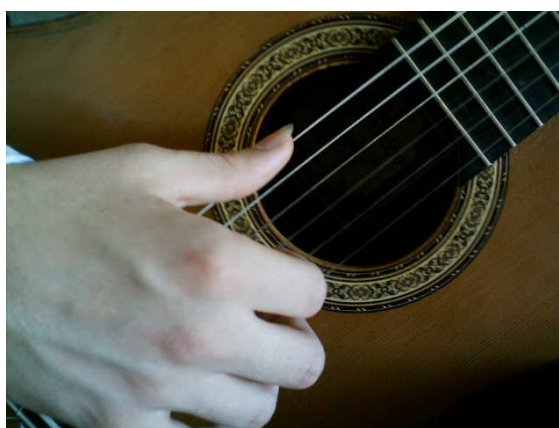
Para ter uma idéia de sua sonoridade, é conveniente realizar a experiência fazendo atuar a unha na forma menos aceitável, bem lateral, com a mesma borda, e perceberíamos um som não total e sim parcial do que pode dar a corda. Devemos pensar que o ponto de contato não é na prática um ponto, mas uma *pequena zona de contato* com a qual poderemos obter uma melhor sonoridade.

Voltando à atuação do polegar, digamos que se requer o toque deste dedo com unha.

- a) Quando é necessário destacar uma entonação exata nas notas graves¹².
- b) Para conseguir efeitos de dinâmica mais intensos.
- c) Para alcançar uma maior velocidade.

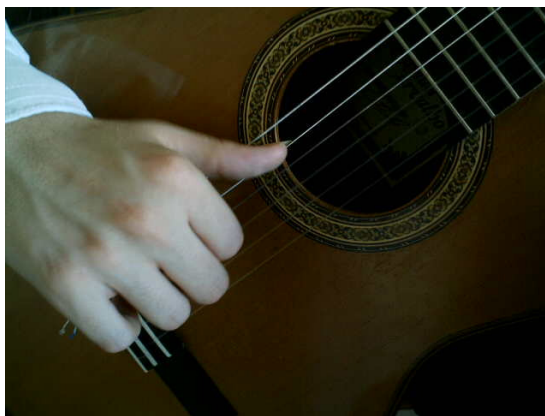
O toque com unha *requer uma apresentação especial da mão*, diferente de sua PN. A unha do polegar, no formato como já foi exposto, deve ser apresentada expressamente pela mão mediante um pequeno movimento giratório para a esquerda (fotos 14 e 15).

O dedo deve ser colocado de maneira muito precisa para que a borda lateral da unha toque a corda em um só ponto.



Toque polpa – foto 14

¹² A medida que o som vai abaixando vai sendo acompanhado cada vez mais de uma quantidade maior de harmônicos que, ainda que sejam o patrimônio da riqueza de timbre, chegam a perturbar em parte a exata entonação dos sons graves. Isso não ocorre ao subir para os agudos, que se vão despojando paulatinamente de seus harmônicos. A própria experiência, unida a uma sutileza auditiva, nos demonstra que o toque com unha (mais incisivo que a polpa) permite alcançar a entonação mais exata da nota grave.



Toque com unha – foto 15

Não é possível considerar isoladamente esta forma de apresentar a unha. É em função do movimento ligado diretamente ao ataque da corda como devemos conceber dita atitude. Ou seja, a apresentação não é nunca um fato estático, mas é um elemento vivo, de movimento. O que é preciso evitar é realizar as duas fases separadamente: *apresentar e depois tocar não é correto*. A apresentação da unha e o ataque da corda formam um todo, *um só movimento combinado*.

Depois de atuar com a unha, uma vez atacada a corda, a mão (que fez um pequeno giro para a esquerda) *deve voltar* a seu estado normal. Isto é correto quando dito toque é isolado e dispomos de um espaço de tempo para o retorno ao estado de repouso, porque não se pode esquecer que o toque com unha requer uma mudança de apresentação e nessa atitude a mão direita fica mal localizada para as outras atuações.

Por isso é correto voltar à posição natural, tal como foi definida no capítulo 2, na qual o toque do polegar se realiza com a polpa.

Quando se repete o toque com unha sem outra atuação intermédia que nos obrigue a voltar à PN e quando não temos tempo de repouso em razão da velocidade da repetição, a apresentação para tocar com unha permanece, evitando um descontrole da mão.

O polegar, com seu toque lateral e com a unha delineada na forma correta, pode atuar desde a sexta corda à prima com a polpa

ou com a unha indistintamente, com total liberdade. A mudança se realiza pela diferente apresentação da mão e do polegar conjuntamente. O toque com unha não *significa necessariamente fixação do polegar*, mas está relacionado com a apresentação da mão. A fixação se usará (inevitavelmente) quando se necessite maior força no ataque da corda ou maior velocidade.

Os que tocam com a unha totalmente crescida devem efetuar uma apresentação do polegar muito diferente, perpendicular ao tampo, anulando todas as possibilidades dos outros dedos. Nestes casos o polegar trabalha com a parte extrema da unha, ficando toda a mão a serviço dessa atuação. O toque é sempre igual e não permite sutilezas, e se as tem são patrimônio exclusivo do executante, dotado por natureza, que apesar da má conformação da unha e defeituosa utilização de seu dedo, tem qualidades amplas para realizar nessas precárias condições um trabalho minucioso.

4 - UTILIZAÇÃO DO RECURSO DA FIXAÇÃO

O polegar, como os outros dedos, tem diferentes formas de atuação. Pode trabalhar isoladamente, por si mesmo, ou associado com a mão por meio da fixação, na medida da intensidade sonora ou da velocidade.

A fixação (anulação momentânea de uma articulação para permitir a atuação de outras forças) é de suma importância e utilidade no que diz respeito à dinâmica e também ao que se relaciona com a velocidade.

Poderíamos considerar também que o uso da fixação se realiza em diferentes graus de importância: *parciais* e *totais*. A primeira condição é o movimento livre de cada dedo sem afetar a estabilidade da mão. A força e velocidade estão limitadas em uma primeira instância à força e velocidade do dedo, ao que este pode dar por si mesmo, com sua soma muscular.

Em muitas de suas atuações não é necessário anular totalmente a mobilidade própria do polegar e utilizar somente a ação de outros elementos associados por meio da fixação. Ou seja, deve existir *uma gama, uma escala ascendente* que começa com a atuação livre e isolada do dedo, *passando por diferentes graus de fixação* no qual o dedo e a mão atuam conjuntamente, em um mesmo nível, e participando de forma combinada; e logo, na medida da intensidade ou da velocidade, o polegar vai perdendo pouco a pouco sua atuação direta e *através da fixação deixa liberado totalmente (em recursos extremos de dinâmica ou velocidade) o ataque da corda para a atuação ativa da mão ou do braço conjuntamente.*

Essa gama de relações, no que diz respeito à fixação, é de vital importância e a utilização inteligente de seus recursos através da participação conjunta ou isolada de dedo e mão é patrimônio exclusivo do verdadeiro intérprete, que é quem deve reger toda essa série de combinações e empregá-las devidamente e no momento preciso.

Então é quando, através do uso inteligente das fixações, a mão e às vezes o braço passam a atuar não passiva senão ativamente, ajudando o trabalho do dedo e em ocasiões fazendo todo o esforço. Neste último caso, particularmente, a munheca atua por um movimento até sua esquerda muito curto e nervoso. É um trabalho de vai e vem que tem como eixo o braço e que se transmite ao polegar através da fixação da munheca e do dedo. Este toque pode ser feito com polpa, porém o normal é efetuá-lo com unha, pois ao fazer o giro até a esquerda esta aparece em contato direto com a corda. É a forma de toque mais veloz do polegar, e se evita o cansaço ao delegar o trabalho ao braço, que é muito mais forte que os dedos ou a mão. Como o impulso é maior que em outros casos, se requer também um maior controle do movimento, para a *contenção de dito impulso*, a fim de evitar que o polegar siga atuando imprudentemente, por inércia, nas cordas contíguas.

5 - ATAQUE E CONTENÇÃO DO IMPULSO

É de fundamental importância ter em mente que em todo ataque às cordas o trabalho *não finaliza* com o toque propriamente dito, mas que deve ser complementado imediatamente por um esforço contrário e oposto, tão forte ou mais que a mesma atitude de ataque, para evitar abandonar o dedo à sua inércia caindo no vício de *apoiá-lo* na corda imediata: CONTENÇÃO DO IMPULSO.

A contenção do impulso se realiza com toda precisão e exatidão mediante os recursos de *fixação e soma muscular*; quer dizer, se opõe ao movimento original o esforço de um conjunto muscular mais poderoso levando a freiá-lo. Em conseqüência, se divide a mecânica do ataque em duas fases: AGÔNICA (impulso) e ANTAGÔNICA (contenção). Para se conter o impulso se requer uma força igual ou maior que a inicial e de sentido oposto. *A força de controle deve estar em relação direta com a dinâmica empregada.*

No toque com o dedo, a contenção do impulso se consegue com a soma muscular do mesmo dedo. Nos casos de maior velocidade ou força, o ataque se realiza com dedo e mão combinados através da fixação e a contenção se consegue sem exigir maiores esforços aproveitando os mesmos recursos. É assim que se pode chegar, por exemplo, a executar um fortíssimo com o polegar sem afetar em absoluto a corda imediata.

O dedo poderá repousar na corda contígua (como atitude de apoio) *somente se não há motivo em contrário*, porém JAMAIS COMO HÁBITO PERMANENTE, como sistema assimilado ao trabalho. ISTO É VÁLIDO PARA TODOS OS DEDOS DA MÃO DIREITA.

O APOIO usado como sistema pela escola tradicional do violão, é na realidade a conseqüência de crer que o ataque se reduz a uma só fase; a agônica e ao não encontrar o freio para o esforço descontrolado do dedo, surge como obrigação usar tal corda imediata. E é também conseqüência de ao ter consciência da

possibilidade de utilizar uma forma inteligente e seletiva dos recursos de fixação e de soma muscular. (Na realidade “quem apóia” da forma tradicional está fixando as duas falanges, porém como não sabe que o faz, não pode controlar). O PIOR QUE SE PODE FAZER É TOMAR UM DEFEITO COMO SISTEMA.

6 - TOQUE DUPLO DO POLEGAR

Definiremos como toque duplo do polegar aquela situação na qual em um mesmo ataque, de duas ou mais cordas, o *dedo realiza dois toques por vez, começando com polpa e terminado com unha*.

As diferentes atuações do polegar já não são definidas no que se refere a toques isolados de uma só nota. Porém também podemos realizar toques bicordes, tricordes e ainda nas seis cordas ao mesmo tempo.

O efeito da combinação polpa-unha é notoriamente importante e pode alcançar uma condicionante muito mais forte para determinados fins. Por exemplo, pode-se efetuar um ataque simultâneo do polegar na sexta e quinta cordas com a polpa unicamente. Obter-se-á assim um som homogêneo, amalgamando-se ambas as notas de tal forma que não se perceberá uma sensação de timbre diferenciado. Isto não é de modo algum descartável; pelo contrário, é incontestavelmente eloqüente para certos ambientes sonoros. Outra forma de ataque seria tocar com polpa a 6ª, e com unha a 5ª corda. Para este novo modo de atuar se requer uma sutileza que está ligada tanto ao dedo quanto à munheca. Esta última, com um movimento sumamente delicado, apresentará a unha frente à corda correspondente. Ouviremos então as mesmas duas notas do caso anterior, mas agora a primeira será opaca e a segunda cantante, clara e definida.

Esta forma de atuação se pode aplicar também a três, quatro, cinco ou às seis cordas. Isto é, é possível tocar com toda naturalidade

acordes com o polegar começando na sexta e terminando, por exemplo, na segunda, *sem afetar em nada a primeira corda*. E esses acordes podem ser piano, forte, fortíssimo, com a dinâmica referida e só a última corda que se toca (na qual atua a unha), no entanto as demais soam com uma intensidade menor.

Isto é possível com o uso do toque duplo do polegar e requer uma grande sutileza da mão (relacionada com o uso das fixações) para apresentar a unha *unicamente* na última corda a tocar. Se realizar este tipo de acorde ao modo tradicional só se pode conseguir uma dinâmica similar em todas as cordas (salvo raras exceções de violonistas notavelmente dotados por natureza).

A intensidade do acorde deve ser dosada em função da força de ataque que admitem as diferentes cordas, relacionada com a amplitude de vibração das notas graves, para evitar o "estalo" dos bordões contra a escala. Quanto à mecânica desta forma de atuação, diremos que à medida que o polegar vai se deslocando para a primeira, a munheca vai efetuando um pequeno giro para a esquerda (fotos 16 e 17).

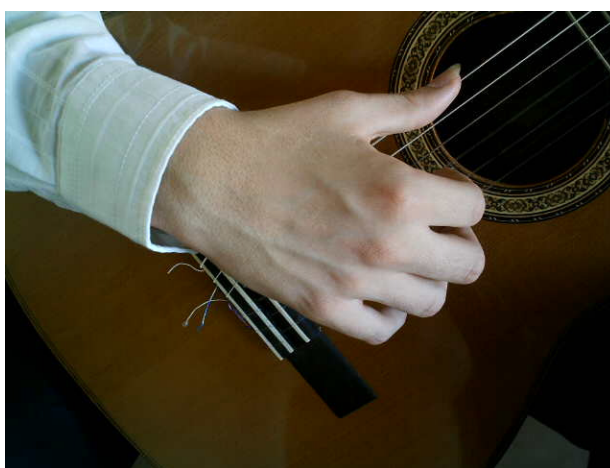


Foto 16

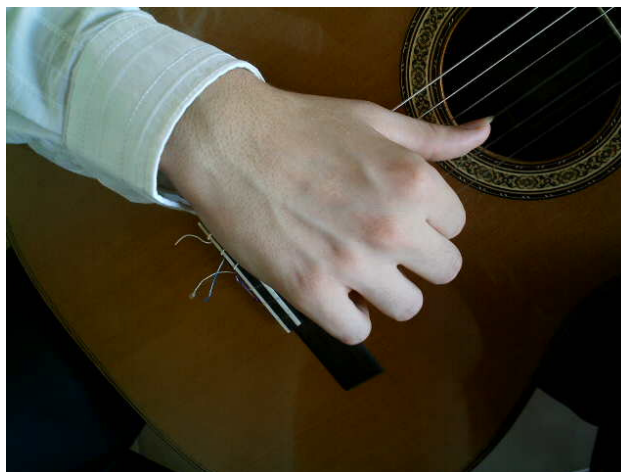


Foto 17

Este movimento giratório será necessário ao mesmo tempo para apresentar a unha em seu devido lugar e para trasladar o dedo que, mediante o uso da fixação, projeta sobre as cordas a ação da munheca. Ou seja, então que: *toda atuação do polegar em forma isolada, em uma ou várias cordas, que requeira o movimento da munheca, deve efetuar-se com um giro desta para a esquerda na medida dos requerimentos e NUNCA para a direita.*

É conveniente esclarecer que este tipo de trabalho não requer o deslocamento do braço, já que o movimento mais amplo que pode realizar transversalmente o polegar, da sexta até a primeira, é coberto com naturalidade pelo giro da munheca *mantendo o ponto de apoio do braço direito*. Em acumulações dinâmicas máximas pode inclusive levantar-se o braço, mas será para dar maior ênfase ao giro da munheca. Neste caso a liberação do braço permitirá, além disso, contar com uma maior soma muscular para a contenção do impulso.

Resta, para finalizar este ponto estabelecer que o toque duplo do polegar também é possível no ataque de cordas salteadas. Por exemplo, tocar sexta e quarta, a primeira delas com polpa e a outra com unha.

7 - PIZZICATO E SURDINA

O pizzicato no violão permite o *controle do som em sua dinâmica* e também, dentro dos limites que a corda admite *em sua duração*. Também permite a *utilização de outros elementos tímbricos nas demais cordas*. Quer dizer que é possível efetuar um pizzicato piano, forte ou fortíssimo e que simultaneamente pode-se produzir sons de qualidade natural e incluído dentro da gama de timbre do metálico nas cordas restantes.

Isto que poderia parecer estranho não o é se se tem em conta que tradicionalmente e até agora se tem chamado pizzicato a uma forma de tocar com o polegar *enquanto se mantém apoiada a borda direita da mão sobre as cordas na proximidade do cavalete*.

Na realidade, o que se consegue com esse recurso é um som assurdinado já que as vibrações das cordas estão apagadas *anteriormente á execução das notas*. Esta mecânica não é de modo algum descartável, mas que corresponde a outro efeito, a SURDINA, que oportunamente será estudado.

O pizzicato nos instrumentos de arco é o efeito de “beliscar” a corda ou pulsá-la com o dedo, obtendo-se uma sonoridade muito curta no tempo devido às características melódicas (e não harmônicas) desses instrumentos, que não permitem a prolongação das vibrações. O mesmo em uma corda do violão (instrumento melódico e harmônico) nos dá um som com prolongação e ressonâncias muitos maiores por isso a característica do pizzicato no sentido da audição não se poderá conseguir como nos instrumentos de arco.

Mecânica do pizzicato

Consta de duas fases bem definidas e sucessivas no tempo:

1º) Ataque

2º) Apagamento

1º) Ataque lateral do polegar sobre a corda com participação da mão em um pequeno giro até a esquerda a fim de localizar o dedo na posição precisa para atuar. O polegar tem movimento próprio e em combinação com ele a mão realiza, como um tique nervoso, um curto movimento para cima, paralelo ao do polegar, dobrando a munheca que se aproxima do tampo (foto 18).



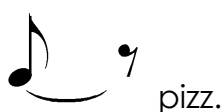
Foto 18

2º) O setor da palma contrário ao polegar atua de apagador *posteriormente ao ataque*, com giro da munheca que permite recostar o lado direito da mão sobre a corda (ou cordas) e próxima do cavalete. (foto 19).



foto 19

O Segundo movimento (apagador) pode ser dosado em função do tempo. Maior afastamento entre um e outro movimento permitirá maior prolongação do som pizzicato. Como consequência, isto pode ser muito picado quase seco (apagamento imediato), ou mais prolongado, ou inclusive apenas roçando a corda com o canto da mão e deixando prolongar-se a última vibração, como uma auréola ou rastro do som. Neste último caso, a nota escrita deve ser acompanhada de um sinal de prolongação indefinida do som para dar a entender o dito efeito:



Esta última situação permite também a utilização do vibrato no pizzicato.

Teremos então no pizzicato um *elemento de cor*, doce e sensível a qualquer mudança que se requeira.

Também no que diz respeito à dinâmica o pizzicato pode ser variável. Como já sabemos que a intensidade do som estará em função da massa muscular que mediante o emprego das fixações se oponha à corda estamos em condições de compreender que o pizzicato pode ser piano, mezzo-forte, forte ou fortíssimo.

Nessa última forma extrema de dinâmica o polegar tocará com unha e mediante a atuação direta de mão e braço. No momento do ataque o braço poderia colocar-se quase paralelo ao tampo, abandonando momentaneamente seu ponto de apoio no aro (foto 20).



Foto 20

Nos níveis menores de intensidade, o polegar atuará normalmente com a polpa.

Esta mecânica do pizzicato nos permite, além da gradação dinâmica e de duração (seco ou com mais ou menos ressonância), conseguir maiores velocidades e, além disso, tocar com liberdade outras cordas com os demais dedos. Isto está condicionado a que *no momento do ataque a mão está em atitude livre (natural)* e o apagamento se produz depois de tocar (foto 21).



Foto 21

Surdina

Diferentemente do pizzicato o apagamento se realiza anteriormente ao ataque da corda. Apóia-se a parte lateral direita da mão levemente sobre o cavalete ou diretamente sobre a base das cordas, no rastilho. A mudança de lugar obedece a uma mudança na qualidade do som. Com a mão sobre o cavalete se obtém um som mais claro, na medida que se corre para a corda, o efeito resulta mais opaco.

Comentários

Capítulo 4

A mão direita e todo o seu movimento é que dão toda a expressão e fraseado.

A qualidade sonora, produzida pela mão direita, é a marca do violonista, o som é a consequência mais direta de sua personalidade.

Para se chegar a esse som pessoal é necessário um trabalho detalhado com a mão direita.

Para uma boa qualidade sonora é preciso dominar:

- as formas de ataque;
- ter controle da ação muscular;
- ter um bom formato e polimento da unha;
- saber extrair do violão seus diversos matizes e timbres;
- a utilização dos recursos da fixação

5

MÃO DIREITA – SEGUNDA PARTE**DEDOS INDICADOR, MÉDIO E ANULAR**

1 - DINÂMICA E TIMBRE NO VIOLÃO

2 - ATAQUE DAS CORDAS

3 - DIFERENTES FORMAS DE ATUAÇÃO DOS DEDOS INDICADOR, MÉDIO E ANULAR.

TOQUES

- a) por ordem de sua intensidade sonora
- b) relacionado com o timbre

1 - DINÂMICA E TIMBRE NO VIOLÃO

Quando estamos diante de uma obra a executar, o estudo primário nos leva a refletir sobre que notas devem ser acentuadas, qual é a oportunidade de um crescendo ou diminuendo; quando através de uma lógica podemos definir como devemos interpretar um trecho musical, é momento de por em prática com toda a precisão o mecanismo muscular que deve ser completamente dócil à concepção mental que regerá todos os nossos movimentos para poder cumprir com as exigências da interpretação musical.

A arte é, antes de tudo, construção, equilíbrio de formas. As execuções carentes de precisão e desproporcionais em suas concepções de tempo e dinâmica (assim como de timbre) diminuem a interpretação e trazem como consequência uma falta de interesse no ouvinte, tirando naturalidade e musicalidade do intérprete.

O significado da técnica deve ser muito mais amplo que executar muitas notas com rapidez. É norma conhecida que a linha melódica

deve destacar-se do acompanhamento. A condução de uma melodia pode resultar mais difícil quando, com os outros dedos, se deve tocar outras notas que correspondem ao acompanhamento e, por conseqüência, em um segundo plano de intensidade. A diferença de volume sonoro entre as notas de um acorde pode ser também um caminho seguro para destacar certos aspectos na interpretação. Tudo isso forma uma série de exigências que a técnica deve solucionar satisfatoriamente. O manejo dos dedos em diferente atitude dinâmica e timbrística são muito difíceis e exige uma grande aplicação e concentração mental e um treinamento muito sutil do ouvido. Estes problemas podem ser ainda mais árduos de resolver quando se trata de uma execução polifônica, pois neste caso deve-se fazer ressaltar claramente, e quando assim o requeira a música, duas ou mais vozes.

O domínio da matização das vozes, de sua dinâmica e cor é um trabalho difícil e requer uma destreza e controle que só se pode adquirir com muita aplicação e constância, orientadas por uma Teoria Instrumental.

É aconselhável ensinar ao aluno desde o princípio a ter consciência, e, em uma etapa posterior, a fazer uso inteligente da dinâmica e do timbre e insistir neste trabalho ainda nos pequenos exercícios para ir adestrando as diferentes formas de ataque dos dedos.

Dinâmica

A maior ou menor intensidade do som é um elemento quantitativo importante na expressão musical. De todos os modos, há que observar o perigo que oferece a utilização da potência sonora. O efeito sonoro exterior, o efeito atraente do crescendo e do diminuendo, podem conduzir ao extremo de produzir música não musical. A música considerada unicamente por esta forma é assim um simples ruído produzido fisicamente.

Chamamos dinâmica à série de variedades na intensidade do som. Só uma verdadeira sensibilidade artística é capaz de dirigir o emprego dos procedimentos dinâmicos de tal maneira que se confundam no movimento mesmo da obra e impeçam que a música caia no materialismo grosseiro de efeito puramente sonoro.

No entanto é necessário notar que as sensações de quantidade podem ir mescladas com uma sensação de qualidade. O som do trompete, caracterizado por seus harmônicos agudos muito poderosos, não pode, de maneira nenhuma se ligar à sensação de pianíssimo. A sonoridade brilhante do violino vai ligada à sua condição dinâmica. *Cada instrumento tem uma gama de intensidade e é necessário respeitá-la para não destruir o equilíbrio.* Quando se ultrapassa qualquer dos extremos dinâmicos, o instrumento se encontra fora de sua órbita normal e empobrecido por causa disto. É certo que percebemos graus diversos na dinâmica, porém a força efetiva está limitada pelas condições de cada instrumento sonoro. Uma flauta não pode produzir sons de uma intensidade igual aos de um trompete e este tão pouco pode atenuar sua sonoridade até o ponto de igualar sua intensidade com a da flauta. Há, portanto, para cada instrumento, uma gama definida de intensidade sonora, dentro da qual a dinâmica se move.

A dinâmica, ou seja, a marcha progressiva e regressiva da intensidade pode manter a unidade formal em um só e mesmo gesto sonoro. Ao contrário, os contrastes bruscos de dinâmica excluem toda a idéia de unidade: separam.

Não se deve confundir o fortíssimo com brutalidade, nem o pianíssimo com ausência de som. O aumento da sensibilidade auditiva não está na relação com o volume sonoro. Se se dobra a intensidade de um som seu efeito acústico será apenas perceptível. O aumento do número de instrumentos produz uma sensação numérica, mas não acústica.

Se se faz vibrar em demasia a corda de um violão, a quantidade de sons pode resultar muito menor em relação ao esforço produzido.

Em todas as coisas há um limite e no violão, ao fazer vibrar desmedidamente uma corda, seus movimentos ondulatórios resultarão tão amplos que podem chocar contra o braço do violão, o qual atua como freio cortando a vibração e ouvindo-se muitas vezes um estalo, produto do golpe. Por isso é necessário controlar a força, ter em conta a gama de intensidade própria do violão, porque um excesso na pulsação pode produzir uma sonoridade insuficiente, turva com certos ruídos: um efeito muito diferente do desejado. O pianíssimo tão pouco pode confundir-se com pobreza de som, nem deve chegar a tal limite que a sonoridade resulte vacilante.

Timbre

Há uma condição própria do instrumento violão que está ligada à qualidade do som, o qual pode variar seu timbre e diferenciar-se a tal ponto de fazermos sentir a participação de vários instrumentos, uma gama de cores, uma flexibilidade dentro dessa paleta tão rica, essa pequena orquestra que percebeu Berlioz. *O violão tem vários timbres para um mesmo som: essa é sua grande condição.*

O timbre é a qualidade do som que permite diferenciá-lo de outro que tem a mesma intensidade e a mesma altura, desejando reconhecer o instrumento ou voz que o emite. Logo, o timbre é cor, é a envoltura que acompanha todo o som, emprestando-lhe uma característica pessoal que o individualiza. Depende de uma série de sons secundários que acompanham como uma constelação ao tom principal. Estes sons secundários, que se encontram em maior ou menor quantidade e intensidade ocasionam a cor, o timbre ao som principal e recebem o nome de harmônicos. O som então é constituído por um tom fundamental e uma série de harmônicos, imperceptíveis para o ouvido como tons isolados, porém, audíveis como colorido sonoro.

A cor do som está ligada às variantes de intensidade dos diversos harmônicos. Quando os harmônicos altos são mais fortes que os baixos,

o som percebido é penetrante e metálico. Quando o som toma uma cor mais quente e cheia é porque os harmônicos baixos são mais sonoros que os altos. Quer dizer que o som nos parecerá tanto mais metálico e agudo quanto mais intensos sejam seus harmônicos superiores.

A diversidade de timbres é um privilégio do violão, porém, a utilização sem medida desta qualidade do som pode resultar vã e superficial. Buscar o timbre por si mesmo resulta em um erro. Pode-se cair no meramente decorativo. Tudo está em saber encontrar suas verdadeiras relações, sempre dentro de uma ordem estética. Uns sons se combinarão com os outros e dentro dessa combinação plástica se estabelecerá a medida, e logo, o timbre não será uma sensação simples: pertencerá a uma consciência, será uma afirmação. Poderíamos dizer, dentro de uma ordem puramente musical, que o timbre por si só não vive, como tão pouco vive o som. Sua existência está na *relação* com as demais cores e também com o silêncio, tomado como ponto de partida. Claro está que toda essa gama de matizes a empregar não pode ser dosada friamente; há que senti-la como matéria viva, é como a consequência da própria personalidade.

O violonista poderá ter em sua mão direita a gama de recursos timbrísticos e dinâmicos que seu instrumento pode oferecer e que somente os entregará ao executante que saiba fazer uso inteligente de seus dedos para diferenciar cada toque, tanto em intensidade quanto em sua cor.

Os recursos do timbre na escola tradicional estavam ligados ao *lugar de ataque* nas cordas: “sul ponticello” (metálico), “tastiera” (doce). Certamente esses recursos são muito justos e não se pode menosprezá-los porque eles encerram em si uma gama de matizes que podem ser utilizados.

Porém há outros recursos mais sutis, ligados diretamente à *forma de atuação* dos dedos e da mão, que levam em sua essência, a condição de uma gama timbrística ampla e, além disso, a singular

qualidade de poder apresentar vários timbres por vez, *simultaneamente*. E essa condição tão rica de recursos, só se poderá obter na medida de um conhecimento (ligado à prática) que nos permitirá empregar diversos tipos de toque *sem necessidade de deslocar a mão* até o cavalete ou até sobre a parte superior do braço denominado "*tastiera*".

Também no que se refere à dinâmica será necessário reconhecer que os dedos trabalhando isoladamente dissociados da mão e do braço têm um gama de intensidade muito estreita. Esse é o motivo pelo qual, ao utilizar um recurso indevido (o dedo isolado) para uma atitude dinâmica superior a força do mesmo dedo, surja a necessidade de empregar outros meios negativos, como é o caso de frear o dedo na corda contígua, próxima (apoio) ou "arrancar" o som para chegar a efeitos dinâmicos excessivos. *E pior ainda é converter esses defeitos em regras para fundamentar uma teoria inconsistente*. Com efeito, tem se sustentado e se sustenta que os dedos devem poder desenvolver a máxima intensidade de seu esforço sem que tenha que intervir a mão nem tão pouco o braço. Também a escola tradicional tem como preceitos que o impulso do dedo deve ser freiado pela corda próxima estabelecendo a diferenciação entre "notas apoiadas" e "notas sem apoiar", e inclusive prevendo o "caso excepcional" da sexta que por não ter corda imediata não oferece a possibilidade de um freio ao movimento do dedo.

A escola tradicional tem usado os dedos como *única* condição mecânica do violonista e é necessário compreender e assimilar de uma vez por todas como conceito básico, que OS DEDOS NÃO PODEM NEM DEVEM TRABALHAR SOZINHOS E ISOLADOS desprovidos de recursos que lhes são próprios, como os da mão e do braço e que durante tanto tempo têm sido relegados, ignorando sua existência e sua própria condição.

2 - ATAQUE DAS CORDAS

A obtenção do som puro da corda está ligada a duas considerações muito importantes. A primeira é a *perpendicularidade da trajetória do dedo*; o ataque deve ser produzido em um só ponto, evitando o deslizamento provocado por uma trajetória oblíqua. É a melhor maneira de garantir a vibração plena da corda com o mínimo de perda inútil. Deve-se evitar a trasladação do dedo na mesma corda, que produz – pelo atrito – um segundo som, ou, melhor dizendo, um ruído secundário que nada tem a ver com o som em si. Mesmo que o ataque se realize em um só ponto, sem deslizamento, há igualmente uma fricção que pode ser audível. A segunda consideração, então, está relacionada com a *velocidade de ataque*. O tempo da fricção provocada pelo dedo em seu ataque à corda deve ser o mínimo possível e isso se poderá alcançar com o mínimo tempo de ataque. Se a fricção, com uma ação lenta do dedo é, por exemplo, de 1/3 de segundo, seguramente ouviremos o ruído como consequência do atrito que durou igualmente 1/3 de segundo. Se conseguirmos reduzir esse 1/3 para 1/10 de segundo, por exemplo, o efeito ruído, mesmo que exista, na prática não provocará uma sensação auditiva devido à sua duração mínima. Por esta razão devemos conseguir uma *velocidade de ataque* constante, tanto seja para o som piano quanto para o forte. Isto é válido tanto para o polegar, cuja atuação estudamos no capítulo IV, como para os dedos indicador, médio e anular.

Cada um deve assimilar a sua mecânica uma velocidade constante de ataque que, mesmo que sendo constante para si pode muito bem diferir de outro violonista. O importante é ter consciência de que sons “piano” não devem realizar-se com lentidão no ataque, ou seja, descarnados de seu som verdadeiro e assimilados a uma quantidade de ruídos alheios. O “forte” se realiza com a mesma *velocidade de ataque* que o som “piano”.

Qual é então a diferença entre um ataque e outro? A diferença está na oposição que se faça à corda e isso se relaciona com a *massa, com os músculos a empregar*, como logo veremos. Ou seja, utilizando simplesmente uma falange, a soma muscular (todos os músculos que pode ter um dedo desde seu nascimento) ou, nos casos mais exigentes, com a importante participação de outros músculos por intermédio da fixação. Em consequência, na medida de uma maior oposição, obteremos um som mais forte.

O estudo da técnica deve conduzir à consciência plena dos dedos individualizando cada movimento. Essa individualidade deve ser sentida no pensamento, controlando separadamente o trabalho de cada dedo e evitando movimentos inúteis nos que não trabalham.

É necessário separar e definir bem as duas fases na atuação dos dedos: *contração muscular no ataque e contenção do impulso e parada súbita de todo esforço dos músculos*, uma vez terminada a ação. É necessário evitar a contração muscular permanente porque se perde toda soltura.

Convém lembrar que é tão importante poder controlar e conter quanto atuar. *Não se pode considerar completo o ataque se não está acompanhado da contenção*, a qual deve existir sempre, como uma sombra da ação.

Quando um dedo se contrai, os dedos que estão a seu lado não devem contrair-se também, ao contrário, devem permanecer isolados e em completo descanso; devem sentir-se completamente livres uns dos outros para responder com toda presteza à intenção do pensamento, evitando toda ligação ou trava entre eles. A transmissão do movimento ou contração de um dedo ao companheiro imediato, representa um entorpecimento dos movimentos, influido por consequência na nitidez do ataque e na clareza geral da execução. *O descanso e imobilidade dos dedos que não atuam é tão importante quanto o movimento dos outros dedos.*

3 - DIFERENTES FORMAS DE ATUAÇÃO DOS DEDOS INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

Os dedos indicador, médio e anular, colocados em atitude de tocar (como foi definido no cap. 2), se dispõem naturalmente sobre cada corda e em sua contração realizam o ataque simples da mesma. Nessa primeira fase, a dinâmica se move em um âmbito reduzido e a atuação de todos os dedos mantém um paralelismo de força e cor. Para que haja diferenciação no toque de cada dedo é necessário utilizar outros recursos e na medida de seu manuseio inteligente teremos como resultado sons distintos em dinâmica e timbre, a serviço de nossas intenções interpretativas.

Nas diferentes maneiras de apresentar os distintos graus de força, nos variados toques dinâmicos, deve efetuar-se também um diferente trabalho dos dedos. Cada forte, cada piano, cada acento isolado requer um tipo de toque, de execução que esteja necessariamente relacionado com os diversos graus dinâmicos. Cada grau de força, cada toque dinâmico deve realizar-se *com uma diferente atitude dos dedos*; na medida da intensidade sonora, se vai mesclando a atuação livre do dedo com a fixação de suas articulações, pouco a pouco. Em caso extremo anulam-se as falanges e passam a atuar a mão e o braço.

Entre o toque livre, sem fixações, e o dito caso extremo, *não há uma linha precisa de delimitação*, senão toda uma faixa, uma zona de transição. Delimitaremos as possibilidades dos diferentes toques com o fim de enumerá-los e classificá-los (para facilitar sua compreensão e estudo), porém seria inútil e prejudicial tratá-los dessa maneira na prática, isoladamente. Na realidade, tudo deve estar assimilado numa coerência orgânica: na dosagem e mescla das formas de ataque se encontra a sutileza timbrística e o justo nível dinâmico.

Quanto à extensa gama de timbres, a atuação dos dedos tem uma participação muito especial e diferenciada do toque dinâmico.

TOQUES

a) Por ordem de sua intensidade sonora

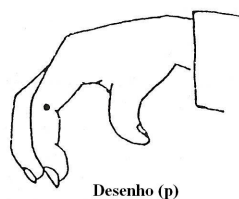
Toque 1. (Toque livre). O dedo atua linearmente, sem fixação de suas falanges, com um movimento nervoso em consequência da velocidade constante de ataque. Com o mesmo impulso primário e de forma imediata ao toque, o dedo se levanta com uma leve retirada sobre si mesmo, evitando assim afetar a corda imediata. Este toque está relacionado com os sons piano, tanto seja nas notas isoladas quanto em arpejos e acordes.

Toque 2. A primeira condição é a fixação da última falange, de tal modo que forme quase uma reta com a anterior. *O eixo de movimento está constituído pela articulação entre a primeira e segunda falange* (desenho p). A maior pressão do dedo com respeito ao toque anterior se deve à soma de novos músculos através da fixação da última falange.

Toque 3. O dedo atua desde o seu nascimento, ou seja, o eixo da ação *está radicado na articulação do dedo com a mão* (desenho q). As demais articulações permanecem fixadas evitando um arco pronunciado e permitindo ao dedo trabalhar como uma unidade e pela soma muscular.

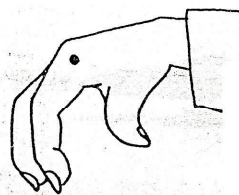
Toque 4. Participação ativa da mão. As articulações do dedo (ou dedos) ficam fixadas permitindo a atuação da mão. *O eixo do movimento passa a ficar na munheca* (desenho r), e nos recursos extremos de força poderia participar também o braço. Neste caso se requer uma certa fixação da munheca além da dos dedos. Devemos compreender que esta última atuação não significa anular totalmente a mão e os dedos, mas, pelo contrário, podem ter uma atividade paralela, permitindo a convergência de diferentes elementos para participar diretamente no ataque.

• Eixo de movimento



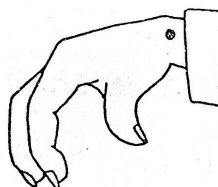
Desenho (p)

• Eixo de movimento



Desenho (q)

• Eixo de movimento



Desenho (r)

b) Relacionado com o timbre

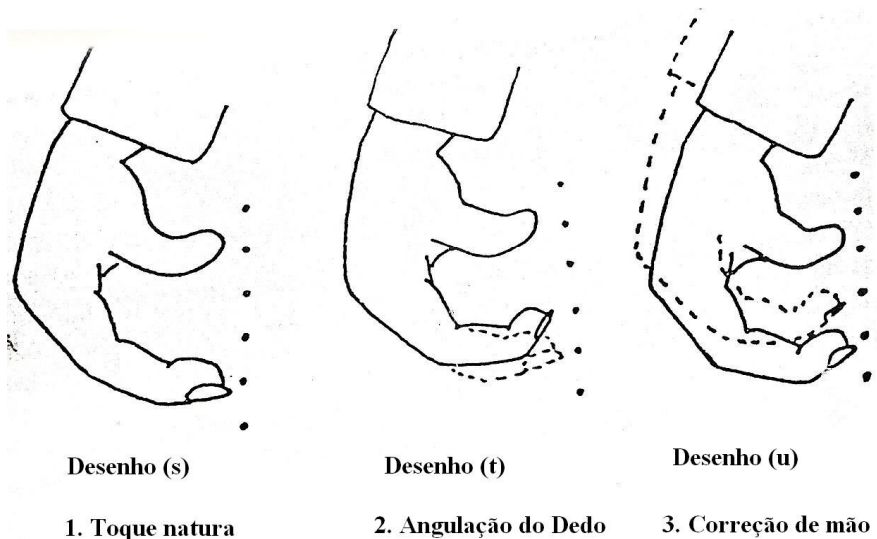
Toque 5. Com fixação da última falange no ângulo. Uma força permanente deve controlar a angulação pronunciada e rígida (não flexível) do dedo. Esta não tem nada que ver com a força de ataque: é a priori. Não está relacionada com o movimento e sim unicamente com a angulação que o dedo deve tomar para opor-se assim à corda. *Na medida dessa rigidez de oposição à corda* (que se prepara antecipadamente ao toque) obteremos uma gama timbrística que inclui, entre outros, os seguintes matizes: claro, pouco metálico, metálico, “áspero”, ordenados de uma menor a maior rigidez.

A segunda força a usar está relacionada com o movimento, com o ataque em si. E esta, ao contrário da força e rigidez de conformação

vai desempenhar-se COM SUTILEZA E LEVEMENTE. Ou seja, que a conformação do dedo é rígida e forte, e seu ataque deve ser leve: tem um âmbito dinâmico que vai desde o “pianíssimo” até quase o “meio forte”, porém nunca poderá exceder essa medida porque toda a qualidade timbrística se arruinaria em um ruído alheio ao som desejado.

No toque por timbre a unha tem um papel muito importante, incidindo com seu ângulo ofensivo, quase para “arrancar” a corda e levantá-la: porém a leveza da força de ataque transforma em sutileza timbrística o que poderia ter sido um ruído desagradável.

É necessário ter presente que devido à atitude do dedo no toque 5 a última falange, recuada para conservar a angulação perde momentaneamente sua localização natural frente a corda. *É preciso então retificar levemente a posição da mão* para que o dedo incida exatamente sobre a corda desejada. Os três desenhos (s, t, u) de perfil nos darão uma idéia mais ajustada do que foi dito.



Variante do toque 1 como recurso cantante

O toque 1 tem associado à mão, um recurso cantante de suma importância e utilidade para poder definir certas frases. Não há uma relação direta com a gama de toques do 2 ao 4, já que não se requer o emprego de fixações no dedo. Tão pouco é possível relacioná-lo com o toque 5 (timbrístico). Este toque tem *uma identidade muito particular*. A nobreza de seu som pleno e sua qualidade tão sutil estão intimamente ligadas à idéia de voz cantante.

Mecânica: o dedo, na atitude que corresponde ao toque 1, se converte em uma prolongação passiva da mão, *delegando a esta o movimento*. Requer-se a atuação conjunta da polpa e da unha; como consequência, o tato está estritamente relacionado com esse toque, permitindo graduar, em função de uma sutileza auditiva, a qualidade do som. A unidade polpa-unha é fator primordial, assim como também a atuação da mão.

Esta variante que nos oferece o toque 1 com a assimilação da mão *no que diz respeito ao movimento* (com uma maior pressão) e da polpa-unha *com respeito a natureza física* que irá pulsar a corda, nos dá o som impulsor, flexível, as vezes íntimo, de cálida emoção, outras vezes mais periférico, porém sempre de uma natureza cantante e sobretudo de uma calidez sensorial tão delicada quanto sutil.

Na medida da força dinâmica, os dedos indicador, médio e anular *não devem dobrar sua última falange*, porque atuando desse modo se produz como consequência um som áspero e com ruídos paralelos (no traste ou estalo da corda sobre o braço do violão). Em troca, no toque por cor é *necessário dobrar a última falange* para obter um destaque timbrístico, *porém não excedendo ao âmbito dinâmico que corresponde a este toque*.

Todas essas formas de toques devem ser controladas mediante a **CONTENÇÃO DO IMPULSO**, definida no capítulo 4. Deve estar ao mesmo

tempo em jogo O ESFORÇO ATIVO E SEU CONTROLE com uma força oposta. Isto deve ser o ideal e a esta forma de trabalho devemos nos acerrar. Nunca se deve deixar atuar um determinado dedo sem ter, além disso, previsto a força de resistência: potência e resistência devem estar unidas para alcançar o máximo resultado e o mais seguro e eficiente controle (a força e seu oponente).

Nesta etapa do conhecimento JÁ NÃO PODEMOS MAIS FALAR DE NOTA APOIADA COMO SISTEMA. *A teoria das fixações transforma totalmente a atitude dos dedos e o que antes se denominou NOTA APOIADA já não tem razão lógica de existência.* Não se deve paralisar a corda mais próxima se não há verdadeiras razões que fundamentem essa atitude. Pode existir um certo apoio COMO CONSEQÜÊNCIA de um esforço (e evitá-lo sempre que não seja necessário), porém NUNCA COMO UM FIM DETERMINADO.

É necessário compreender que os primeiros trabalhos do aluno devem ser dirigidos exclusivamente aos dedos, eliminando em uma primeira fase a diferenciação nos toques e toda participação da mão ou da munheca, o que deve corresponder a uma etapa posterior. O estudo primário da mão direita está em função do *toque livre*, donde todas as articulações se movem sem nenhuma fixação. Dentro da cor não se buscará nenhum timbre em especial: somente o natural da corda. Esta primeira etapa implica então: a) som “piano” e b) uniformidade timbrística. Portanto, na medida da educação dos dedos já relacionada com a música, se irão introduzindo outros elementos no ataque de certas notas (dinâmica ou cor), continuando a partir dali com o estudo das diferentes fixações.

Como todo trabalho, deve-se realizar com desenvoltura e apesar da atenção que requer a execução correta, deve ser alcançado com naturalidade: é necessário não esquecer o “relaxamento” muscular, porque dessa maneira se poderá evitar a tensão permanente e, como conseqüência, a fadiga. Com a utilização inteligente do “relaxamento” o exercício durante um tempo prolongado resulta muito mais fácil, não

produz cansaço e pode aumentar sua duração com menor gasto de energias.

O estudo nesta forma de trabalho, com o amparo de uma estrutura que nos guie conscientemente em todos os movimentos a serem efetuados, adquire maior firmeza e o estudante poderá comprovar em pouco tempo os resultados, podendo adotar no momento preciso a atitude adequada a cada problema que se apresente.

Comentários

Capítulo 5

Como já dito anteriormente em outros capítulos, é importante dar atenção aos aspectos musicais desde o início do estudo. Para muitos o significado de técnica é tocar notas rápidas. Devemos levar em consideração que na música é necessário destacar a linha melódica do acompanhamento, valorizar determinadas notas na melodia, realizar dinâmica, saber extrair os timbres, e isso na execução instrumental em geral, não é tão simples assim. Então não devemos considerar que técnica seja apenas tocar notas rápidas, mas conscientizarmo-nos de um significado mais amplo para essa palavra "técnica".

Para obtenção de um som com qualidade é necessário que os dedos ataquem de forma perpendicular às cordas. Isso irá propiciar um som mais puro e com menor quantidade de ruído. Mas para evitar sons alheios (ruídos) é necessário velocidade no ataque, por exemplo, se o ataque é rápido a duração do contato da unha com a corda conseqüentemente será mais rápida e a duração do ruído será menor. Com relação à dinâmica, a velocidade de um ataque para sons piano e forte deve ser a mesma, e o piano nunca deve ser confundido com a ausência de som, e o forte ou fortíssimo também não podem ultrapassar a capacidade sonora do instrumento, pois isso trará sons de estalos e ruídos à música. É importante a compreensão e assimilação destes aspectos para que possamos obter um bom som deste tão sensível instrumento que é o violão. O violonista deve desenvolver uma sensibilidade e estudo para que possa controlar tudo isso que foi dito.

Assim como o polegar, os dedos indicador, médio e anular, também possuem diferentes tipos de toques que proporcionarão ao intérprete a possibilidade de utilizar várias formas de ataques para

realizar as nuances contidas na música. Todos os tipos de toque são para dar ao violonista suporte na interpretação.

Em relação aos toques com e sem apoio acreditamos que o violonista precisa dominar os dois tipos de ataques. O ataque com apoio é um recurso tímbrico e também é utilizado para destacar alguma nota ou melodia. Fábio Zanon recomenda que o violonista deva “imaginar o som antes de tocar, depois experimentar um ou outro para ver se chega a um resultado próximo do que imaginou”. O violonista deve ter bom senso na escolha do tipo de som de acordo com a necessidade da música. Zanon ainda comenta: “tem gente que não tem diferença de ataque com ou sem apoio (eu, por exemplo)”¹³.

¹³ ZANON, Fabio. www.violao.org/index.php?showtopic=4608st=0 acesso em 03 de set. 2008

6**MÃO DIREITA – TERCEIRA PARTE****ATUAÇÃO CONJUNTA DOS DEDOS****DESTAQUE DAS VOZES**

1 - DIFERENCIAÇÃO DE VOZES

2 - ACORDES DE NOTAS SIMULTÂNEAS

3 - DESTAQUE DE NOTAS NOS ACORDES

a) unidade por contato

b) unidade por contração muscular

1 - DIFERENCIAÇÃO DE VOZES

No capítulo 5 foi falado dos diferentes toques da mão direita inclusive o toque por timbre (qualidade do som). Porém se definiu cada um deles de forma isolada. Na prática eles se apresentam combinados: em diversos acordes com destaques sonoros diferenciados, ou no movimento das vozes, as quais devemos ouvir nitidamente sem chegar a entorpecer sua sonoridade.

Ao perceber dentro de uma obra uma estrutura harmônica, uma estrutura métrica, toda uma forma orgânica posta pelo autor dentro de um tempo determinado, como é uma obra musical, o intérprete que deve reviver tal obra tem em suas mãos *outra estrutura*, tão rica e cheia

de recursos para poder destacar e por em primeiro ou segundo plano os valores que assim o requeiram. Essa outra estrutura *está radicada no uso da mão direita* do violonista, quem poderá agregar à criação do autor a sua própria, para fortalecer a obra em si. Esta nova forma, essa combinação de cores em diversos planos sonoros pode, no violonista inteligente, chegar a constituir uma estrutura timbrística.

Nesta etapa então estão os diversos planos sonoros e estão em jogo os recursos de que se falou no Capítulo 5. Eles não servem para nada se não estão a serviço da música. Trabalham mesclando-se em uma forma tão sutil como pode captar o violonista. E ali está a face tão individual do verdadeiro intérprete.

A primeira etapa do estudante, no que diz respeito ao ataque dos dedos da mão direita, é a utilização do toque livre, sem forçar sua dinâmica e com um só timbre. Se o iniciante quer intensificar a força, presumivelmente utilizará um tipo de recurso inábil e o som obtido, não será o desejado, não por falta de condições, senão pelo desconhecimento de uma série de atitudes mecânicas das quais é necessário ter uma consciência antecipada. Quer dizer então que em relação à força e ao timbre deve-se ter presente que a sua aplicação estará ligada a um conhecimento prévio para poder utilizar os diferentes músculos por meio das fixações. A forma mais fácil de empregar os recursos de força ou de timbre é quando esses atuam isoladamente. Nesse caso podemos concentrar nossa mente em uma única atitude, em um só esforço. E assim deve-se começar trabalhando isoladamente, para depois, em uma etapa posterior, saber utilizá-los com toda a gama de seus recursos de forma combinada, tanto seja para destacar uma nota dentro de um complexo sonoro (acorde) como também para fazer cantar várias vozes ao mesmo tempo, livres de interferências, com o recurso tão importante do timbre.

Vamos dar um exemplo muito elementar: a fórmula N° 228 que se encontra no Caderno n° 2, "Técnica da mão direita". O exercício em si não tem maior dificuldade. Qualquer estudante poderia tocá-lo sem

maior esforço. O que é difícil, e é aqui o X da questão é a utilização inteligente de diferentes toques de forma simultânea. Pois aqui já devemos pensar na diferenciação do ataque de um dedo em relação a outros.

Nesta fórmula, o dedo indicador, que deve repetir permanentemente as notas *sol-lá*, deve atuar com o toque nº 5, ou seja, com a fixação de sua última falange *no ângulo*, para obter uma diferenciação do timbre.

As notas simultâneas de segunda e primeira *si-mi*, que fazem o contratempo continuamente igual, requerem o toque nº 1, livre. O polegar, em seu ataque com a polpa atua com sua soma muscular, desde o nascimento do dedo.

Há, pois, três atitudes que devem ser diferenciadas em função da dinâmica e do timbre. Em um primeiro plano, através da dinâmica, teremos ao polegar levando a linha melódica nas notas graves em uma intensidade "*mezzo-forte*". O indicador (*sol-lá*) em um segundo plano também importante ressaltando por meio do timbre (toque nº 5). E em terceiro plano, *anular* e *médio* atuarão com o toque livre em um nível de intensidade "*piano*".

A finalidade é fazer jogar esses três elementos de tal forma que todos possam ouvir-se em seu nível próprio e sem interferirem-se, em outras palavras, que seja tão claro que se perceba nitidamente que há três valorizações.

A fórmula 228 em si não tem importância. É mais um pretexto para utilizar diferentes atitudes dos dedos de forma combinada. Em capítulo à parte trataremos de trechos diferentes de obras de grandes autores, para poder transmitir, como uma aula ao vivo, as experiências e os conceitos expostos nos diferentes capítulos, ou seja, a técnica aplicada.



2 - ACORDES DE NOTAS SIMULTÂNEAS

A execução do acorde plaquê, ou seja, a simultaneidade na emissão de várias notas, exige uma unidade na mecânica dos dedos. Assim como existe o ataque de uma nota por um dedo isolado, também pode requerer-se o uso simultâneo de vários dedos. Em função da localização das cordas e, como consequência, a separação entre os dedos, vamos definir *duas situações* que, embora diferentes em sua mecânica, levam a um mesmo fim, *unidade por contato* e *unidade por contração muscular*.

Denomina-se UNIDADE POR CONTATO a situação em que, para tocar um acorde em *cordas contíguas*, os dedos indicador, médio e anular atuam como um só bloco, unidos (sem necessidade de esforço) por um *leve contato lateral* em correspondência com a mínima separação entre as cordas. Os dedos têm contato entre si e essa é a *condição* que nos permite atuar como se fosse um só dedo, um só bloco, tal é a unidade. E assim o devemos sentir: como um só impulso, não três ações diferentes.

Quando o acorde nos apresenta em *cordas separadas*, os dedos devem também, em correspondência com ele, separar-se em diferentes aberturas. Ou seja, a mecânica está subordinada à abertura dos dedos. Neste outro caso também podemos conseguir uma unidade, tocar como um só bloco, porém isso não se pode realizar pelo contato lateral entre os dedos. A denominação de unidade para contração muscular nos dá a característica particular dessa forma de ataque em conjunto.

Denomina-se UNIDADE POR CONTRAÇÃO MUSCULAR a atitude que devem adotar a mão e os dedos para tocar acorde em cordas separadas. Neste caso os dedos indicador, médio e anular devem conservar uma abertura angular, fixada desde o início do dedo. Este esforço muscular que mantém os dedos separados, quase diria rígido, mesmo que deva tocar levemente, essa contração muscular se consegue não somente com os dedos, mas com toda a mão. Ou seja, então, que devemos compreender uma vez mais que os dedos não atuam de forma isolada. Neste caso a base do trabalho radica na própria mão; e os dedos, como conseqüência, atuam associados por esse esforço. Assim conseguiremos uma verdadeira unidade por contração muscular. É conveniente insistir em que o esforço muscular deve residir na mão, que manterá a abertura angular, formando desse modo a unidade de ataque necessária para obter a simultaneidade das notas ao tocar.

O acorde arpejado, isto é, a sucessão harmônica dos sons de um acorde, requer para sua execução uma mecânica na qual os dedos devem estar independentes e separados para sua melhor atuação. Não são necessários nem o contato lateral nem a contração muscular relacionada com a separação angular anteriormente explicada. Neste caso os dedos atuam de forma livre.

3 - DESTAQUE DE NOTAS EM ACORDES

O destaque de notas dentro dos acordes se consegue com recursos diferentes segundo se atue utilizando a unidade por contato ou a unidade por contração muscular.

a) Na unidade por contato o destaque está ligado à localização do dedo que vai ressaltar a nota. A unidade por contato nos dá a possibilidade de destacar uma nota sem fazer um esforço isolado do dedo correspondente. Esse dedo deverá sobressair levemente do conjunto formado com os demais, para que o som emitido acentuado ressalte com nitidez. Por exemplo, se devemos destacar uma nota com o anular, só em fazer sobressair o dito dedo sobre os outros dois, poderemos obter um som cantante, consequência dessa localização proeminente; e, sobretudo, sem fazer um esforço isolado do dedo. Não esquecer que a unidade por contato permite centralizar a mecânica como se na verdade atuasse um só dedo. O exemplo proposto para o anular é válido para indicador e médio, que sobressaindo do conjunto poderão destacar a nota correspondente com toda naturalidade.

b) O destaque na unidade por contração muscular está ligado ao esforço. Há uma dupla atuação muscular: uma é a que mantém a abertura angular (localização dos dedos) e a outra é a que proporciona a atitude de ataque ao dedo que deve destacar a nota. Essa atitude muscular deve estar ligada a um tipo de toque que permita ao intérprete dosar e definir uma voz dentro do conjunto. Tal definição se pode fazer em função da dinâmica, por uma força maior no impulso do dedo, ou melhor, ainda, por uma variação do timbre diferente (toque Nº 5). O violonista deverá ser aprendiz e professor ao mesmo tempo. Deverá experimentar, pela audição, para se dar conta dos diferentes valores em força ou de timbre que se pode alcançar. A gama é extensa e é necessário praticar com um mesmo acorde a diferenciação de cada uma das suas notas até conseguir uma certa destreza e uma consciência dos recursos possíveis.

Comentários

Capítulo 6

Nesse capítulo Carlevaro continua a reflexão sobre a mão direita. Para que o violonista consiga destacar e diferenciar as vozes, atacar acordes com notas simultâneas ou arpejadas e destacar notas nos acordes, é necessário um amadurecimento musical e técnico instrumental.

Para o iniciante no instrumento é aconselhável que se utilize o toque livre sem forçar a dinâmica e com um só timbre, pois no momento inicial não será possível tais realizações não por falta de condições, mas por falta de conhecimento, maturidade e aplicação das técnicas que são necessárias para a execução.

Em toda etapa do estudo deve haver paciência.

Começar estudando isoladamente cada um dos recursos de força e de timbre para que a mente possa estar focada e concentrada em uma só atividade, para que depois, em uma etapa posterior o violonista consiga aplicar todos os recursos necessários na obra musical.

7

MÃO ESQUERDA- PRIMEIRA PARTE

1 - APRESENTAÇÃO DA MÃO SOBRE A ESCALA¹⁴

2 - FORMAS SIMPLES E FORMAS COMBINADAS

3 - O POLEGAR DA MÃO ESQUERDA

4 - MOVIMENTO TRANSVERSAL DA MÃO

5 - AÇÃO E DESCANSO DOS DEDOS

A localização correta de cada dedo deve ser consequência da atitude da mão; e esta, por sua vez, deve ter seu ponto de partida na ação do braço. Quer dizer que os dedos não trabalham isoladamente, 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 de todo o complexo motor (mão-munheca-braço). E mais ainda, O QUE COMUMENTE SE ATRIBUI A UM PROBLEMA MERAMENTE DIGITAL, EXCLUSIVAMENTE DOS DEDOS, SE TORNA EM ALGO MUITO MAIS COMPLEXO E EQUILIBRADO, QUE PARTE DIRETAMENTE DA MENTE FAZENDO PARTICIPAR TODO O BRAÇO E MÃO, PARA QUE, COMO CONSEQUÊNCIA FINAL, ATUE O DEDO. Desta forma, além das possibilidades técnicas alcançarem um

¹⁴ Escala: peça plana de madeira, geralmente de ébano, pregada no braço do violão. Sobre a escala se colocam as cordas.

maior controle, se consegue o “*relax*” muscular e se evita o cansaço prematuro.

1 - APRESENTAÇÃO DA MÃO SOBRE A ESCALA

Denominamos *apresentação da mão esquerda à forma como se dispõem os dedos em relação à escala*, como resultado de uma ação determinada do complexo motor mão-braço. É necessário insistir em que, aos efeitos da apresentação em si mesma, os dedos não devem realizar esforço algum. Isto é muito importante e deve-se ter presente para evitar um possível defeito.

Destaca-se que, em relação ao tempo, podemos definir duas etapas bem diferenciadas mesmo que unidas para um mesmo fim. A primeira corresponde à atuação do braço associado com a mão, obedecendo esta ao trabalho do primeiro. E no começo da segunda etapa os dedos, uma vez localizados pelo braço, estarão em condições de disporem-se sobre a escala.

Assim é possível apresentar corretamente os dedos no ar, sem necessidade de recorrer ao contato com a corda para poder orientar-se. Exporemos as diversas formas de apresentação:

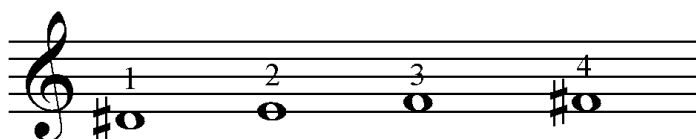
Apresentação longitudinal

Os dedos são apresentados seguindo a direção das cordas, porém não se colocam por si só: obedecem à atitude da mão, que é, em definitivo, quem vai localizar. Cada dedo se encontra em um espaço diferente; defronte simultaneamente a *uma mesma corda*, nos dão uma idéia longitudinal, uma relação de paralelismo quanto ao longo da escala (foto 22).



Foto 22

Se colocarmos os dedos simultaneamente em uma mesma corda (exemplo),



comprovaremos que para alcançar o maior resultado com o mínimo esforço, o COTOVELO TENDE A APROXIMAR-SE AO CORPO de tal maneira que a mão fique em conformação como ilustra a foto 22, e como resultado disso as pontas dos dedos podem alinhar-se paralelamente às cordas.

Nestas condições o *arco interno* que formam o indicador e o polegar, deve-se encontrar separado do braço, a fim de poder efetuar com toda folga e liberdade qualquer movimento da mão (como nos traslados transversais etc.).

Um exemplo concreto do uso da apresentação longitudinal encontramos na prática das escalas diatônicas (Caderno N°. 1), as que requerem, para sua correta execução, este tipo de apresentação (foto 23).



Foto 23

Apresentação transversal

Os dedos são apresentados seguindo a direção das divisões semitonais;



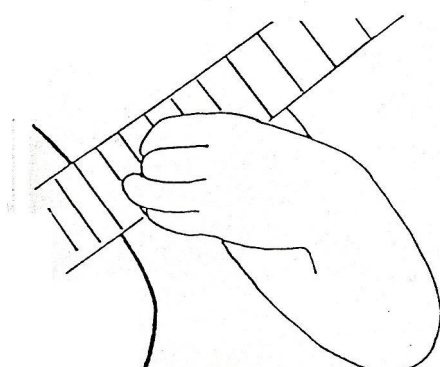
se apresentamos simultaneamente dois ou mais dedos em um mesmo espaço e em diferentes cordas, como no exemplo, comprovaremos que para alcançar um bom resultado NECESSITAMOS QUE O COTOVELO SE AFASTE DO CORPO de tal maneira que as pontas dos dedos tendam naturalmente a acomodarem-se de uma forma aproximadamente paralela às divisões.

Nesta apresentação transversal, o polegar tende a apoiar-se parcialmente no braço com sua parte lateral interna. É necessário saber que o polegar não tem nenhum movimento próprio, é consequência do mecanismo da mão e do braço, salvo as exceções que exporemos oportunamente.

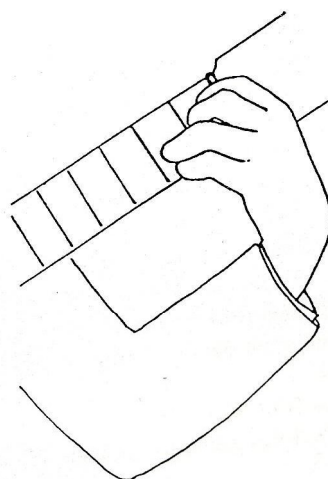
No Estudo Nº. 8 de H. Villa-Lobos, podemos encontrar um exemplo de apresentação transversal, útil pra ilustrar esta definição:



A conformação da mão nesta apresentação esta intimamente relacionada com sua localização na escala. Na medida em que a mão vai se afastando do corpo (para a primeira posição), a mecânica requer uma participação da munheca que, dobrando-se através do movimento do braço permite apresentar os dedos transversalmente. Esta participação complementar da munheca se faz necessária naquelas posições em que o braço vai perdendo seu âmbito de ação (desenhos v y w1).



Desenho (v)

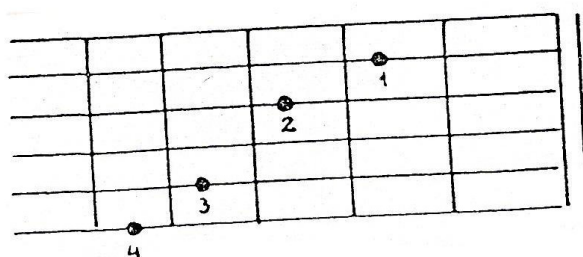


Desenho (w1)

Apresentação mista

Entre as duas formas expostas (longitudinal e transversal) existe uma série de apresentações intermediárias, às quais denominamos MISTAS. Não são nem longitudinais nem tão pouco transversais, mas que conformam toda uma gama de transição entre as duas apresentações já definidas (desenho w2).

Por exemplo:



Desenho (w2)

2 - FORMAS SIMPLES E FORMAS COMBINADAS

Temos enunciado três tipos diferentes de apresentação com sua mecânica correspondente. Porém estas apresentações podem dar-se de *formas simples ou combinadas*.

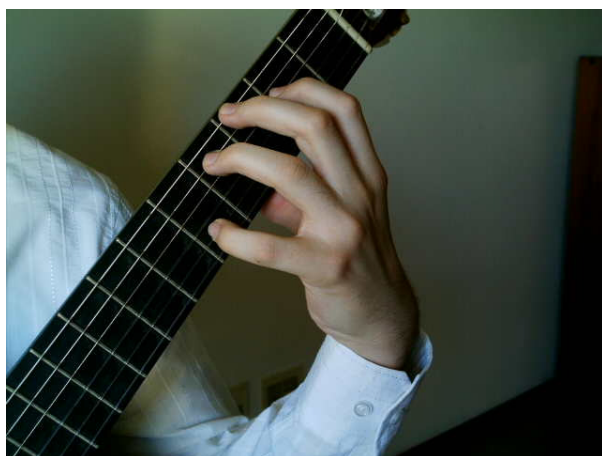


Foto 24



apresentação simples
(longitudinal)

Forma simples: Todo o aparato motor mão-braço atua livremente sem interferências, *em função de uma única finalidade*, convergindo em uma só apresentação.

Forma combinada: Como indica seu nome, é quando devem combinar-se duas apresentações ao mesmo tempo; quando um ou dois dedos fazem um tipo de apresentação e os demais devem dispor-se de outro modo, obrigando a que *a mão adote uma atitude tal que permita duas apresentações ao mesmo tempo*.

Mesmo que teoricamente devamos dominar o estudo das apresentações em sua forma simples é necessário compreender que, na prática, quase sempre se nos apresentam nas formas combinadas.

Toda apresentação combinada *implica uma contração ou distensão* (ver capítulo 14) em algum dos dedos (mesmo que nem toda distensão ou contração por si mesma esteja ligada necessariamente a tal apresentação).

Dos enumeráveis casos que poderíamos isolar para sua explicação, exporemos dois exemplos elementares da literatura clássica do violão, um por distensão e outro por contração.

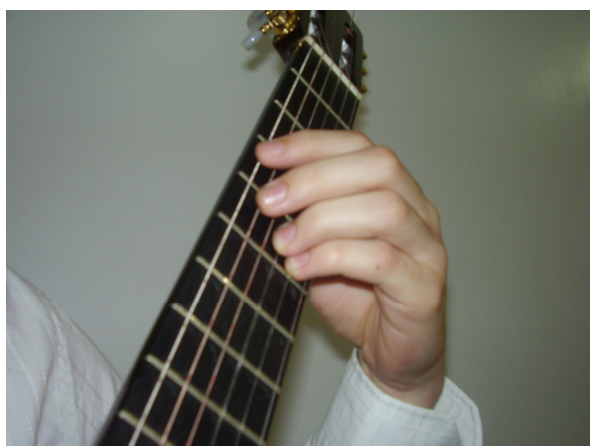


Foto 25



apresentação simples
(transversal)

O primeiro (apresentação combinada por distensão), corresponde à disposição dos dedos do primeiro compasso de

“Recuerdos de la Alhambra” de Francisco Tárrega. Os dedos 1 e 4, colocados na oitava de MI não requerem para sua apresentação nenhum esforço especial. Quer dizer que, *isoladamente*, podemos considerá-los em uma apresentação simples (fotos 24 e 25). O dedo 1 no MI da quarta corda e o dedo 4 no MI da segunda permite que todo aparato motor esteja condicionado a um só trabalho sem interferências. Porém esta situação não nos serve para este estudo de Tárrega. O dedo três deve localizar-se *por distensão* no Dó do 5º espaço da terceira corda, forçando uma apresentação transversal e longitudinal ao mesmo tempo. Neste momento se requer outra disposição do braço para ajudar os dedos em sua localização sem que estes façam maior esforço. Desta disposição resulta a apresentação combinada (foto 26).



Foto 26

apresentação combinada

O segundo exemplo (por contração), corresponde ao Estudo N°. 3 em Lá Maior de Mateo Carcassi. No compasso N°. 7, as notas Si (5ª corda) e Mi (2ª corda), inclusive a pestana, requerem naturalmente uma apresentação simples longitudinal, (foto 27).



Foto 27

apresentação simples
(longitudinal)

O dedo 4 no Mi pode localizar-se com toda naturalidade. No último tempo do compasso o dedo quatro se desloca (*por contração*) do Mi ao Ré sustenido, e este deslocamento deve ser realizado com a intervenção do braço (foto 28). Disto resulta que teremos dois dedos (4 e 3) em apresentação transversal e por outro lado o dedo 1 (pestanda) que requer uma apresentação longitudinal.

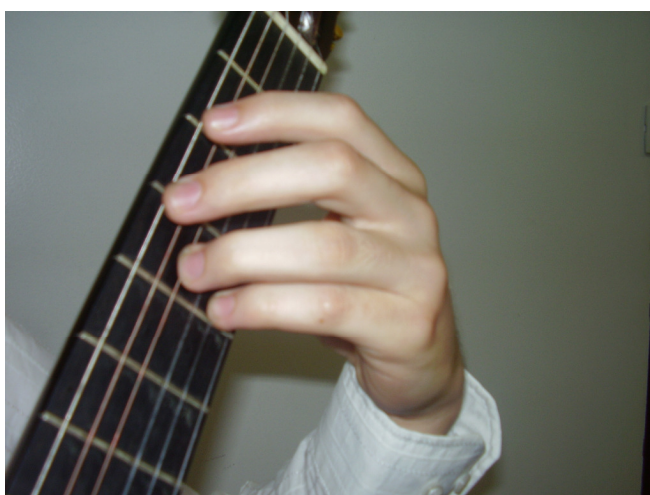


Foto 28

apresentação simples
(transversal)

Como conseqüência se conforma uma apresentação combinada (foto 29).



Foto 29



apresentação combinada

Toda distensão ou contração feita isoladamente pelos dedos pode provocar uma situação instável. É um equilíbrio aparente, que requer um esforço constante do dedo para sua permanência. Isto se evita com as apresentações combinadas conseguindo um campo de ação mais amplo com o mínimo esforço.

Os músculos do braço devem trabalhar tão sutilmente que possibilitem realizar duas apresentações ao mesmo tempo, sem afetar minimamente o livre movimento dos dedos; e por sua vez (isto é importante) *provocar* a distensão ou contração dos dedos que o requeiram. É necessário insistir que os dedos não se colocam por si mesmos, mas que as distensões e contrações estão controladas por um trabalho tão inteligente quanto sutil, que provêm da musculatura do braço e mão e não diretamente dos dedos. Nestes casos especiais a distensão ou contração se *transformam em situações estáveis*.

Estes exemplos expostos não são únicos. Para cada trabalho que requeira uma distensão ou contração em forma combinada haverá também uma mecânica especial.

3 - O POLEGAR DA MÃO ESQUERDA

O polegar da mão esquerda não deve fazer esforço isolado. Sua conduta correta é permanecer em forma neutra, às vezes passiva (e só excepcionalmente ativa), como um ponto de contato. A contração da falange do polegar provoca também a contração dos músculos oponentes, e isto nos dará como conseqüência, certa rigidez que se constata por um desequilíbrio de forças na mão. Acarretará também uma desproporção no trabalho do indicador e polegar e muitas vezes uma equivocada colocação deste último.

É necessário eliminar todo movimento desproporcional (forçado) e ilógico e corrigir essa forma equivocada de atuação do polegar permitindo assim maior liberdade, folga e uma economia de energia.

Mesmo que a correta localização do polegar seja uma simples conseqüência do trabalho de todo o complexo motor braço-mão-dedos, é necessário controlar sua colocação para conseguir uma maior harmonia, uma unidade positiva no que diz respeito aos outros dedos *verdadeiramente ativos*. A correta colocação do polegar favorece a mobilidade de todo o sistema motor, permitindo o livre funcionamento da mão, inclusive nas diversas distensões e contrações dos dedos. Consideramos, portanto como elemento fundamental a correta posição do polegar, *dócil* a qualquer movimento da mão ou do braço.

O exemplo simples de levantar um lápis de alguns gramas de peso com a oposição do dedo médio ao polegar, não nos serve para explicar a atitude deste no braço do violão. Naquele caso concreto os dois dedos (polegar e médio) realizam um esforço contrário e oposto, *dividindo* suas forças, e a soma de pressão levantará o lápis. Suas funções neste caso são iguais e paralelas (complementares).

Porém a atitude do polegar no braço do violão é outra, portanto, corresponde a outros dedos serem os atores diretos e o polegar somente um ponto de contato, excepcionalmente ativo, e muitas vezes passivo.

Certas pestanas totais, com o uso de todos os demais dedos, podem requerer a ajuda da oposição direta do polegar. A outra situação extrema se apresenta quando a ação de um dedo se exerce sem a oposição do polegar e mais ainda *requerendo sua total liberação*.

Veremos então as diferentes atitudes que pode adotar o polegar da mão esquerda do ponto de vista de sua participação como força de oposição.

a) O polegar livre: Pode-se fazer força com os dedos sem que o polegar esteja apoiado (foto 30). O polegar livre como prática e exemplo, pode ser visto em certos “vibratos” longitudinais¹⁵, realizados com participação direta do braço e da mão e mediante a fixação do dedo que atua.



Fotos 30



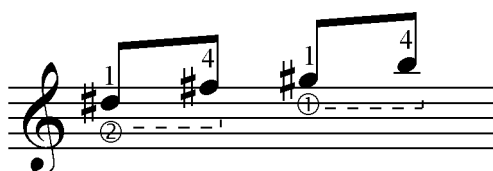
¹⁵ Ver Capítulo 10

Existem outros “vibratos” longitudinais que, ao contrário, requerem o uso ativo do polegar, como veremos oportunamente.

b) O polegar como oposição aos demais dedos: apresentam-se variantes em relação à *localização* do polegar com respeito aos outros dedos e à *função* que cumpre no trabalho da mão esquerda:

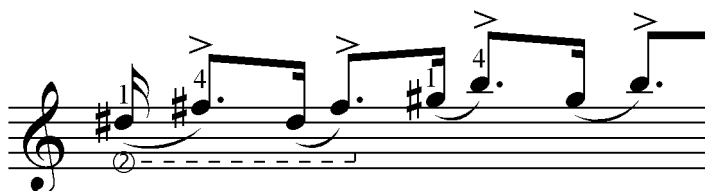
- a) oposição direta
- b) oposição indireta

No caso da oposição direta, a força exercida sobre a corda vai ligada diretamente ao polegar, o qual se opõe aos outros dedos *dentro do âmbito da mão*. Porém, aqui também é preciso distinguir dois tipos de situação segundo a atitude que adote o polegar em cada uma delas. Uma coisa é o valor de oposição em uma *situação estática*, e outra, em uma *situação de movimento*. Por exemplo: estando o polegar na mesma localização (dentro do âmbito da mão) com respeito ao dedo 4, sua função pode transformar-se de oposição direta em oposição indireta. O primeiro caso corresponderia a uma situação estática; o segundo (oposição indireta) a uma situação de movimento na qual o polegar faria às vezes de um eixo com o qual poderíamos, por exemplo, realizar um ligado ascendente ou ligados contínuos mediante a fixação do dedo 4.



Situação estática.

Oposição direta do polegar



Situação de movimento.

Oposição indireta do polegar

Quando a mão se move, tanto nos traslados (mudanças de posição) como em outros tipos de situações que requerem certa rapidez no trabalho dos dedos, o polegar não deve atrapalhar tais movimentos. Portanto, não deve adotar a atitude do valor estático de oposição que dificultaria ou ainda chegaria a anular toda possibilidade da mão. Também falaremos de oposição indireta do polegar nos casos em que este escapa totalmente ao âmbito da mão, como por exemplo, nos traslados parciais ou em todo trabalho no segundo setor da escala etc.

Quando os dedos trabalham sozinhos, de forma isolada, como se faz tradicionalmente, sem o amparo de outros músculos mais poderosos (da mão, munheca e braço), o ponto de apoio *indispensável* deve ser o polegar, que tem que se opor à pressão dos demais dedos (por oposição de forças). Porém quando os dedos trabalham como uma prolongação de todo o aparato motor (mão-braço), já não é necessária àquela atitude do polegar, senão que sua atuação se reduza muitas vezes a uma participação diríamos passiva, obedecendo a todos os movimentos da mão, limitando-se em muitos casos a servir nada mais que como um ponto de contato.

4 - MOVIMENTO TRANSVERSAL DA MÃO

Ao apertar uma corda (principalmente no caso dos bordões) os dedos devem atuar de tal modo que fiquem perpendicularmente a escala e não com a tendência a colocarem-se de forma plana, (como se fosse a atitude de "pestana"). Quer dizer que o dedo, quando pressiona uma determinada corda, deve fazê-lo de tal forma que não atrapalhe nesse momento a atuação de cordas contíguas (salvo quando realiza ao mesmo tempo a função de apagador indireto¹⁶).

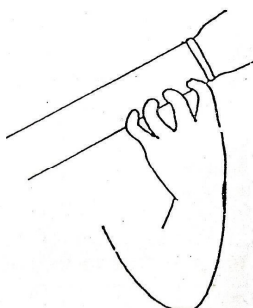
A correta atitude do dedo se consegue com total eficiência sem que este deva alterar sua curvatura natural, mediante a participação ativa do braço no traslado do dedo até a corda correspondente. Por isso devemos considerar que todo traslado transversal do dedo deve realizar-se, quando assim se requeira, com a ajuda do braço, que será em definitivo o que disporá a colocação correta do dedo.

Com o conhecimento lógico desta disciplina poderemos então anular a antiga idéia que indica dobrar a última falange em ângulo formando uma "ponte" sobre as demais cordas. Isto já está superado. Agora o *braço*, sem esforço algum do dedo deve realizar a operação correta.

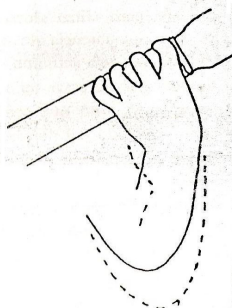
Exercício a realizar: Colocar o polegar de modo que o arco interno que forma com o indicador se encontre separado do braço e *apresentar* os quatro dedos simultaneamente na primeira corda, nos espaços correspondentes às notas Fá, Fá sustenido, Sol e Sol sustenido. *Somente com a ajuda do braço* (movimento para cima e adiante), levar os dedos para a sexta corda apresentando-os na mesma forma que se fez na primeira e voltar logo à corda inicial (desenhos x e y). Realizar a operação várias vezes até conseguir soltura nos movimentos. Tenha-se presente que este exercício *deve ser realizado com o braço*, sem participação ativa dos dedos. Produzem-se então dois movimentos:

¹⁶ Apagadores: Ver Capítulo 10

um ATIVO em relação aos músculos do braço; outro PASSIVO, da munheca, provocado também pelo movimento do braço e pelo topo do polegar no braço, o que obriga a adequação ao seu ângulo.



Desenho (x)



Desenho (y)



O braço é o que realiza verdadeiramente tal traslado transversal; os dedos devem ser localizados tanto na sexta como na primeira sem *fazer esforço algum e sem mover suas falanges*.

É conveniente destacar que não é necessário tocar a corda nem pressioná-la contra a escala: só se requer apresentar os dedos sobre os espaços correspondentes mantendo a abertura angular entre eles.

Passar várias vezes da apresentação (a) para a (b) evitando mover os dedos. A perpendicularidade destes em sua apresentação sobre a sexta corda será trabalho exclusivo do braço.

5 - AÇÃO E DESCANSO DOS DEDOS

Para pressionar a corda sobre a escala, os dedos se localizarão, como já vimos, com ajuda da mão; a força se exercerá procurando que seja igual para todos eles e não maior que a requerida para ajustar a corda sobre a escala. É necessário evitar o esforço descontrolado e excessivo, o qual pode tirar liberdade e soltura aos movimentos e provocar um cansaço inútil.

O excesso de força provoca, além do mais, um endurecimento desmedido nas polpas dos dedos, com calosidades deformadas que podem muito bem ser evitadas para manter sempre a pequena, porém eficaz sensação do tato. Tais calosidades aparecem também como conseqüência de uma maneira incorreta de retirar os dedos da corda depois deles atuarem.

Quando um dedo deixa de atuar deve cessar todo esforço e sua atitude de descanso não significa *levantar o dedo*, mas, conjuntamente ao abandono da ação deve ser *levantado* ou separado da escala pelo braço, tendo como ponto de contato o polegar que permite docilmente o leve movimento até adiante.

A atitude de descanso requer então a participação do braço que é em definitivo quem deve afastar os dedos da escala. Esta forma de afastar (por descanso) os dedos das cordas favorece enormemente o relax, tão importante na técnica instrumental.

Os dedos *não se levantam por si mesmos, mas se deixam levantar PERPENDICULARMENTE a escala*. Dizemos não se levantam porque essa atitude significaria já um esforço dos dedos. O correto é afrouxá-los (relax) e o braço retirá-los levemente. Os dedos se separam sempre

perpendicularmente a escala, e dessa forma evitam-se ruídos secundários provocados pelo roçar (deslizamento) sobre a corda.

O abandono dos dedos se realiza com um leve movimento do braço para fora e um pouco para cima. É ele quem dirige e controla ação para que a mão não saia do âmbito da escala. Existe um paralelismo com a forma de atuar dos pianistas ao levantar as mãos sobre o teclado e não fora dele.

Comentários

Capítulo 7

Em relação à mão esquerda, destacamos que dedos, mão e braço atuam formando uma unidade, os dedos não trabalham isoladamente.

Carlevaro define três formas de colocação para a mão esquerda: apresentação longitudinal, apresentação transversal e apresentação mista.

- Apresentação longitudinal: os dedos são apresentados seguindo a direção das cordas, ou seja, paralelamente às cordas.
- Apresentação transversal: os dedos são apresentados seguindo a direção dos trastes, ou seja, paralelamente aos trastes.
- Apresentação mista: são intermediárias, não são claramente longitudinais nem transversais. Há a apresentação das duas formas ao mesmo tempo.

Chamamos a atenção para o movimento do braço em cada apresentação.

- Na apresentação longitudinal, o braço tende a aproximar-se do corpo.
- Na apresentação transversal, o cotovelo se afasta do corpo.
- Na apresentação mista há uma transição entre os dois movimentos.

8**MÃO ESQUERDA - SEGUNDA PARTE****TRASLADO LONGITUDINAL DA MÃO**

1 – POSIÇÃO

2 – TRASLADOS

3 - SETORES DA ESCALA

4 - TRASLADOS TOTAIS E PARCIAIS

5 - DIVISÕES DA ESCALA: PONTOS DE ORIENTAÇÃO

1 - POSIÇÃO

A longitude e espessura do braço do violão, onde tem que se desenvolver a ação da mão esquerda, criam certas dificuldades que não existem em outros instrumentos de corda, nos quais a escala é menor e, por conseqüência, seu campo de atuação mais limitado. Por esse motivo a mão deverá efetuar traslados de um lado a outro da escala, quando assim o requeira alguma passagem. O dedo indicador por sua orientação segura, pode ser o guia e ponto de referência para essas mudanças de posição. Todo traslado deve estar ligado a um sentido natural de orientação, para poder captar sem demora qualquer distância.

Nas mudanças de posição deve haver uma estreita cooperação da munheca e do braço; seu emprego consciente permite uma soltura e amplitude nos movimentos impossíveis de alcançar somente com o trabalho da mão.

POSIÇÃO: É A LOCALIZAÇÃO DA MÃO ESQUERDA EM RELAÇÃO ÀS DIVISÕES OU ESPAÇOS QUE EXISTEM NA ESCALA.

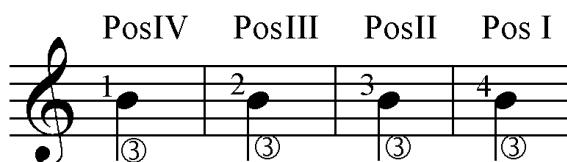
Ou seja, se o dedo 1 está colocado no primeiro espaço, a mão se encontrará no que denominamos PRIMEIRA POSIÇÃO. Se o dedo 1 se encontra no terceiro espaço da escala será então TERCEIRA POSIÇÃO. E assim raciocinaremos para as demais divisões semitoniais na escala.

O dedo 1 posto no quarto espaço da terceira corda (Si): define que estamos na QUARTA POSIÇÃO.



O mesmo Si da terceira corda obtido com o dedo 2 corresponde TERCEIRA POSIÇÃO. O dedo 3 colocado no mesmo Si, indica que a mão está na SEGUNDA POSIÇÃO; e o 4 localizado em idêntico lugar nos indica PRIMEIRA POSIÇÃO.

Observe que em todos estes exemplos, a ordenação numérica de cada posição está subordinada à localização do *dedo 1* com respeito às divisões da escala.



Usar-se-á os números romanos para indicar as mudanças de posição da mão esquerda. É conveniente ressaltar que O DEDO QUE

MARCA A POSIÇÃO É O DEDO 1, MESMO QUE NÃO SE ENCONTRE COLOCADO NA ESCALA.

2 - TRASLADOS

Denominamos TRASLADO da mão esquerda a MUDANÇA DE POSIÇÃO. Estas mudanças se realizam com participação ATIVA do braço, sendo *este fator importante* em todo traslado. Isto é relevante a tal ponto que quando se efetua um traslado devemos sempre pensar com relação ao tempo, *primeiro no trabalho do braço* (mudança de posição) e logo em seguida na localização do dedo ou dedos. Ou seja, estes não participam no que denominamos estritamente traslado; devem estar alheios e somente uma vez, efetuada a mudança, começarão a atuar.

Porém podemos definir duas situações diferentes e paralelas: uma se refere ao que chamamos estritamente traslado e que corresponde ao braço; e a outra está ligada à disposição dos dedos em sua nova localização, os quais deverão amoldar-se, com suas diferentes aberturas angulares, tratando de se disporem previamente no ar.

ANTES de iniciar o movimento do traslado, destaca-se a importância que tem o ABANDONO dos dedos, como passo prévio. Este trabalho deve também ser realizado pelo braço, como já foi explicado no capítulo anterior. Como consequência, obteremos a eliminação de sons alheios à música a ser executada (ruídos), produzidos pelo roçar lateral dos dedos sobre as cordas, quando aqueles querem buscar a nova posição por si mesmos. Ou seja, todo ruído alheio às notas reais a serem escutadas, é consequência de não considerar a primeira etapa do traslado, tão importante, que é a separação dos dedos perpendicularmente a escala, *realizada também pelo braço*. Esta participação é quase imperceptível para os olhos, porém deve existir

realmente. Como já temos dito então, o abandono do dedo está intimamente ligado à atuação do braço.

O trabalho mecânico do traslado é realizado por dois elementos que atuam de forma conjunta: a tarefa principal é efetuada pelo braço; o outro elemento é o dedo ou dedos, que não devem se opor à ação do braço, e sua pressão sobre a corda deve durar uma pequeníssima fração de tempo antes do traslado. Existe uma exceção, que deve ser esclarecida, com respeito ao traslado de um dedo ou dedos em forma de "glissando" (portamento). Nestes casos a pressão do dedo está condicionada à sua própria atividade mecânica para efetuar o portamento, ligado já à fase expressiva. E seria esta a condição para manter a pressão do dedo sobre a corda, relacionada aos diversos tipos de portamento, porém não no que tradicionalmente se tem denominado "dedo-guia", já que o controle do traslado deve corresponder ao braço (ou munheca em certos traslados parciais).

E como atuam os dedos na mudança de posição? Não atuam, mas ao contrário, *abandonam o esforço* e entram em um relax necessário (incluindo o polegar). O braço então, além de estar estritamente relacionado com o traslado realiza outro movimento importante prévio: separar os dedos levemente e de forma perpendicular à escala os quais devem obedecer e não interferir nos movimentos. Há também uma exceção, e muito marcante, que se estudará no capítulo correspondente: quando os dedos, em seu abandono da pressão contra a escala (apertar a corda), devem conservar ao mesmo tempo uma situação instável, mantendo determinado esforço de distensão ou contração (capítulo 14).

O traslado da mão esquerda na escala pode ser efetuado de três formas diferentes:

- 1) por substituição
- 2) por deslocamento
- 3) por salto

1) **Por substituição.** Como seu nome indica quando um dedo, (ou dedos) ao mudar a mão de posição, é substituído por outro no mesmo espaço. Os traslados por substituição, como consequência, se realizam sempre em posições próximas.

Define-se por POSIÇÃO PRÓXIMA a que se encontra dentro do âmbito dos quatros dedos na apresentação longitudinal.

2) **Por deslocamento.** Quando um mesmo dedo (ou dedos), ao deslocar-se, determina a nova posição. Os traslados por deslocamento podem ser realizados em posições próximas ou distantes.

Define-se como POSIÇÃO DISTANTE a que ultrapassa ou está fora do âmbito normal dos quatro dedos.

Situações comuns: No traslado por substituição *um mesmo lugar* é utilizado por diferentes dedos. No traslado por deslocamento, *um mesmo dedo* (ou dedos), se desloca para uma nova posição.

3) **Por salto.** No traslado por salto não existem elementos comuns: a mão deve saltar totalmente da posição inicial para localizar-se em uma nova. O dedo não se desloca nem se substitui, mas muda por completo a localização da mão por outra nova, com a qual não tem nenhum elemento em comum que possa servir de guia.

3 - SETORES DA ESCALA

Dividimos a escala segundo sua mecânica em três setores:

1) **Setor da primeira oitava.** Da primeira à nona posição inclusive com o dedo 4 no espaço 12 (oitava).

Mecânica: o braço realiza seus traslados sem ter obstáculos em seu percurso e o polegar acompanha seus movimentos livremente.

2) **Setor de transição.** Posições X, XI e XII.

Mecânica: Ao passar da posição IX para a X (em apresentação longitudinal) devemos, para evitar em parte o obstáculo do aro inferior do violão levar o braço um pouco à frente até que a mão se encontre livre de tal impedimento. O mesmo acontece nas posições XI e XII, nas quais se requer cada vez mais o movimento do braço (para frente). Paralelamente, ajudando a tal movimento, o ombro insinua uma inclinação que facilita a localização do braço. Não esqueçamos o exposto no capítulo 1 (movimentos do corpo que sempre se farão necessários quando aparecem determinadas exigências mecânicas do braço e da mão esquerda).

Como consequência natural de tais movimentos o polegar tende a deslocar-se um pouco mais para a borda inferior do braço. (fotos 31 e 32).



Foto 31



Foto 32

3) **Setor da segunda oitava.** Posição XIII em diante.

Mecânica: os movimentos iniciados no setor de transição passam a ocupar um pequeno plano. A mão, como consequência do deslocamento do braço já ultrapassou totalmente o que tradicionalmente constituiu um obstáculo: o aro inferior do violão (foto 33).



Foto 33

E agora sim o movimento do corpo para frente e para a esquerda, provocado pelos elementos motores (capítulo 1), estará exercendo sua influência direta para permitir a localização correta da mão sobre a escala como se estivesse no primeiro setor.

Os traslados neste terceiro setor se realizam também com a participação ativa do braço, fazendo variar a abertura angular entre o indicador e o polegar. Este tomou um ponto de contato e no ângulo que formam a escala e o aro inferior do violão; transforma-se assim em um eixo flexível e dócil, que servirá como leve apoio e ponto de referência para qualquer movimento e deslocamento da mão.

Todo o exposto no que diz respeito à mecânica no setor da segunda oitava tem referência direta com a *apresentação longitudinal*; a apresentação transversal não requer este tipo de mecânica.

O *setor de transição* se define assim por apresentar pontos de contato, analogias relacionadas com os setores da primeira e segunda oitava.

Analogias com o setor da primeira oitava: o polegar toda via se desloca livremente, dócil aos traslados do braço, não tendo obstáculos em sua trajetória.

Analogias com o setor da segunda oitava: o braço já deve tomar uma atitude para frente começando a liberar o aro inferior do violão.

4 - TRASLADOS TOTAIS E PARCIAIS

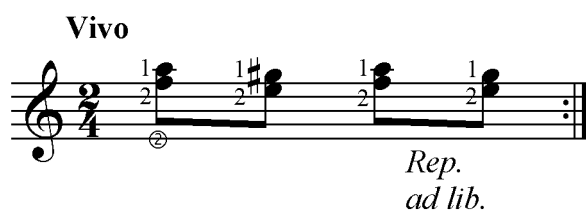
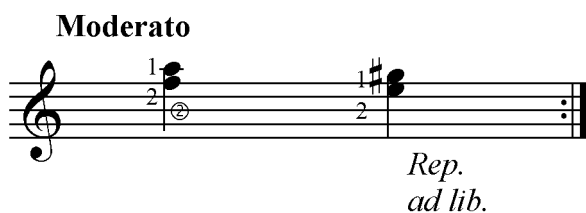
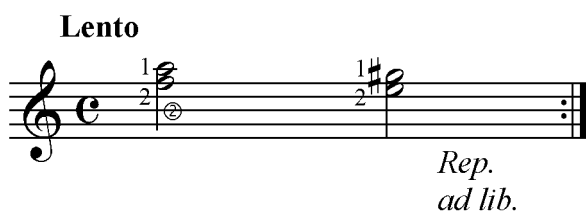
Definiremos TRASLADO TOTAL a mudança de posição realizada com a participação de *todo* o aparato motor braço-mão-dedos. O traslado se define como PARCIAL quando afeta somente *parte* do aparato motor .

Existem dois tipos de traslados parciais;

A) **Ligado à condição anatômica** (relação mão-violão). O exemplo característico é o setor da segunda oitava no qual o polegar deve permanecer com um ponto de contato no ângulo que formam a escala e o aro inferior, sem participar diretamente nos movimentos do traslado.

B) **Ligado diretamente ao movimento.**

Por exemplo:



Ao acelerar o movimento de vai e vem perde-se gradualmente o controle; para evitar a instabilidade resultante é necessário alterar o traslado total em parcial e desta maneira poderemos manter o controle mesmo em velocidades maiores. Neste caso concreto e ligado ao tempo, a partir de certa velocidade de mudança é conveniente que o polegar não se desloque, permitindo-se que a mão, por intermédio da munheca, realize tal traslado parcial de ida e volta.

Como complemento ao exposto: em uma determinada posição poderemos, por distensão ou contração, deslocar os *quatro dedos* com relação ao polegar (sem que este deva deixar sua localização) tanto para a região aguda como para a grave e *sem que ele signifique um traslado total*. Como contraste poderemos comprovar (por exemplo, nas escalas menores - Caderno N°.1) que *um só dedo*, em uma mudança de posição (ainda na mínima expressão de deslocamento) requer, agora assim, um traslado total.

5 - DIVISÕES DA ESCALA: PONTOS DE ORIENTAÇÃO

A mente pode perceber clara e instantaneamente a divisão por dois. Na medida do aumento numérico das divisões torna-se difícil ter uma idéia bem diferenciada com respeito às diversas proporções.

A escala está dividida em espaços semitonais e já na primeira oitava teremos doze divisões; não poderemos pensar e isolar claramente cada uma delas e menos ainda ter um controle completo e rápido no que diz respeito às várias distâncias, se considerarmos a todas de igual importância em um mesmo nível de utilidade e qualidade.

Se atribuirmos a alguns dos espaços, diferentes valores de importância, poderemos salvar em parte o problema e atuar com mais facilidade e controle no que diz respeito aos traslados. Esclarecemos então para nossa conveniência e disciplina mental, *pontos de orientação*.

Posições bases, em ordem de importância:

- a) Pos. I – (Ponto de referência fundamental)
- b) Pos. V – (Metade da primeira oitava)
- c) Pos. VII -
- d) Pos. III - (Eqüidistante entre as posições I e V).

Ou seja, teremos quatro posições bases na primeira oitava; as outras serão *secundárias* e estarão relacionadas às primeiras.

Posições secundárias:

- Pos. II: Está relacionada com a primeira (mais um).
- Pos IV: Está relacionada com a terceira (mais um).
- Pos VI: Está relacionada com a quinta (mais um).
- Pos VIII: Está relacionada com a sétima (mais um).

A Posição IX já é natural; nos guia o contato da borda da mão com o aro. Não tem problemas de orientação.

A Posição X requer um pequeno traslado do braço para frente; o mesmo poderemos agregar para as duas posições restantes do setor de transição (XI e XII), porém com uma participação cada vez maior do braço e do corpo.

A Posição XIII corresponde ao setor da segunda oitava, e daqui em diante (salvo rara exceção) a referência estará na abertura angular do polegar e do indicador.

Comentários

Capítulo 8

Uma ação fundamental da mão esquerda é a mudança de posição denominada de traslado.

Para a realização do traslado chamamos a atenção para os seguintes aspectos:

- Afastar os dedos das cordas - esse movimento deve ser realizado com o braço.
- O traslado bem realizado não produz ruídos e nem chiados nas cordas. Para isso a atitude de afastar os dedos das cordas deve existir, mesmo que imperceptível aos olhos,.

Obs.: a posição é determinada pelo dedo 1. A casa em que o dedo 1 se localiza determina a posição.

Três formas de traslados (mudanças de posição)

- **Traslado por substituição:** Ocorre quando o dedo, ao trocar de posição, é substituído por outro no mesmo lugar. São realizados sempre em posições próximas.

- **Traslado por deslocamento:** Ocorre quando um mesmo dedo (ou dedos), ao mover-se, determina a nova posição. Podem ser realizados em posições próximas ou distantes.

Entende-se por posição distante aquela que ultrapassa o alcance normal dos quatro dedos.

- **Traslado por salto:** não existem elementos comuns: a mão deve saltar totalmente desde a posição inicial para localizar-se em uma nova. O dedo não se desloca nem se substitui, mas muda por completo a localização da mão por outra nova, com a qual não tem nenhum elemento em comum que possa servir de guia.

Formas em que os traslados podem ocorrer

- **Traslado total:** quando a troca de posição é realizada com a participação de *todo* o aparato motor braço-mão-dedos.
- **Traslado parcial:** quando é realizado somente por *parte* do aparato motor.

Com relação ao polegar, os quatro dedos da mão esquerda podem contraírem-se ou estenderem-se.

- Os músculos das mãos estão constituídos de tal maneira que quando a mão está aberta eles estão tencionados, sendo a contração (fechar a mão) sua tendência natural.

Sugestões:

- Após a realização de um traslado longitudinal, não acentuar a nota inicial, a não ser que a obra musical assim estabeleça.
- Ao realizar um deslocamento não encurtar a nota anterior para ganhar tempo na troca de posição.
- Se há uma nota repetida, antes de um deslocamento, não repetir a segunda nota com o mesmo dedo, substitua-o por um que favoreça o deslocamento que se seguirá.

Considerações Finais

A proposta de Carlevaro proporciona ao estudante a construção da consciência desde o modo de sentar-se à maneira de tocar, conscientizando-o da necessidade de trabalhar com o corpo/mente e não só com os dedos e também de buscar o relaxamento mental e muscular.

Assim, o controle do relaxamento muscular e mental, a postura adequada, a consciência dos movimentos dos braços, mãos e dedos, podem ser conseguidos com o domínio dos conceitos abrangidos pela proposta de Carlevaro.

O estudo da mecânica e da técnica diretamente relacionado aos aspectos fisiológicos e anatômicos do violonista faz dessa proposta um marco dentre as escolas violonísticas, que até então não haviam desenvolvido um estudo sistemático embasado na lógica das relações dos movimentos exigidos na execução instrumental, com a funcionalidade dos membros do corpo envolvidos por meio de uma abordagem científica.

BIBLIOGRAFIA

Almofadinha e toalhinha de concerto. Fotos retiradas do endereço:<<http://www.matepis.com.br/almofadinha.htm>>. Acesso: em 25 de abr. de 2008.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra**. Exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind. S.L.R., 1979.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra**. Cuaderno n.1. Escalas diatónicas. Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind. S.L.R., 1966.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra**. Cuaderno n.2. Técnica de la mano derecha. Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind. S.L.R., 1967.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra**. Cuaderno n.3. Técnica de la mano izquierda. Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind. S.L.R., 1973.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra**. Cuaderno n.4. Técnica de la mano izquierda (conclusión). Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind. S.L.R., 1974.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, Mecanismo, Aprendizaje**. ART Ediciones en español, 2000

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística**. Porto Alegre: Movimento, 1985.

KODAMA, Marcia Kazue. **Tocando Com Concentração e Emoção**. São Bernardo do Campo, SP: M. Kazue Kodama, 2000.

PEREIRA, Marcelo F. **A escola violonística de Abel Carlevaro**. Dissertação de mestrado, São Paulo, 2003. pág 98.

PINTO, Henrique. **Violão um olhar pedagógico**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 2005.

RICHERME, Cláudio. **A técnica pianística**. Uma abordagem científica. São João da Boa Vista: Editora AIR, 1996.

ZANON, Fabio. <www.violao.org/index.php?showtopic=4608st=0> acesso em 03 de set. 2008