

# Princípios sobre posição de mão direita na pedagogia do violão

*Robson Barreto Matos*

A posição da mão direita no que se refere a instrumentos de cordas pinçadas sofreu diversas modificações ao longo da história. Utilizou-se posições particulares que foram moldando-se as condições físicas e sonoras de cada instrumento. Considerando o alaúde como um dos mais antigos e o violão como o mais moderno, nota-se uma modificação drástica na configuração da mão direita. O alaúde utiliza a mão rebaixada, o dedo mínimo apoiado no tampo do instrumento e o toque alternado entre polegar e indicador, com o polegar movendo-se para dentro da mão. Ao contrário, no violão coloca-se a mão elevada sobre as cordas sem qualquer tipo de apoio no tampo e o polegar movendo-se para fora da mão. Muitas são as razões para tão acentuadas mudanças, porém a que mais motivou os instrumentistas ao longo dos anos, principalmente nos séculos XIX e XX, foi a busca de uma melhor sonoridade no que diz respeito ao volume e timbre através da utilização ou não da unha, tipos de toque lateral, frontal e apoiado. Esses elementos, que influenciaram diretamente as mudanças de posição da mão, foram os mesmos que trouxeram uma gama de possibilidades para um resultado sonoro peculiar de cada intérprete. Sobre esse assunto Carlevaro afirma que “O som é a consequência mais direta da personalidade do intérprete; através do som se pode reconhecer a um artista.”<sup>1</sup>

Dentro da perspectiva histórica, Roland Stearns, num artigo publicado na revista *Soundboard*, suscita a questão da utilização de técnicas antigas no instrumento moderno. Como exemplo, o uso alternado de polegar e indicador em escalas rápidas, que é considerado o pilar da técnica alaudista.<sup>2</sup> Com esse ponto de vista, Stearns toma como fundamental o conhecimento da história do desenvolvimento da técnica de mão direita no alaúde e violão, com o objetivo de aumentar as chances em reconciliar diferenças entre estilos de execução antigos e contemporâneos.

O alaúde inicialmente era tocado com um plectrum, num período em que o instrumento era apenas melódico. No Século XV o plectrum foi descartado por instrumentistas que passaram a usar os dedos polegar, indicador, e gradualmente o médio e anular. O desenvolvimento da polifonia certamente causou o abandono do estilo melódico com o plectrum. Acompanhando a troca do plectrum em favor dos dedos está uma importante mudança na posição do braço direito. Stearns trás uma informação curiosa com respeito a origem da posição moderna da mão direita. Segundo ele

“A maior mudança ocorreu no Século XVII, quando alaudistas como John Dowland descartou a posição em que o polegar movia-se para dentro da mão em favor da posição com o polegar para fora que é o antecedente da posição usada no instrumento moderno”.<sup>3</sup>

Seguindo o desenvolvimento da técnica de mão direita, vê-se no século XIX, período em que o violão já havia ocupado completamente o lugar do alaúde, fotos de guitarristas, como Matteo Carcassi, com o dedo mínimo da mão direita apoiado no tampo do instrumento, encontra-se também no Método de Dionisio Aguado, de 1848, que o uso dos dedos polegar, indicador e médio sempre predomina. Porém quem provocou radicais mudanças na técnica de mão direita foi Mauro Giuliani, que estabeleceu a posição da mão sem o apoio do dedo mínimo no tampo do instrumento, tornando também o toque apoiado e o uso regular do dedo anular como parte integrante da técnica violonística.

Baseado na história do desenvolvimento da técnica de mão direita do instrumento antigo para o moderno, Stearns levanta algumas questões que devem ser consideradas. Como por exemplo se há alguma razão musical para ser empregada técnicas alaudísticas em músicas para alaúde tocadas no violão, ou se um violonista precisaria aprender técnicas de alaúde. Além disso, ele coloca que trezentos anos de uso da técnica alaudista com o dedo mínimo apoiado não deveria ser facilmente rejeitada.

Frank Bliven concluiu o bacharelado em violão no Conservatório de Música de San Francisco em 1972, onde também estudou história e literatura de instrumentos antigos que antecederam o violão. Além disso, estudou com o alaudista renascentista Ray Nurse, com o alaudista renascentista e barroco Eugen Dombois e com o especialista em guitarra barroca Robert Strizich.<sup>4</sup> Ele aborda o problema de mão direita enfrentado por instrumentistas que estudam ao mesmo tempo o violão moderno e instrumentos antigos, especialmente aqueles relacionados com o uso ou não da unha, já que a pedagogia moderna do violão adotou o toque com utilização da unha e os instrumentos antigos eram tocados sem utilizá-las.

Segundo Bliven existem basicamente três formas de utilização da mão direita para o violão moderno e instrumentos antigos: 1) Mão suspensa com unhas; 2) Mão rebaixada com unhas; e 3) Abordagem “histórica” sem unhas. A primeira forma é eficiente para o instrumento moderno, contudo para o antigo torna-se questionável especialmente com relação ao timbre. A segunda forma seria com a utilização da unha e com o dedo mínimo apoiado no tampo do instrumento. Essa forma não é recomendada para o instrumento moderno, porém para o antigo pode-se conseguir um toque bastante funcional com a poupa do dedo e obter-se o timbre desejado. Bliven explica que

“quando o dedo mínimo é apoiado no tampo do instrumento, a mão direita assume uma posição que permite aos dedos tocar as cordas com um ângulo ex-

tremamente oblíquo. Quando emprega-se essa posição é possível tocar com mais poupa, e se a unha não estiver muito comprida, é possível tocar só com a poupa do dedo.”

A terceira forma, que utiliza a mão rebaixada e sem unha, é a mais apropriada para instrumentos antigos como o alaúde renascentista, vihuela, alaúde barroco, guitarra barroca e teorba, porém considerada polêmica pelo autor especialmente com relação ao instrumento moderno. Para ele, apesar da utilização da unha ser preferencial na pedagogia moderna do violão, a não utilização da unha apresenta certas vantagens. Uma delas é que o timbre produzido com a polpa do dedo é mais consistente entre as cordas e mais condizente com o timbre produzido pelos ligados da mão esquerda. O autor conclui recomendando ao guitarrista que pretenda estudar ambos instrumento moderno e antigos utilizar uma posição de mão direita que produza o timbre adequado ao instrumento, respeitando as características da época.<sup>5</sup>

Para Nelson Amos, no seu artigo publicado na revista *Soundboard* em 1995<sup>6</sup>, do século XVI até o século XIX, a maioria dos instrumentistas achavam que o dedo anular não tinha força suficiente se comparado com os demais. Amos relaciona parte desse problema à posição da mão com o dedo mínimo apoiado no tampo, concluindo que “...esta posição força o anular para uma posição complicada afetando sua liberdade de movimento e sua habilidade em tocar a corda”<sup>7</sup>. Nesse mesmo artigo encontra-se a posição de Fernando Sor sobre essa questão. Apesar de apoiar o dedo mínimo para certas situações especiais, ele emprega na maioria das vezes a posição elevada da mão. Apesar de Sor achar que essa posição beneficiava somente o polegar, ela foi mais tarde o sinal para a liberação do dedo anular. Foi o violonista Francisco Tárrega, no final do século XIX, que mais desenvolveu a técnica da mão direita no que diz respeito a natureza do toque, a curvatura das juntas e o ângulo da mão tanto para a frente como para os lados. Ele também estabeleceu o toque apoiado com o dedo anular, que tornou-se uma técnica fundamental para obtenção de um toque seguro.<sup>8</sup>

No século XX alguns aspectos da técnica, como o uso da unha, mão elevada sem apoio no tampo e toque apoiado, passaram a ser utilizados pela maioria dos instrumentistas. A posição da mão direita passa a ser condicionada a esses elementos e, conseqüentemente questões como o ângulo da mão em relação as cordas, ponto de contato do braço com o instrumento e tipos de toques passam a ser discutidos com mais ênfase.

Carlevaro condiciona o posicionamento da mão direita ao ataque perpendicular dos dedos em relação as cordas do instrumento. Segundo ele esse tipo de ataque evita que a unha raspe a corda, provocando ruídos prejudiciais a uma emissão sonora perfeita. No entanto, para estabelecer a posição adequada, levando-se em consideração o ataque perpendicular, o violonista deve combinar três

elementos: ponto de contato do braço com o aro do violão, ponto de contato do aro do violão com o braço e o grau de inclinação do instrumento. A princípio esses três elementos estão relacionados com a colocação da mão numa posição confortável, ou seja, sem forçá-la. Sendo assim, o ponto de contato do braço com o aro do violão deve permitir a movimentação da mão no sentido vertical sem a necessidade de alterá-lo, o ponto de contato do aro do violão com o braço deve estar situado próximo de uma prolongação imaginária do cavalete, de forma que os dedos em sua contração natural produza um ataque perpendicular, e, por último, o grau de inclinação do instrumento que deverá posicionar as cordas perpendicularmente aos dedos sem que a posição natural da mão seja alterada.<sup>9</sup>

Num artigo de Frank Koonce, publicado pela *Soundboard* em 1986, é relatada uma opinião de David Russel contrária a de Carlevaro. Ele prefere a sonoridade mais escura e cheia produzida por uma posição diagonal da mão, em torno de 45° em relação as cordas. Quanto ao ruído provocado pela unha ao raspar a corda, ele o considera insignificante e acrescenta que o instrumentista pode reduzi-lo bastante com um lixamento cuidadoso da unha. Russel reconhece ainda que essa posição provoca uma certa dificuldade para o toque com apoio, mas justifica-se pelo uso menos frequente do mesmo com relação ao toque sem apoio e pela qualidade sonora obtida com essa técnica.<sup>10</sup>

Charles Duncan, no seu livro *The Art of Classical Guitar Playing*<sup>11</sup>, recomenda ao estudante, antes de iniciar-se ao aprendizado do instrumento, que se sente de frente a um espelho. Pois, segundo ele, nada melhor do que uma visão frontal da mão para se ter certeza da posição correta. Quanto a posição da mão, ele recomenda em primeiro lugar a observação da mão completamente fechada, chamando a atenção para os contornos, principalmente o ângulo pronunciado que se forma entre a terceira falange de cada dedo e as costas da mão. Em segundo lugar, colocando-se a mão ainda fechada sobre as cordas, deve-se abri-la em seguida apenas o suficiente para que a ponta dos dedos alcancem as três primeiras cordas. Duncan enfatiza neste momento o alinhamento entre as costas da mão o pulso e o antebraço e diz que o pulso deve acompanhar o movimento ficando apenas delicadamente arqueado.

Outro ponto de vista que traz considerações prévias antes da colocação efetiva da mão na posição correta é o empregado por Aaron Shearer no primeiro volume da sua coleção *Learning the Classic Guitar*.<sup>12</sup> Shearer aborda dois princípios que ele denomina de “Principles of Efficient Muscle Function”:<sup>13</sup> “Muscular Alignment”, podendo ser traduzido por Alinhamento Muscular. Esse princípio traz a idéia de que os músculos funcionam mais eficientemente quando naturalmente alinhados com suas bases e os ligamentos das juntas; “Midrange Function of Joints”, que seria o ponto mediano do curso do movimento das juntas. Segundo esse princípio, os músculos funcionam com mais eficiência quando as juntas

que eles controlam estão operando dentro da faixa mediana das suas posições extremas.

Baseado nesses princípios Shearer recomenda que o violonista alinhe a lateral do dedo indicador com a lateral do pulso e do antebraço, observando que o dedo médio neste momento fica alinhado com o centro do pulso e do antebraço, e o dedo anular alinhado com o lado oposto. Em seguida o violonista deve encontrar a posição mediana das juntas. Para encontrar essa posição na articulação do pulso, por exemplo, é necessário flexioná-lo e estendê-lo até os limites confortáveis dos movimentos e em seguida posicioná-lo no ponto mediano entre os limites.

O violonista Pepe Romero oferece uma maneira bastante prática de encontrar a posição da mão direita. Primeiramente ele observa que achar a posição correta está diretamente ligada com a forma anatômica de cada instrumentista, conseqüentemente a posição final será diferente pra cada caso. Seu princípio serve para o toque sem apoio. O dedo médio deverá agir como um pivô, em torno do qual a palma da mão deve inclinar-se para a direita ou esquerda. Para violonistas que possuem o dedo anular menor do que o indicador, a mão deve girar-se para a direita, para aqueles que possuem o dedo indicador menor do que o anular, deve ter o giro efetivado para a esquerda, e para o caso em que ambos os dedos possuam o mesmo tamanho a posição deve ser intermediária. A altura do pulso deve ser determinada pelo comprimento do polegar. Romero adverte que o giro da mão deve ser realizado com o movimento do antebraço e cotovelo e não forçando o pulso para uma posição desconfortável.<sup>14</sup>

A maioria dos violonistas vistos até o momento revelam uma preocupação constante com relação ao emprego do movimento sem esforço. A opinião do violonista Lee F. Ryan não foge a essa regra, pelo contrário no livro *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*<sup>15</sup> onde a explanação teórica torna-se a premissa básica do seu trabalho, ele explica detalhadamente como o violonista deve agir diante de cada situação para evitar o esforço desnecessário. Com relação a mão direita, o que se deve fazer é pensar na posição natural e evitar os extremos, como retorsões ou inclinações exageradas ou ainda tensões excessivas. A posição natural é aquela que você usa normalmente todos os dias, como por exemplo a forma de segurar a alça do estojo do violão ao carregá-lo, onde os dedos estão fechados e o pulso reto com o antebraço. Dessa forma, ao colocá-la no instrumento deve-se apenas abrir os dedos o suficiente para que os mesmos atinjam as cordas. Quanto ao ângulo formado entre os dedos e as cordas do violão, Ryan não considera apropriado a posição perpendicular e acrescenta que este deve ser definido por cada pessoa de acordo com o formato da unha e o comprimento do antebraço. Contudo, como a maioria dos violonistas utilizam o lado esquerdo da unha no ataque da corda, ele recomenda uma ligeira inclinação

dos dedos para a esquerda. Ele também chama a atenção para que os dedos trabalhem sempre próximos um dos outros. Segundo ele, além desta ser uma posição natural e relaxada, os dedos tendem a ser mais fortes devido a ausência de tensão excessiva.<sup>16</sup>

A ampliação considerável do repertório violonístico realizada neste século, vindo de transcrições e composições feitas por compositores não violonistas, gerou, sem dúvida, um desafio técnico maior para os violonistas e a preocupação principal com relação a mão direita passou a ser o tocar sem esforço. Talvez a forma mais inteligente de orientar um estudante que inicia-se ao violão sobre posição da mão direita é fazê-lo primeiramente conhecer tanto os aspectos históricos como as diversas situações aplicadas atualmente e, em seguida, conscientizá-lo da importância da busca de uma sonoridade satisfatória, considerando o timbre e o volume sonoro, e do toque utilizando apenas o esforço muscular necessário.

## NOTAS

- 1 Abel Carlevaro, *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. (Buenos Aires: Barry, 1979), 41.
- 2 Roland HB Stearns, "Right hand lute technique and guitarists history and modern reality." *Soundboard*, 6(2)(1979):42-6.
- 3 (Stearns 1979, 43)
- 4 Frank Bliven, "The right hand: alternative approach." *Guitar & Lute*, 11 Oct 1979, 11.
- 5 (Bliven 1979, 11-2)
- 6 Nelson Amos, "The suppression liberation, and triumph of the annular finger: a brief historical view of right-hand guitar technique." *Soundboard*, 21(4)(1995):11-15.
- 7 (Amos 1995, 11)
- 8 (Amos 1995, 12-4)
- 9 (Carlevaro 1979, 20-2)
- 10 Frank Moonce, "Right hand positioning in modern pedagogy; a comparison of selected methods." *Soundboard*, 2(13)(1986), 92.
- 11 Charles Duncan, *The Art of Classical Guitar Playing*. (Princeton: Summy-Birchard Music, 1980), 38-9.
- 12 Aaron Shearer, *Learning the Classic Guitar: Part 1 Technique*. (Pacific: Mel Bay Publications, 1990), 33-6.
- 13 Princípios da função muscular eficiente. Esses princípios são descritos com mais abrangência em outra parte do livro (ver pp. 9-11)
- 14 (Moonce 1986, 90)
- 15 Lee F. Ryan, *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. (Westport: The Bold Strummer, 1991), 63-7.
- 16 (Ryan 1991, 63-7)

## BIBLIOGRAFIA

- Amos, N. "The suppression liberation, and triumph of the annular finger: a brief historical view of right-hand guitar technique." *Soundboard*, 21(4)(1995):11-15.
- Bliven, F. "The right hand: alternative approach." *Guitar & Lute*, 11 Out 1979, 11-12.
- Carlevaro, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.
- Duncan, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Princeton: Summy-Birchard Music, 1980.
- Ferguson, J. "Fundamental perspectives, part 19: basic right-hand fingering issues." *Classical Guitar*, 13 Mar 1995, 22-3.
- Mooney, Frank. "Right hand positioning in modern pedagogy; a comparison of selected methods." *Soundboard*, 2(13)(1986):89-92.
- Ryan, Lee F. *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. Westport: The Bold Strummer, 1991.
- Shearer, Aaron. *Learning the Classic Guitar: Part 1 Technique*. 3v, ed. Tom Poore, Pacific: Mel Bay Publications, 1990.
- Stearns, R. H. "Right hand lute technique and guitarists history and modern reality." *Soundboard*, 6(2)(1979):42-6.
- \_\_\_\_\_. "Some additional thoughts on right hand lute technique for guitarists with a brief introduction to lute fingerboard concepts for guitarists." *Soundboard*, 6(4)(1979):120-25.
- Yates, Peter. "New and renewed right-hand resources for the guitarist." *Guitar Review*, 92(winter)(1993):1-4.