

**MARCOS DA SILVA MAIA**

# **TÉCNICA HÍBRIDA APLICADA AO VIOLÃO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes  
da Universidade Estadual de Campinas, para  
obtenção do Título de Mestre em Música.  
Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

CAMPINAS  
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M28t            Maia, Marcos da Silva.  
                  Técnica Híbrida Aplicada ao Violão / Marcos da Silva  
Maia – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

                  Orientador: Carlos Fernando Fiorini.  
                  Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

                  1. Violão 2. Palheta 3. Plectro 4. Técnica Híbrida I.  
Fiorini, Carlos Fernando II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Hybrid Picking Applied to Nylon Strings Guitar."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Guitar, Pick, Nylon, Plectrum, Hybrid Picking.

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini

Prof. Dr. Antônio Rafael dos Santos

Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira

Prof. Dr. Ricardo Goldemberg (suplente)

Prof. Dr. Antônio de Pádua Cunha Pires Filho (suplente)

Data da Defesa: 23-10-2007

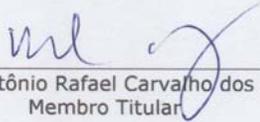
Programa de Pós-Graduação: Música

## Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

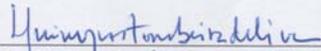
**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando  
Marcos da Silva Maia - RA 56583 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini  
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
Membro Titular



Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira  
Membro Titular

## DEDICATÓRIA

- ❖ Dedico este trabalho à minha esposa **Cristina** e aos meus filhos **Diego** e **Marina**, por aceitarem minha ausência e saberem que “longe é um lugar que não existe”.
- ❖ Ao meu pai “**Dr. Maia**”, meus irmãos, **Francina** e **Zé Maia** e sobrinhos, **Ariel** e **Arielle**, pelo apoio e incentivo.
- ❖ A **Alcides** e **Socorro Germano**, **Idilva Germano** e **Maurício Matos** pelas infindáveis e frutíferas discussões acadêmicas sempre regadas a um bom vinho.
- ❖ À memória de minha mãe **Onezina** e meu cunhado **Cido**, sempre presentes em meu pensamento.

## AGRADECIMENTOS

Ao **Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini**, por acreditar na proposta do trabalho, assumindo o compromisso da orientação, colaborando com idéias e opiniões pertinentes e ao mesmo tempo, deixando-me livre para expor minhas próprias inquietações.

Aos **colegas do Curso de Mestrado em Música** do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), nas pessoas de Rodrigo Lima, Marcelo Gomes, Alexandre Ficanha, Vanessa Rodrigues e Gustavo Chritaro, pelo companheirismo e receptividade.

À **Universidade Estadual do Ceará (UECE)**, especialmente ao **Curso de Música** – professores, alunos e funcionários – por permitir minha ausência, acreditando nos frutos que possam advir de meus estudos.

Aos **músicos Gustavo Assis-Brasil, Todd Kreuzburg e Joel Xavier**, pelas entrevistas concedidas.

Ao **Sr. Sud, Sra. Cida, Márcia e Tadeu** da Pousada Solar dos Pássaros, pela acolhida durante minha estadia em Campinas.

## RESUMO

Cordofones beliscados são instrumentos musicais que apresentam características variadas de timbres, advindas de suas formas, tamanhos, qualidade das cordas e diferentes maneiras de fazê-las vibrar. Desde a Antigüidade, as preferências oscilam entre o som obtido pelo pulsar das cordas com os dedos ou aquele produzido pela utilização de um plectro ou palheta. A técnica híbrida (do inglês, *hybrid picking*) refere-se à utilização simultânea da palheta e dos dedos. No violão, os bordões são tocados com palheta, presa entre o indicador e o polegar da mão direita, e as primas tangidas com qualquer combinação dos dedos médio, anular e mínimo. Dessa forma, a técnica funciona bem tanto para bases rítmico-harmônicas, como para músicas polifônicas e linhas melódicas. No presente trabalho, a tradicional simbologia do violão *p-i-m-a* (polegar, indicador, médio e anular) foi alterada. As letras *p* e *i* foram substituídas pelos símbolos usuais dos movimentos alternados da palheta:  $\blacksquare$  ou  $\nabla$ , mantendo-se as letras *m-a* e incluindo-se a letra *c* (*chico*, dedo mínimo em espanhol). Assim, a pesquisa objetivou contextualizar a técnica híbrida e sua aplicação ao violão, discorrendo sobre aspectos históricos referenciais ao uso da palheta e dedos; indicando exemplos musicais para a aplicação da técnica; enfatizando a importância da adequada seleção de palhetas para a mesma, bem como investigando sua aplicação por diversos músicos na atualidade e sua eficácia na realização de variados repertórios.

**Palavras-chave:** Violão, Palheta, Técnica híbrida.

## ABSTRACT

Plucked chordophones are musical instruments that offer a great variety of tones from their forms, sizes, quality of the strings and different ways of making them vibrate. Since ancient times, the preferences sway between the sound obtained by the vibration of the strings with the fingers or that produced by the use of a pick. Hybrid Picking refers to the simultaneous use of the pick and the fingers. In nylon strings guitar, the bass-strings are played with the pick, held between the right forefinger and the thumb, and the first strings are played with any combination of the middle, the ring and little fingers. Therefore, the technique works well for rhythm-harmonic bases, polyphonic music and melodic lines. In the present work, the traditional guitar terminology of *p-i-m-a* (from the Portuguese, *polegar* [thumb], *indicador* [forefinger], *médio* [middle finger] and *anular* [ring finger]) was altered. The letters *p* and *i* were changed for the usual symbols of the picks' up and down movements  $\blacksquare$  or  $\blacktriangledown$ , maintaining the *m-a* (middle and ring fingers) and including the *c* letter (*chico*, Spanish for little finger). So, this study aimed at contextualizing the hybrid picking applied for nylon strings guitar by discussing referential historical aspects of the use of the pick and the fingers; indicating musical examples for applying the technique; emphasizing the importance of adequate selection of picks for that, as well as by examining its application by diverse musicians from actuality and its efficacy for different repertoire.

**Key-words:** (nylon strings) Guitar, Pick, Hybrid Picking

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Plectro de casco de tartaruga.....	4
Figura 2 – Diferentes tipos de palhetas: madeira, plástico e casco de tartaruga.....	6
Figura 3 – Sentido da palhetada.....	9
Figura 4 – Postura da mão direita.....	29
Figura 5 – Escala cromática ascendente.....	32
Figura 6 – Estudo nº 1, opus 60 de Matteo Carcassi.....	32
Figura 7 – Choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo.....	33
Figura 8 – Estudo nº 4, opus 48 de Mauro Giuliani.....	33
Figura 9 – Estudo nº 1 de Heitor Villa-Lobos.....	34
Figura 10 – Estudo nº 2 de Heitor Villa-Lobos.....	34
Figura 11 – Pavana de Luis de Milán (Séc. XVI).....	35
Figura 12 – Estudo nº 4 de Heitor Villa-Lobos.....	35
Figura 13 – Trecho do Prelúdio nº 4 de Heitor Villa-Lobos.....	35
Figura 14 – “Brasileirinho” de João Pernambuco.....	35
Figura 15 – Estudo nº 1 de Heitor Villa-Lobos.....	36
Figura 16 – Prelúdio nº 1 do Cravo Bem-Temperado de J.S. Bach.....	36
Figura 17 – Prelúdio em ré menor para alaúde de Bach .....	36
Figura 18 – Estudo Simples nº 1 de Leo Brouwer.....	38
Figura 19 – Estudo Simples nº 2 de Leo Brouwer.....	38
Figura 20 – Estudo Simples nº 3 de Leo Brouwer.....	38
Figura 21 – Estudo Simples nº 4 de Leo Brouwer.....	39
Figura 22 – Estudo Simples nº 5 de Leo Brouwer.....	39
Figura 23 – Estudo Simples nº 6 de Leo Brouwer.....	39
Figura 24 – Estudo Simples nº 7 de Leo Brouwer.....	40
Figura 25 – Estudo Simples nº 8 de Leo Brouwer.....	40
Figura 26 – Estudo Simples nº 9 de Leo Brouwer.....	40
Figura 27 – Estudo Simples nº 10 de Leo Brouwer.....	41
Figura 28 – Bourrée da Suíte I para alaúde de J.S.Bach.....	41

Figura 29 – Progressão harmônica blues com <i>Walking Bass</i> .....	42
Figura 30 – Choro “Brejeiro” de Ernesto Nazareth.....	42
Figura 31 – Composição do autor intitulada “Bossa”.....	43
Figura 32 – Composição do autor intitulada “Baião”.....	44

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	4
2.1 Uso do plectro e da palheta.....	4
2.2 Uso dos dedos.....	10
2.3 Unha versus carne.....	20
3 A TÉCNICA HÍBRIDA APLICADA AO VIOLÃO.....	24
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	45
4.1 Análise de documentos sonoros.....	45
4.2 Observação de apresentações musicais ao vivo.....	47
4.3 Avaliação da eficácia da técnica híbrida.....	48
4.4 Estudo dos tipos de palhetas empregadas na técnica híbrida.....	49
4.5 Entrevista com músicos que utilizam a técnica híbrida.....	50
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	60

# 1 INTRODUÇÃO

Cordofones beliscados, segundo Henrique (1988), são instrumentos musicais que oferecem variados timbres advindos de suas formas, tamanhos, qualidade das cordas e diferentes maneiras de fazê-las vibrar.

“Durante a civilização grega, as preferências oscilavam entre o som da corda tangida com os dedos e aquele produzido pela utilização de um plectro<sup>1</sup>” (Pujol, 1960, p.12).

De fato, essas alternativas de execução acompanharam a trajetória da História da Música em diferentes períodos, aliadas ao surgimento de novos instrumentos – alaúde, vihuela, guitarra espanhola (violão), bandolim, banjo, cavaquinho, viola portuguesa, guitarra portuguesa, a moderna guitarra elétrica e outros – hora sobressaindo-se o uso do plectro, hora o emprego dos dedos ou, mais recentemente, de ambos.

*Hybrid picking* é uma expressão da língua inglesa que faz referência a uma forma peculiar de execução da mão direita dos guitarristas americanos, na qual a ação conjunta da palheta, ou *pick*, combinada com os dedos, permite a realização de determinados trechos musicais no instrumento que o uso exclusivo da palheta impossibilita. “No Brasil, verifica-se que as traduções equivalentes à expressão inglesa, encontradas em algumas publicações, são descritas como palhetada híbrida ou técnica híbrida de palheta e dedos” (Assis-Brasil, 2005, p. 3). No presente trabalho utilizar-se-á a denominação de Técnica Híbrida.

A atual pesquisa destina-se aos músicos instrumentistas que executam o violão tradicional com seis cordas de náilon e técnica de palheta. O instrumento, por estar atrelado a uma grande quantidade de música composta, transcrita e arranjada, permite uma ampliação da extensão do repertório desses músicos como um dos benefícios de utilização da referida forma de execução. Os procedimentos de realização dessa técnica na guitarra elétrica e no violão de cordas de aço também

---

<sup>1</sup> “*plêktron*, ou objeto para bater; pelo lat. *plectrum*, plectro, pedaço de marfim delgado, usado para ferir as cordas de um instrumento musical” (Houaiss, 2005).

são adaptáveis ao violão náilon, permitindo-se o aproveitamento das mesmas relações entre palheta, dedos e cordas.

O emprego exclusivo da palheta, comum a muitos violonistas, é adequado para execução de melodias, arpejos, acordes de notas geradas de forma sucessiva e rasgueados<sup>2</sup>. No entanto obras polifônicas, homofônicas, bem como gêneros de música popular, que requerem acordes de notas advindas do ataque simultâneo das cordas do instrumento, tornam-se impraticáveis.

De um lado, o uso da palheta, de outro, o uso dos dedos; desse dualismo nasce um jogo de viabilidades e impossibilidades de execução, imposto pelo repertório comum ao instrumento, que impelem os violonistas a buscarem opções alternativas variadas no toque da mão direita, com a intenção de burlarem uma determinada dificuldade técnica momentânea da peça durante a execução.

Considerando-se que a técnica híbrida envolve a combinação de formas tradicionais de execução ao violão, do plectro e dos dedos, faz-se necessária uma noção básica e alicerçada do conhecimento de algumas práticas e terminologias técnicas comuns a essas duas formas de execução. A primeira nos remete a toda uma gama de variáveis concernentes aos tipos de palhetas e seu manuseio, e das técnicas utilizadas no uso do acessório. A segunda, às contribuições de violonistas do passado e do presente nas diversas publicações da História do Violão. Ter conhecimento da história, teoria e prática dessas duas vertentes é imprescindível ao violonista que deseja desenvolver o uso da técnica híbrida.

Abaixo, as etapas para o desenvolvimento da técnica híbrida:

- a) Manuseio da palheta;
- b) Combinação de palheta e dedos;
- c) Desenvolvimento do quinto dedo da mão direita;
- d) Prática de repertório.

Diante do exposto, a presente pesquisa objetivou contextualizar a técnica híbrida e sua aplicação ao violão, discorrendo sobre aspectos históricos referenciais ao uso da palheta e dedos; indicando exemplos musicais para a

---

<sup>2</sup> Do espanhol *rasgueo* – “aspecto rítmico bastante utilizado no violão *flamenco*. Consiste em subir o polegar, descer o dedo médio e novamente descer o polegar rapidamente” (Ribeiro, 2006, p.23).

aplicação da técnica; enfatizando a importância da adequada seleção de palhetas para a mesma, bem como investigando sua aplicação por diversos músicos na atualidade e sua eficácia na realização de variados repertórios.

Após dezoito anos de ensino no curso superior de música da Universidade Estadual do Ceará – UECE – como professor das disciplinas de Prática Instrumental, Prática em Conjunto e coordenador do Grupo de Violões da UECE, além de violonista e guitarrista profissional, portanto, detentor de um conhecimento teórico-prático das técnicas de execução mencionadas, este trabalho reflete parte das inquietações de um violonista interessado em tornar acessível a um número maior de pessoas a prática desse instrumento musical.

## 2 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

### 2.1 O uso do plectro e da palheta

O uso do plectro nos instrumentos de cordas beliscadas remonta aos tempos da antiga Grécia (Figura 1). Segundo Pujol (1960), os escritos de Plutarco, Ateneu, Anacreonte, Aristógenes e Virgílio apresentam algumas referências quanto à utilização de artefatos de marfim por músicos gregos tocadores de cítara. Havia uma relação direta entre o toque com plectro e o canto de melodias alegres com voz sonora e bem timbrada, chegando até a influenciar o caráter da música.



Figura 1 – Plectro de casco de tartaruga

Campos (2005) complementa que com o surgimento da civilização romana e de sua histórica dominação do mundo antigo, a cítara ou *kíthara* grega passou a ser denominada de cítara romana, que foi introduzida na Península Ibérica, pelos romanos, no primeiro ano da Era Cristã.

O mesmo autor ainda acrescenta que quando os mouros invadiram a Espanha no século VIII, o alaúde árabe ou *oud*, e a guitarra mourisca, ambos tocados com uso do plectro, foram introduzidos na Europa. Várias ilustrações presentes no códice das Cantigas de Santa Maria, fonte iconográfica de instrumentos musicais da Idade Média, coligidas e organizadas por Alfonso X, o Sábio, no século XIII, mostram músicos árabes e europeus tangendo alaúdes e guitarras com seus respectivos plectros.

Finalmente, após um longo período de supremacia do canto-chão, os instrumentos musicais foram gradativamente introduzidos na liturgia das igrejas. Até

este momento, o pulsar das cordas através de um plectro de marfim ou bico de pena era o recurso de uso corrente.

O surgimento da polifonia vocal na Europa dos séculos XIII e XIV, em fins da Idade Média, veio suscitar uma prática semelhante entre os músicos instrumentistas, ou seja, duas ou mais linhas melódicas precisavam ser executadas simultaneamente e de forma independente, fato que gerou a necessidade de novas formas de execução<sup>3</sup>. O uso único e exclusivo do plectro tornou-se inviável para a prática do repertório polifônico.

O final do século XV e início do século XVI é um período determinante de transformações tanto na construção dos instrumentos, a *lutheria*, quanto nas formas de execução. O alaúde, a guitarra e a vihuela tornaram-se os cordofones dedilhados mais utilizados por compositores e intérpretes do renascimento europeu. Antecessores do violão moderno, a vihuela de seis ordens<sup>4</sup> e a guitarra de quatro ordens, tiveram muito prestígio nas cortes da Itália e Espanha.

Extensas coletâneas de obras para vihuela foram publicadas e, em menor escala, para a guitarra. O alaúde praticamente não existiu em terras hispânicas, onde o violão teve sua origem. “Houve três versões da vihuela: *vihuela de arco*, *vihuela de peñola* e *vihuela de mano*. Os dois primeiros instrumentos foram citados em várias fontes medievais, e o terceiro só passou a existir a partir de finais do século XIV” (Turnbull, 1974). A última referência ao uso do plectro foi a *vihuela de peñola* da música antiga espanhola juntamente com o cistre inglês e a cístola.

O plectro diferencia-se da palheta quanto à forma e tamanho. O primeiro assemelha-se a uma pequena vareta de marfim, com dimensão aproximada ao tamanho médio da mão humana, e que muitas vezes era substituído por um bico de pena de ave grande como o pavão. A segunda apresenta um tamanho que pode variar, em média, entre dois e quatro centímetros, nas mais diversas formas, cores, espessuras e materiais constitutivos (Figura 2).

---

<sup>3</sup> Formas de execução descritas nesse trabalho no sub-capítulo 2.2, p.12.

<sup>4</sup> Pares de cordas



Figura 2 – Diferentes tipos de palhetas: madeira, plástico e casco de tartaruga.

O uso do plectro na música da Antigüidade até fins da Idade Média e da palheta nos tempos modernos esteve presente também na prática de música popular. Seja de osso ou marfim, madeira, casco de tartaruga, plástico, borracha, pedra, porcelana ou náilon, a utilização da palheta nos instrumentos de cordas dedilhadas, por um lado demonstrou eficácia e, por outro, apresentou inviabilidade na execução do violão.

O músico instrumentista que se utiliza única e exclusivamente da palheta, estará sujeito à impossibilidade de execução de determinados repertórios como, além da já referida música polifônica, gêneros de música que, por exemplo, requerem o ataque simultâneo das notas de um mesmo acorde. Daí, a importância de se verificar tais limitações e propor soluções técnicas para a viabilização da prática de determinados gêneros musicais.

Durante muito tempo, o uso da palheta, em oposição ao uso dos dedos, foi utilizado por músicos instrumentistas de cordas dedilhadas. Desde a Antigüidade Clássica até os dias atuais alguns instrumentos foram tocados única e

exclusivamente com plectro, e depois palheta, enquanto outros se valeram da alternativa do uso exclusivo dos dedos.

“Bicos de pena, de fato, podem ter sido os primeiros plectros padronizados. Estes foram os acessórios preferidos entre os trovadores europeus da Idade Média, que tangiam em instrumentos musicais similares ao bandolim. Por volta do século XVI os franceses tornaram-se hábeis no manuseio da mandola italiana, que eles tocavam com um único dedo, ao qual uma pluma havia sido enlaçada. O próprio bandolim napolitano foi sempre tocado com plectro” (Hoover, 1995, p. 12)<sup>5</sup>.

A história do violão na Europa não apresenta evidências palpáveis relativas ao uso da palheta nos muitos tratados e métodos publicados. Não se sabe quem tocou o instrumento, utilizando-se do acessório, desde o período da guitarra renascentista, passando pelo violão barroco, clássico, romântico e moderno. Somente na virada dos séculos XIX e XX é que se tem o primeiro relato documentado sobre o uso do recurso na América do Norte.

O violão tocado com cordas de aço na América do Norte no final do século XIX e início do século XX foi primeiramente utilizado pelos músicos do *blues*, como sendo a guitarra blues do negro americano. Segundo o historiador Alan Lomax em “*The Folk Songs of North America*”, Hoover (1995), os negros introduziram o violão e o blues nas colinas da América logo depois da virada do século e ficaram conhecidos como *nigger pickin*<sup>6</sup>. O banjo foi o instrumento favorito dos *niggers* nos Estados Unidos, mas o violão, sendo mais fácil de construir e manejar, gradualmente sobrepujou o banjo entre as populações do sul.

Segundo Grunfeld (1969), na década de 30 o guitarrista de *Bebop*, Charlie Christian, começou a tocar palhetando um violão acústico, e em seguida, passou a tocar guitarra elétrica com palhetadas descendentes que obtinham um som mais forte e competitivo com os instrumentos de sopro.

Outros ícones da música popular improvisada a serem mencionados como utilizadores da técnica de palheta foram Freddie Green e Django Reinhardt. O

---

<sup>5</sup> N. T. – *Feather quills, in fact, may have been the first standardized plectrums. They were preferred pluckers among European troubadours of the Middle Ages, who strummed on musical devices similar to the mandolin. By the 1600s the French had become adroit at handling the Italian mandolla, which they plucked with a single finger to which a plum had been laced. The Neapolitan mandolin itself has always required a plectrum* (Hoover, 1995, p. 12).

<sup>6</sup> Palhetada negra (tradução livre do autor).

primeiro ficou conhecido por suas bases rítmicas com palhetadas descendentes na banda de Count Basie. E o segundo, que por impossibilidade física, só usava dois ou três dedos da mão esquerda para a montagem dos acordes. Nesse último caso, o músico tinha que ter o auxílio da mão esquerda para abafar as cordas que não precisavam ser tocadas. Esse ataque de acordes abafados produzia um som forte e percussivo, dando uma das principais características do jazz cigano europeu. Nesse ponto a palheta facilitava a obtenção de um toque rítmico, harmônico e agressivo, contribuindo para uma execução mais competitiva dentro dos combos<sup>7</sup> de jazz.

Atualmente, violão acústico, eletro-acústico e guitarra elétrica, continuam sendo executados com o uso da palheta. Muitos guitarristas de blues, jazz e rock ainda utilizam-se dessa maneira de tocar. Paralelamente à prática da música popular americana e ao jazz europeu, com sólida tradição no uso da palheta, viu-se refletida no Brasil a prática em questão.

Os músicos brasileiros que sempre utilizaram a palheta foram os bandolinistas, cavaquinistas e executantes da guitarra elétrica na realização de composições e improvisações melódicas, além de acompanhamentos rítmicos e harmônicos em variados gêneros de música popular.

Alguns termos musicais muitas vezes surgem de forma empírica e tornam-se tão peculiares a uma determinada linguagem que adquirem conteúdo técnico e descritivo. Com base nessa constatação pode-se discorrer sobre alguns exemplos de expressões diretamente relacionadas com o uso da palheta.

Abaixo estão algumas dessas expressões que definem as possibilidades do uso da palheta e seus respectivos exemplos musicais:

*Palhetada alternada* – movimento alternado de ataques descendentes e ascendentes, ou vice-versa, em linhas melódicas ou escalas, arpejos e *rasgueados*. Esses movimentos podem ser representados nas partituras e tablaturas pelos símbolos apresentados na Figura 3:

---

<sup>7</sup> “Pequeno conjunto, em geral de três a oito músicos” (Berendt, 1975, p.357)

▣ Palhetada para baixo

∨ Palhetada para cima

Figura 3 – Sentido da palhetada. (Baseado em Assis-Brasil, 2005).

*Palhetada sweep* – as notas musicais são tocadas com a palheta em movimento descendente ou ascendente, varrendo as cordas do instrumento em um mesmo sentido. O maior divulgador dessa técnica é o guitarrista australiano Frank Gambale.

*Cross picking* – saltos de cordas para tocar notas musicais de intervalos com grande extensão.

Os violonistas brasileiros, em sua maioria, desenvolveram uma prática baseada no uso dos dedos da mão direita, onde os maiores representantes, compositores e intérpretes, não utilizaram a palheta, provavelmente pelo fato da influência marcante e decisiva do violão com cordas de náilon na história do instrumento. Pode-se considerar uma exceção o violonista Dilermando Reis, que tocava violão com cordas de aço e utilizava-se da carne dos dedos da mão direita, ou seja, com unhas muito curtas.

Uma provável relação entre uso de palheta e cordas de aço, e a utilização dos dedos e cordas de náilon pode ser observada. “O plectro (palheta) é normalmente empregado para instrumentos com cordas metálicas; as cordas de tripa ou náilon são usualmente beliscadas com os dedos” (Zahar, 1985, p. 294). Mas há quem vá de encontro a esses paradigmas, tocando instrumentos de cordas de aço com as unhas dos dedos da mão direita, e cordas de náilon com palheta.

Por outro lado, a tradição do uso da palheta foi mais consolidada entre os americanos, onde o violão com cordas de aço e a guitarra elétrica tiveram primeiramente um maior uso entre os músicos. É claro que não se pode desconsiderar o fato de que, independente da nacionalidade, a palheta é bastante

utilizada por músicos instrumentistas de cordas dedilhadas, seja na guitarra elétrica, no violão com cordas de aço ou no violão com cordas de náilon, este o ponto alvo do objeto de pesquisa do atual trabalho.

## 2.2 O uso dos dedos

As preferências timbrísticas da Antigüidade já vislumbravam o uso dos dedos, paralelamente ao uso do plectro, pelos músicos citaristas gregos. Conforme cita Pujol (1960), Plutarco acrescentava que as cordas pulsadas com os dedos produziam um som bem mais delicado. Anacreonte e Aristógenes consideravam superiores também os sons das cordas pulsadas com os dedos e numa Elegia de Tribulo, poeta do século I, a.C., existem narrativas de cítaras tocadas com os dedos e o canto entoado com palavras tristes.

No início da Idade Moderna, a prática de música vocal polifônica refletiu-se nas formas de se compor exclusivamente para instrumentos, propiciando uma polifonia instrumental que provocou o interesse dos guitarristas na utilização dos dedos da mão direita e na publicação de obras e tratados do gênero.

“O primeiro livro para *vihuela* publicado foi o *Libro de Música de vihuela de mano* Intitulado *El Maestro* de Luis Milan, publicado em Valencia, em 1536, e dedicado a Don João III de Portugal” (Dudeque, 1994, p. 14).

Observa-se a intenção do autor da referida obra em especificar no título, para que tipo de *vihuela* destinava-se o método, *vihuela de mano*, ou seja, para ser tocada com os dedos, sem palheta, diferentemente da *vihuela de arco* e da *vihuela de peñola*.

As publicações posteriores de obras para *vihuela* e guitarra espanhola compartilharam o mesmo intento, oferecendo tablaturas de músicas instrumentais originais, transcrições de música vocal e canções com acompanhamento.

A partir do período renascentista, as obras compostas para guitarra espanhola, *vihuela* e alaúde eram, via de regra, para serem tocadas com o uso dos dedos, quando a polifonia já se encontrava bem desenvolvida. Depois que a *vihuela*

e o alaúde caíram em desuso na Europa, por volta do final do século XVIII, o violão emergiu como instrumento preferido da corte e do povo.

Segundo Budasz (1998), em 1611, Sebastián de Covarrubias lamentava o declínio da vihuela na Espanha em função da crescente popularidade de outro instrumento:

“depois que inventaram as guitarras, são muito poucos os que se dão ao estudo da vihuela. Isso tem sido uma grande perda, porque nela se podia tocar qualquer tipo de musica punteado, e agora a guitarra não é mais que um chocalho, tão fácil de tanger, especialmente nos rasgueados, que não há nenhum cavalariço que não seja músico de guitarra” (Covarrubias *apud* Budasz, 1998, p. 1)<sup>8</sup>.

No entanto, a vihuela ocupou um período de aproximadamente quarenta e dois anos (1536 a 1578), datas das primeiras e últimas publicações de música para o instrumento.

Na “Época de Ouro” da Espanha, século XVI, vários músicos vihuelistas, nascidos em diferentes cidades, publicaram obras de cunho didático para o instrumento, recheadas de peças originais, transcrições e canto acompanhado, alcançando elevado nível técnico de execução instrumental e de composição.

As *diferencias* são exemplo do referido. Estas ficaram conhecidas como variações ou improvisações melódicas sobre seqüências harmônicas de músicas populares da época, prática similar ao que os músicos de jazz ainda realizam atualmente.

As principais obras para vihuela publicadas na Espanha foram:

- *El Maestro* – Luis Milan (1536)
- *Los Seys Libros del Delphin de Música* – Luys de Narváez (1538)
- *Tres Libros de Música en cifra para Vihuela* – Alonso Mudarra (1546)
- *Silva de Sirenas* – Enríquez de Valderrábano (1547)
- *Livro de Música de Vihuela* – Diego Pisador (1552)
- *Orphenica Lyra* – Miguel de Fuenllana (1554)
- *Declaración de Instrumentos Musicales* – Juan Bermudo (1555)

---

<sup>8</sup> N. T. – *Después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. A sido una gran perdida, por que en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de caballos que no sea músico de guitarra* (Covarrubias *apud* Budasz, 1998, p. 1).

- *Libro de cifra nueva* – Luys Venegas de Henestrosa (1557)
- *Arte de tañer fantasia* – Thomás de Sancta Maria (1565)
- *El Parnaso* – Esteban Daza (1576)
- *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* – Antonio de Cabezón (1578)

Interessante observar as descrições técnicas das formas de execução da mão direita que permeiam os tratados de música para instrumentos de cordas dedilhadas na Espanha renascentista e o quanto estas se assemelham aos movimentos da palheta.

Budasz (1998) cita alguns autores que tecem comentários sobre as formas de execução da mão direita. Segundo os vihuelistas Alonso Mudarra (c.1510 – 1580) e Miguel de Fuenllana (c.1500 – 1579), o *redoble*, o qual está associado ao *dedillo*, é o ato de tocar as cordas do instrumento unicamente com o dedo indicador de forma alternada. Mudarra recomenda o uso do *dedillo* em escalas descendentes, pois com o mesmo dedo indicador, em toque ascendente, pode tanger duas cordas adjacentes. Fuenllana descreve o *redoblar de dedillo* como sendo o toque alternado dos dedos indicador e médio, e o *redoblar de vigueta* como sendo o toque alternado dos dedos polegar e indicador, também muito usado pelos alaudistas.

A técnica de mão direita dos violonistas tem sido desenvolvida ao longo de quinhentos anos, do Renascimento até o momento. Os executantes do violão assimilaram muito das formas de tocar dos instrumentos antigos, nas quais, muitas vezes, o movimento dos dedos imitou os movimentos da palheta.

“(…) No toque do alaúde renascentista, o polegar imitava o toque descendente do plectro e o dedo indicador imitava o ascendente” (Postlewate, 2001, p. 7)<sup>9</sup>.

Daí em diante, quanto maior o desenvolvimento da música, mais soluções foram encontradas para atender aos intérpretes e compositores.

Nos muitos tratados pedagógicos e coletâneas de obras para violão, publicados ao longo dos séculos no mundo ocidental, os instrumentistas do

---

<sup>9</sup> N. T. – (...) in *Renaissance lute playing, the thumb imitated the down stroke of the plectrum and the index finger imitated the up stroke* (Postlewate, 2001, p.7).

renascimento utilizaram-se principalmente dos dedos indicador (i), polegar (p) e médio (m) em combinações variadas. Os três dedos só eram usados simultaneamente no toque dos acordes e em trechos polifônicos mais desenvolvidos. No século XVI a guitarra espanhola, o violão, esteve à sombra do alaúde e da vihuela, e a influência da música destes é notória no repertório daquele, mas a partir do século XVII, a História tomaria outros rumos.

O violão no período barroco obteve uma posição privilegiada na história antiga do instrumento; em nenhum outro período, talvez, tenha alcançado tamanha notoriedade. Contudo, os instrumentistas ficaram divididos entre a produção de pura arte musical ou do papel de músicos acompanhantes.

“A guitarra barroca (...) nessa combinação de *rasgueado* e *punteado* alcançou pela primeira vez uma identidade única no mundo musical, uma identidade que, como pode ser visto, não era para o gosto de todos” (Turnbull, 1974, p.61)<sup>10</sup>.

As práticas do acompanhamento, *rasgueado*, e do solo, *punteado*, estiveram divididas entre os músicos desse período.

Na Itália, dois nomes importantes são os de Francesco Corbetta (1615 – 1681) e Ludovico Roncalli (1654 – 1713). Corbetta publicou as seguintes obras:

- *De Gli Scherzi Armonici* (1639)
- *Varii Capricci per la Ghitarra Spagnola* (1643)
- *Vari Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola* (1648)
- *La Guitarre Royale Dediée au Roy de la Grand Bretagne* (1671)
- *Guitarre Royale* (1674)

Os antigos livros, acima intitulados, refletem a passagem gradual do fácil estilo *rasgueado*, do qual Covarrubias se queixava no final do Renascimento, para peças de natureza mais complexa. O nível alcançado de desenvolvimento da música instrumental para vihuela foi sobrepujado pelo fácil manuseio do violão através da

---

<sup>10</sup> N. T. – *The Baroque guitar (...) in this combination of rasgueado e punteado it achieved for the first time an identity of its own in the musical world, an identity that, as has been seen, was not to everyone's taste* (Turnbull, 1974, p.61).

técnica do *rasgueado*. Contudo, no final do século XVII, já havia quem tocasse música mais elaborada, ao estilo *punteado*, entre os violonistas.

O estilo do violão barroco está relacionado com as *consonancias* e *redobles* da tradição da vihuela espanhola. A concepção mais básica e primitiva de se tocar violão é *rasguear* um acorde; o violonista mais avançado une texturas harmônicas a passagens melódicas em padrões musicais mais complexos.

“Todos os instrumentistas barrocos tinham o hábito de embelezar a escrita através da performance de ornamentações artísticas e inclusões de mordentes, trinados, grupetos” (Wade, 1980, p. 64)<sup>11</sup>.

Um dos discípulos de Corbetta, Robert de Visée (c.1660 – c.1720), foi o maior representante do violão barroco na França, e entre suas publicações destacam-se:

- *Livre de Guitarre Dédiée au Roy* (1682)
- *Livre de Pièces pour la Guitarre* (1686)

Segundo Turnbull (1974), o discípulo praticamente mantém as mesmas características do mestre no contexto do violão barroco. Aparecem alguns acordes *rasgueados* e resultados de uma textura mais aberta.

A Espanha do período barroco também tem seu lugar na história antiga do violão, apresentando instrumentistas e publicações importantes. De Juan Carlos Amat (1572 – 1642) tem-se a primeira publicação em 1596: *Guitarra Española de Cinco Órdenes*. Há nesse tratado uma forte tendência ao estilo *rasgueado*. Porém, é com a publicação de Gaspar Sanz (1640 – 1710), em 1674, de sua *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, que o estilo *punteado* tem supremacia.

“Na verdade ele é mais interessado no estilo *punteado*, e, em acordo com os violonistas franceses do final do século XVII, ele dá importância a todas as notas individualmente” (Turnbull, 1974, p. 58)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> N. T. – *All the Baroque instrumentalists were in the habit of embellishing their notation in actual performance with the ornate filigree and encrustations of mordents, trills, acciaccaturas* (Wade, 1980, p.64).

<sup>12</sup> N. T. – *In the main he is more interested in the punteado style, and, in common with the late seventeenth-century French performers, he signifies all the notes individually* (Turnbull, 1974, p.58).

O violão barroco esteve sempre oscilando entre dois extremos como apresentado anteriormente. O estilo *rasgueado* deu origem ao que hoje se denomina violão popular, e o *punteado* gerou uma forte tradição de compositores e solistas a partir do século XIX.

Nos primeiros séculos de sua história, o violão era encordado com pares de cordas denominadas ordens. Inicialmente com quatro, depois cinco e até seis ordens, o violão sofreu uma simplificação mantendo o número de ordens, mas reduzidas a seis cordas simples. Os três países que mais contribuíram para o desenvolvimento da guitarra de cinco ordens do violão barroco na Europa foram Itália, França e Espanha.

“Apesar do resto da Europa já ter se convertido às guitarras com seis cordas simples, a Espanha continuou usando instrumentos com seis cordas duplas por um longo tempo, talvez porque o volume superior que estes proporcionavam servia perfeitamente para atender a sua função primordial: acompanhar o canto e a dança” (Seguret, 1999, p. 18)<sup>13</sup>.

No classicismo os métodos para violão apresentaram uma forma de trabalho coordenado dos dedos polegar, médio e indicador. Segundo Postlewater (2001), Federico Moretti compôs em 1787 o método intitulado: *Principios para Tocar la Guitarra de Seis Ordenes*, que foi primeiramente publicado em Nápoles, Itália, no ano de 1792.

Dois subseqüentes publicações foram lançadas em Madri, Espanha, nos anos de 1799 e 1807, respectivamente. Curiosamente, Moretti não utilizou o dedo anular da mão direita nos estudos de arpejos propostos em seu livro, afirmando:

“Eu não escrevi meus arpejos para os quatro dedos (significando o polegar e os três primeiros dedos) porque eu não acredito que isso seja necessário para essas lições” (Moretti *apud* Postlewater, 2001, p. 7)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> N. T. – *Although the rest of Europe had converted to guitars with six single strings, Spain remained attached to six-course instruments for a long time, perhaps because the superior volume they generated was perfectly suited to their primary role: accompanying song and dance* (Seguret, 1997, p.18).

<sup>14</sup> N. T. – *“I have not written my arpeggios for the four fingers (meaning the thumb and first three fingers) because I do not believe is necessary in these lessons”* (Moretti *apud* Postlewater, 2001, p. 7).

No ano de 1799, também foi publicado em Madri, Espanha, o livro: *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música*, de Fernando Ferrandiére (c. 1771 – 1816). Essa obra apresenta uma proposta de não utilização da tablatura de guitarra, mas da escrita musical comum aos demais instrumentos musicais. Isso viabilizou a inserção do violão em grupos de música de câmara.

Outro músico espanhol, o violonista Fernando Sor (1778 -1839), publicou no ano de 1830, em Paris, França, o *Methodo pour la Guitarre*, no qual o mesmo afirmava:

“Eu assim estabeleço como regra para o meu dedilhado da mão direita, de usualmente empregar apenas os três dedos (polegar, indicador e médio), e usar o quarto dedo apenas para tocar um acorde em quatro partes, das quais a mais próxima do baixo deixa uma corda intermediária” (Sor *apud* Postlewate, 2001, p. 7)<sup>15</sup>.

Em 1812, Mauro Giuliani (1781-1829), o maior representante do violão na Itália do período clássico, publicou seu *Metodo Per Chitarra*, Op.nº 1. – 120 exercícios de arpejos para mão direita – que se assemelhavam aos de Moretti, mas com a inclusão efetiva do dedo anular.

Mauro Giuliani e Fernando Sor foram expoentes desse momento na história do instrumento por publicarem métodos didáticos e obras para concerto com base na aplicação técnica dos dedos da mão direita. Com eles, através de suas publicações, o dedo anular foi adicionado, de forma mais efetiva, à técnica de execução do violão, porém com alguma reserva.

Na segunda metade do século XIX, o violão sofreu modificações nas técnicas de construção do instrumento. O luthier espanhol Antonio de Torres Jurado (1817 – 1892) foi o grande responsável pela modernização do violão dando-lhe novos formato e dimensão.

---

<sup>15</sup> N. T. – “I therefore establish as a rule of my fingering for the right hand to commonly employ only the three fingers (thumb, index and middle) and to use the fourth only for playing a chord in four parts, of which the nearest to the base leaves an intermediate string” (Sori *apud* Postlewate, 2001, p.7).

“Ele aumentou o tamanho do corpo da guitarra e acentuou suas proporções, mantendo a cintura estreita. Ele também usou materiais leves e tampos mais finos, de forma que, apesar do aumento do tamanho, seus instrumentos não eram mais pesados que os modelos antigos” (Seguret, 1999, p. 18)<sup>16</sup>.

Uma das mais importantes figuras da música espanhola do século XIX foi o violonista Julian Arcas (1832 – 1882). Desenvolveu carreira de concertista, além de compositor e arranjador, tornando-se, no final de sua vida, interessado na construção de violões. Foi também responsável, trabalhando em cooperação com o luthier Torres, pelo desenvolvimento do violão moderno.

O também espanhol Francisco Tarrega (1852 – 1909) foi quem definitivamente criou os alicerces da moderna escola do violão. Tarrega percebeu que para tocar o violão de corpo maior e diferente formato, do luthier Torres, as técnicas aplicadas aos antigos e menores instrumentos tinham que ser alteradas.

Tarrega desenvolveu a maneira de sentar e a posição das pernas, braços e mãos, e defendeu o uso do banquinho do pé. Foi dada atenção particular na melhoria da ação dos dedos de cada mão e expandiu o repertório do instrumento. Também defendeu o uso do toque *apoyando* da mão direita, sem unhas e sem repousar o quinto dedo no tampo do violão (Summerfield, 1996).

Dois importantes discípulos de Tarrega foram Miguel Llobet (1878 – 1938) e Emilio Pujol (1886 – 1980). Ambos, divulgadores das propostas do mestre como professores e concertistas, divergiam apenas quanto ao toque da mão direita; Pujol tocava sem unhas, mas Llobet utilizava o toque com as mesmas. Aliás, uma polêmica que permeia a história do violão desde o tempo dos alaudistas: o uso das unhas ou da carne no toque dos dedos da mão direita dos violonistas.

Outra importante questão imprescindível de abordagem é quanto à utilização do quinto dedo da mão direita, dedo mínimo, um tema pouco explorado, mas, também, gerador de polêmicas entre os violonistas. A primeira referência ao assunto na história do violão encontra-se no método *Escuela de Guitarra*, publicado em 1825 por Dionísio Aguado (1781 – 1849). Aguado foi o primeiro violonista a

---

<sup>16</sup> N. T. – *He enlarged the body of the guitar and accentuated its proportions, while maintaining the narrow waist. He also used lighter materials and thinner soundboards so that, despite their increased size, his instruments were no heavier than earlier models* (Seguret, 1999, p.18).

propor efetivamente o uso de todos os dedos da mão direita nos estudos de arpejos. O violonista afirmava que os cinco dedos da mão direita poderiam ser usados – um para cada corda, deixando o polegar para tocar o baixo. A proposta da utilização do quinto dedo da mão direita foi deixada de lado, e somente um século depois é que viria a ser novamente apresentada pelo violonista argentino Domingo Prat e o músico brasileiro Heitor Villa-Lobos.

A supracitada obra de Aguado contribuiu para o surgimento de outra publicação intitulada *La Nueva Técnica De La Guitarra Para La Práctica De Los Cinco Dedos de La Mano Derecha*, Domingo Prat (1886 – 1944), publicada em 1922, pela editora Ricordi de Buenos Aires. Prat sugeriu uma mudança radical na postura da mão direita, o que provavelmente causou pouca aceitação entre os violonistas. O pulso severamente dobrado e a inversão na ordem dos dedos eram contrários à tradição. Os dedos polegar, indicador, médio, anular e *chico* tocavam respectivamente a quinta, primeira, segunda, terceira e quarta cordas. “A designação *chico* para o dedo mínimo foi usada por Prat em seu método e representada por *ch*” (Postlewaite, 1988).

Interessante observar as mudanças no desenvolvimento histórico das técnicas de execução do violão nas várias publicações deixadas por seus protagonistas, para se ter alicerce no desenvolvimento técnico e musical do violonista. Paulatinamente, os cinco dedos da mão direita do violonista foram gradativamente anexados à técnica do instrumento, da alternância do dedo indicador imitando a palheta ao uso pleno dos mesmos.

No Brasil, o compositor Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) também fez referências ao uso do dedo mínimo em muitos trechos de peças para violão de sua autoria. Acordes e arpejos com cinco notas estão presentes em muitas passagens que podem servir como desafio para demonstrar a eficácia da utilização da técnica referida. Algumas de suas composições foram até consideradas não violonísticas por um dos grandes mestres do instrumento, o espanhol Andrés Segovia. A narrativa do diálogo entre Segovia e Villa-Lobos está presente na obra *Heitor Villa-Lobos e o violão*, de Turíbio Santos (1979), através de um encontro entre os dois músicos numa determinada ocasião.

Diante de tanta diversidade, observa-se o grau elevado de adaptações motoras que foram desenvolvidas com o tempo e sob determinada disciplina. Qualquer instrumento musical oferece facilidade ou dificuldade em função da maneira como se estuda. Se desde cedo o estudante de instrumento, com disciplina e orientação, procurar desenvolver uma determinada ação técnica, é de se esperar que o resultado seja positivo. Recomenda-se que, desde o primeiro momento, o iniciante de violão possa ser direcionado à utilização e aplicação da palheta e do quinto dedo da mão direita, para que tenha pleno desenvolvimento e torne efetiva a aplicação da técnica híbrida na demanda de qualquer repertório.

O violonista americano Charles Postlewate dedicou-se, durante quatorze anos, em quatro horas de prática diária, ao desenvolvimento do uso efetivo do quinto dedo da mão direita e sua inclusão na execução do instrumento. Com isso, o intérprete pôde propor soluções técnicas para a realização de peças do repertório tradicional do violão através de novos dedilhados das obras musicais. A obra intitulada *Right-Hand Studies For Five Fingers*, de Postlewate, expõe com clareza a proposta e os resultados de uma técnica ainda pouco disseminada. Com o intuito de somar e ampliar o espectro técnico do violão, Postlewate veio também corroborar as propostas anteriores de Aguado, Prat e Villa-Lobos.

Postlewate ainda acrescenta que alguns violonistas têm usado, em anos recentes, uma postura de mão direita que mantém um padrão retilíneo do braço às falanges, em oposição ao pulso ligeiramente inclinado para a direita. “A postura do pulso retilíneo facilita o uso do quinto dedo, minimizando a questão do tamanho deste em relação aos demais” (Postlewate, 2001).

E numa alusão aos que não aceitam o uso do quinto dedo complementa:

“Um argumento que os violonistas têm usado durante anos tem sido o tamanho curto do dedo mínimo direito, embora, isso não os tenha impedido de igualmente utilizar o pequeno dedo na mão esquerda! (...) Num futuro próximo, os violonistas terão dificuldade em imaginar não usar o dedo mínimo da mão direita da mesma forma que guitarristas da atualidade achariam difícil imaginar uma técnica que exclua o dedo anular” (Postlewate, 2001, p. 8 e 9)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> N. T. – *One argument that guitarists have raised over the years has been the shortness of the right hand little finger, although it has not kept them from using the equally short little finger of the left*

### 2.3 Unha versus carne.

O uso das unhas, da carne dos dedos ou de ambos, tem sido tópico de controvérsia entre alaudistas, vihuelistas e violonistas desde o século XVI. A referência mais antiga relativa ao assunto pode ser encontrada no método de vihuela intitulado *Orphenica Lyra*, de Miguel de Fuenllana, publicado em 1554 na Espanha.

Na obra acima mencionada o autor refere-se à descrição das formas de tanger as cordas da vihuela com a mão direita, dando preferência ao toque sem utilização de unhas, isto é, com a ponta carnosa dos dedos. Assim, obtém-se habilidade em transmitir beleza em troca da segurança técnica que as unhas oferecem. O toque da mão direita com a utilização de unhas era considerado imperfeição diante da suavidade e beleza timbrística proporcionada pelo toque da carne.

Associando-se beleza estética do fenômeno sonoro e espiritualidade artística o autor afirmava que “somente o dedo, a parte verdadeiramente viva, pode comunicar a intenção do espírito”, segundo Fuenllana *apud* Pujol (1960, p. 14).

O alaudista italiano Alessandro Piccinini (1566 – c.1638) em seu livro *Intavoltura di Luito, et di chitarrone* (1623) recomenda o uso das unhas onde o músico deveria tocar a corda com a carne, na direção do tampo do instrumento e deslizar a unha obliquamente através delas. Segundo Buetens *apud* Caulkins (1987) a descrição de Piccinini de como dar forma às unhas revela-se semelhante à maneira dos violonistas modernos.

Thomas Mace (c.1612 – 1706) no livro de alaúde *Musik's Monument* (1676) expressou preferência pela carne, mas apontou uma vantagem no uso das unhas. O som do alaúde tocado com a carne perdia-se diante de outros instrumentos na prática em conjunto, e o uso das unhas permitiria uma melhor

---

*hand!(...) in the near future, guitarists will find it difficult to imagine not using the right hand little finger in the same manner that guitarists today would find it difficult to imagine a technique that excludes the ring finger* (Postlewate, 2001, p.8 e 9).

escuta. Nesse caso, a preferência de uso era determinada pelo contexto a solo ou em conjunto.

“Recomenda-se que as cordas não deverão ser atacadas com as unhas, como alguns fazem, pretendendo que essa seja a melhor forma de pulsar; eu não penso assim, pela razão de que a unha, não pode obter do alaúde um som tão puro como pode produzir a parte branda e carnosa da extremidade do dedo. Confesso que acompanhado de outros instrumentos pode apresentar muito bons resultados, já que a principal qualidade do alaúde, que é a suavidade, encontra-se perdida no conjunto; mas a solo, não se chega a resultados tão satisfatórios quanto à polpa dos dedos” (Mace *apud* Pujol, 1960, p. 15)<sup>18</sup>

Numa carta datada de 1723, Sylvius Leopold Weiss (1687 – 1750) disse que o alaúde era normalmente tocado com a carne, mas a thiorba e o chitarrone eram tangidos com as unhas, produzindo um som “arranhado” ou “sujo”.

As antigas fontes supracitadas demonstram opiniões contrárias quanto ao tópico. Os proponentes do uso da carne advertem que usar as unhas resulta num som sujo que interfere na transmissão das sensibilidades do artista. Eles diziam que o uso da carne poderia criar um som mais doce, muito embora as unhas facilitassem o desempenho técnico.

Os tratados de guitarra surgidos em fins do século XVIII não se detiveram em dar explicações nem expressaram preferências sobre sonoridade; a questão do timbre ficou por conta do livre arbítrio do executante. Somente com o advento do violão de seis cordas simples é que se manifestaram categoricamente as duas tendências.

Os fundamentos básicos para os violonistas do século XIX foram apresentados por Federico Moretti (c.1765 – 1838) e Fernando Ferrandiere (c.1771 – 1816) em seus respectivos livros: *Princípios para tocar la guitarra de seis ordenes* e *Arte de tocar la guitarra española por musika*, ambos publicados em 1799. Os

---

<sup>18</sup> N. T. – *Adviértase que las cuerdas no deberán se atacadas con las uñas, como algunos hacen, pretendiendo que esta es la mejor manera de pulsar; yo no lo creo así, por razón de que la uña no puede obtener del laud un sonido tan puro como el que puede producir la parte blanda y carnosa de la extremidad del dedo. Confieso que acompañado de otros instrumentos puede resultar bastante bien, ya que la principal cualidad del laud que es la suavidad, queda perdida en ele conjunto; pero solo, nunca he podido logra un resultado tan satisfactorio de las uñas como de las yemas de los dedos* (Mace *apud* Pujol, 1960, p.15).

autores discordavam quanto à questão de carne e unhas: Moretti defendia o uso da carne, enquanto Ferrandiere optava pelas unhas.

Aguado, Giuliani, Carulli e outros, empregaram e recomendaram o uso das unhas, menos Sor, Carcassi, Messionier, e outros, que também não recomendavam.

Fernando Sor e Dionísio Aguado foram mais explícitos com respeito ao dilema. Sor afirmou que nunca em toda sua vida ouviu um violonista cujo toque fosse suportável, se ele tocasse com as unhas. E ainda acrescentava afirmando que muito poucas gradações de sons podiam ser produzidas. Porém, as unhas facilitavam passagens rápidas.

Dionísio Aguado (1784 – 1849) em seu *Nuevo Método para Guitarra*, de 1843, descreve uma técnica similar a dos violonistas modernos, ou seja, uso do toque combinado de carne e unha com uma forte preferência pelas unhas. Seu uso permitia uma grande quantidade de variação timbrística bem como velocidade e clareza.

O violonista Francisco Tárrega (1852 – 1909), nos últimos nove anos de vida, encerrou suas apresentações públicas e, paralelamente, trocou a técnica de unhas da mão direita pelo uso da carne dos dedos. Um dos alunos de Tárrega, Emilio Pujol (1886 – 1982), descreveu o uso da carne dos dedos de seu professor como dando um som claro pela largura, suavidade e firmeza do corpo que faz as cordas vibrar. Pujol acrescentava que não bastava cortar as unhas as mais curtas possíveis simplesmente, o toque sem unhas precisava ser desenvolvido no sentido de dar forma ao som; ou seja, desenvolver na ponta dos dedos certo equilíbrio de tato, elasticidade e resistência que só se pode obter com uma prática e atenção constantes. E ainda, lembrando o vihuelista espanhol Miguel de Fuenllana, as unhas interferiam na sensibilidade e expressão artísticas do violonista.

Ao comparar as duas formas de toque, unha ou carne, dos dedos da mão direita dos violonistas, Pujol chegou às seguintes conclusões: as unhas dão ao instrumentista mais habilidade na obtenção de variações timbrísticas, harmonias claras, vibratos, velocidade e articulação, e ainda, permitem tocar-se com um mínimo de esforço da mão direita; enquanto a carne dos dedos dá uniformidade,

sobriedade e volume, *pizzicati* claros, escalas sonoras, e um trêmulo mais etéreo e menos metálico. Contudo, adverte que a técnica requer mais força e esforço para fazer vibrar as cordas, pelo aumento da resistência material da carne, daí o fato da virtuosidade ser mais difícil.

Em contrapartida, Andrés Segovia (1893 – 1987), um dos maiores representantes do violão do século XX, o qual tocava com a utilização das unhas da mão direita da mesma forma descrita no método de Aguado, quando indagado sobre a técnica sem unhas de Tárrega, considerava esta uma estupidez, pois reduzia o volume do violão e as diferenças de timbre e colorido.

As diferenças de sonoridade nas três formas de toque, quais sejam, unha, carne e ambas, são claras e explícitas. A escolha do músico ficará por conta de sua sensibilidade e intenção artística, verificando as vantagens e desvantagens técnicas entre uma e outra.

Para os violonistas que utilizam a técnica híbrida, as dimensões das unhas é um fator determinante para a realização musical e uma característica intrínseca ao uso dos dedos da mão direita. Por sua vez, a palheta já apresenta um som característico que está determinado na escolha do tipo a ser usado. O violonista tentará uma aproximação sonora quanto ao timbre dos sons produzidos pela palheta e pelos dedos, buscando uma homogeneidade de timbres.

### 3 A TÉCNICA HÍBRIDA APLICADA AO VIOLÃO

O violão pode ser executado de variadas maneiras no que diz respeito ao toque da mão direita do instrumentista. Do uso exclusivo dos dedos à utilização de recursos materiais incluindo a palheta, dedeira e palheta-dedeira, cada toque utilizado apresenta características peculiares na realização do repertório, permitindo ao músico uma escolha mais adequada aos seus propósitos.

Uma das formas de execução utilizada denomina-se técnica híbrida (do inglês, *hybrid picking*) que se refere justamente à ação conjunta da palheta com os dedos. “No violão os bordões são tocados com a palheta (presa entre o indicador e o polegar da mão direita) e as primas tangidas com qualquer combinação dos dedos médio, anular e mínimo. Dessa forma, a técnica funciona bem tanto para bases rítmico-harmônicas, para músicas polifônicas e linhas melódicas” (Fornadley, 2003)

A relação entre palheta, dedos e cordas, acima mencionada, serve apenas como enunciado de uma postura inicial ou regra geral. Na verdade, há mais liberdade de movimentos e combinações dos dedilhados na realização das obras musicais. Qualquer ação conjunta entre palheta e dedos será permitida para atender à demanda de execução da obra.

O processo de digitação violonística – uma escolha pessoal da solução técnica mais viável na realização do trecho musical – é o caminho pré-determinado pelo violonista e devidamente representado na partitura ou tablatura que indica a localização das notas musicais nas cordas e casas do instrumento, os dedos utilizados, e os movimentos da palheta.

A forma de execução acima mencionada é recente no Novo Mundo. “A técnica teve origem entre os guitarristas de música *country* da América do Norte” (Cheney, 2004), portanto, uma prática inovadora que tem se disseminado entre os músicos a partir do século XX, e que combina as abordagens tradicionais do violão.

“A técnica híbrida tem sido usada por um grande número de guitarristas durante anos. Brett Garsed, Carl Verheyen, Danny Gatton, Shawn Lane, Wayne Krantz, Steve Trovato, Albert Lee e Jerry Donahue são apenas alguns nomes de pessoas que têm combinado palheta e dedos para tocar” (Assis-Brasil, 2005, p. 3).

Pode-se acrescentar a essa lista os nomes de Joe Pass, Tommy Emmanuel, Eric Johnson, Steve Howe, Todd Kreuzburg, Joel Xavier e Jorge Martinez

Segundo Assis-Brasil (2005), a técnica híbrida utiliza duas abordagens simultâneas. Usar apenas os dedos da mão direita, ou só a palheta, limita o toque. Usar os dedos da mão direita é uma boa forma de se tocar. Contudo, usar somente os dedos limita a habilidade de explorar técnicas como *palhetada alternada*, *sweep* e ritmos no estilo *funk*. Alguns instrumentistas utilizam o dedo indicador como uma palheta. A unha pode quebrar durante a execução e causar alguma inconveniência, sem falar na má qualidade do ataque quanto ao timbre e intensidade do som. A principal questão concernente à palheta são as limitações impostas para se tocar duas ou mais melodias independentes ao mesmo tempo, saltos de intervalos com notas que pulam cordas, contraponto, melodias com linhas de baixo, escalas harmonizadas ou seqüências, linhas de *walking bass* com acordes e peças do repertório tradicional do violão.

A palheta é um acessório imprescindível na prática da técnica híbrida e faz-se necessário conhecer as possibilidades técnicas mais comuns da utilização do artefato. O violonista poderá utilizá-la na realização de linhas melódicas, arpejos, rasgueados, ritmos e acordes tocados de forma sucessiva, não simultânea.

A palheta utilizada requer uma escolha meticulosa e personalizada em função da sonoridade desejada, do repertório a ser executado e das variantes decorrentes da dimensão, forma, espessura, matéria-prima, cor e textura do artefato.

As implicações que advêm da escolha de um determinado tipo de palheta estão abordadas nesse trabalho como o ruído produzido pelo contato da palheta com as cordas, que deverá ser levado em conta, pois dependendo do tipo de matéria-prima empregada, terá maior ou menor influência no resultado sonoro.

A qualidade da “palhetada” do violonista depende do manuseio da mesma quanto à força empregada ao toque, à tensão das cordas, à ação do instrumento, e o tipo utilizado. Para isso, o violonista deve saber regular de forma pré-determinada a ação do instrumento, como segurar a palheta e escolher a tensão do encordoamento mais adequada ao violão. Com isso, controla-se a força empregada pelo músico, diminuindo os pontos de tensão localizada e evitando o surgimento de ruídos indesejáveis.

Quanto ao manuseio da palheta esta precisa estar bem presa, firme, mas de forma relaxada. As tensões localizadas devem ser evitadas para proporcionar um bom desempenho na prática do instrumento. Muitos violonistas prendem a palheta de forma muito particular, mas no uso da técnica híbrida recomenda-se que a palheta esteja presa entre os dedos polegar e indicador da mão direita, com o polegar encostado na face lateral da última falange do dedo indicador. O braço, pulso e mão são posicionados obliquamente às cordas do instrumento, mantendo-se a palheta num ângulo de ataque paralelo às mesmas. Isso favorece a produção do som musical livre de ruídos, porque o ataque das cordas se dá com os limites das faces da palheta, e assim, o timbre do violão estará assegurado.

Os movimentos básicos da palhetada do violonista têm uma mesma direção e sentidos opostos. A direção é perpendicular às cordas e o sentido pode ser para cima ou para baixo. O toque de sentido descendente é efetivo em muitas bases rítmicas e harmônicas como, por exemplo, nos guitarristas do estilo *heavy metal*, *rock* ou *blues* e nos tocadores de cavaquinho do samba e do choro brasileiros. Já a palhetada ascendente pode ser facilmente encontrada nas bases rítmico-harmônicas dos guitarristas do *reggae* jamaicano.

Em termos de bases harmônicas com palhetadas ainda há outros casos como o trêmulo de acordes, comum na música cigana do jazz de Django Reinhardt, os *rasgueados* de origem hispânica que se difundiram entre os artistas e instrumentistas de música popular no Brasil, ou ainda na prática de bases em bicordes no *rock* e no *heavy metal*.

Palhetada alternada é o resultado da ação dos movimentos contrários da palheta, descendente e ascendente, permitindo a realização de temas melódicos em

andamento rápido como o frevo e o choro ligeiro e fluência nas improvisações melódicas. Músicas como “Um a Zero” e “Segura Ele” de Pixinguinha, tornam-se viáveis com uso da palhetada alternada, uma técnica também muito usada pelos guitarristas baianos dos trios elétricos.

Os músicos instrumentistas, que se utilizam exclusivamente da palheta em seus recitais de violão, ficam restritos às limitações que essa prática impõe, e assim deixam de vislumbrar um vasto repertório de gêneros e peças musicais que são de grande utilidade para o desenvolvimento musical. Quando determinado trecho de música polifônica, ou homofônica é solicitado, o violonista inventa soluções pouco eficientes ou “artimanhas” muitas vezes sorrateiras para conseguir efetivar a ação requerida, empregando uma série de procedimentos escusos para ludibriar o ouvinte na ilusão de ter realizado o intento.

A utilização dos dedos da mão direita, presente na técnica híbrida, apresenta uma tradição secular fartamente documentada nas publicações pedagógicas e no vasto repertório disponível. É importante que se conheça o desenvolvimento técnico dessa forma de execução, onde os dedos polegar, indicador, médio e anular da mão direita são representados na literatura do instrumento pelas letras *p-i-m-a* respectivamente.

A nova nomenclatura proposta para representar a ação da técnica híbrida indica os movimentos da palheta e a ação dos dedos. Estes são representados pelas letras *m-a-c*, para o dedo médio, anular e *chico* respectivamente e a palheta é representada pelos símbolos do toque descendente e ascendente.

De acordo com os autores Postlewate (1988) e Tennant (1995, p. 44), o quinto dedo da mão direita do violonista, dedo mínimo, é representado pela letra “c” em referência ao dedo *chico*, do espanhol, presente na literatura internacional. A aderência ao uso efetivo do quinto dedo da mão direita permite ao executante por em prática o manancial de arranjos e composições presentes na literatura do violão, passando a integrar o repertório de seus adeptos. Torna-se relevante considerar o fato de que a efetivação do quinto dedo da mão direita já está comprovada e que sua utilização é fundamental para os que praticam a técnica mencionada.

Um dado a ser considerado é o material empregado na confecção e fabricação de cordas para violão. É importante conhecer que tipos já foram usados na história do violão e quais as opções disponíveis existentes atualmente. Tal conhecimento será determinante na escolha correta de cordas para o emprego da técnica híbrida.

Inicialmente os instrumentistas utilizaram cordas de tripa animal, depois o metal, o náilon na primeira metade do século XX e, mais recentemente, a fibra de carbono. Vale lembrar a existência de cordas de tripa industrializadas. Quando a guitarra elétrica surgiu nos Estados Unidos, o violão era tocado com cordas de tripa ou aço, não havia o náilon. A corda de tripa apresenta menor quantidade de volume sonoro e durabilidade, mas favorece o uso dos dedos. As cordas de aço apresentam maior tensão, desfavorecendo o uso dos mesmos, por isso, muitos utilizam a palheta para produzir um maior volume de som. A eletrificação e amplificação desses instrumentos vieram concorrer para a inserção do violão nos conjuntos de câmara, incluindo a orquestra, possibilitando a realização de grandes obras sem comprometimento da técnica em estudo.

Atualmente, as cordas podem ser de náilon, aço, tripa ou fibra de carbono e em tensões diferenciadas. Esses fatores interferem na ação do toque da mão direita e, conseqüentemente na sonoridade do instrumentista, mas não na funcionalidade da técnica híbrida. No entanto, o instrumento alvo da pesquisa, o violão de seis cordas, acústico ou eletro-acústico, poderá ser encordado com náilon sob quaisquer tensões dentre as seguintes: baixa, média, alta, extra-alta ou pesada.

A postura da mão direita no uso da técnica híbrida desfavorece o uso do dedo indicador por encontrar-se, juntamente com o polegar, prendendo a palheta. A importância que o dedo mínimo adquire, é fundamental, porque mantém um perfil correspondente à técnica tradicional do violão de seis cordas.

O desenvolvimento da utilização do toque da mão direita com técnica híbrida (Figura 4), entre outros pré-requisitos já comentados, vai requerer alguns aspectos introdutórios que são de suma importância para os estudos iniciais. Para o músico profissional ou estudante de nível elevado é válido que o conteúdo desse trabalho seja apreciado até como forma de revisão ou reciclagem técnica.



Figura 4 – Postura da mão direita.

As dimensões e formatos das unhas dos dedos médio, anular e mínimo, da mão direita, também são escolhas pessoais, pois cada violonista, com relação às mãos, possui uma anatomia diferente.

“Se uma unha é tão grande, a velocidade e facilidade com que a ponta dos dedos e unha atacam as cordas são consideravelmente diminuídas. Isso é por que a resistência aumentou. Uma unha disforme pode também criar resistência indesejável contra a corda e resultar em sons bastante interessantes, mas sem gosto. A razão porque tocamos com nossas unhas é para nos auxiliar a segurar e controlar a corda, para acentuar o nosso volume e timbre. Então, é importante que a unha cresça e que tenha um bom formato, de modo que facilite o toque e soe bem” (Tennant, 1995, p. 30)<sup>19</sup>.

Quanto à dimensão das unhas há três possibilidades: grandes, curtas (menor do que a polpa do dedo) e o toque simultâneo de unha e carne. Ambas podem proporcionar timbres bastante peculiares e por isso mesmo, recomenda-se que os tipos materiais escolhidos das palhetas forneçam os sons mais compatíveis com aqueles. A meta é atingir um equilíbrio entre os sons tocados com a palheta e os tangidos com os dedos.

---

<sup>19</sup> N. T. – *If a nail is too long, the speed and ease with which the fingertip and nail go through the string is considerably diminished. This is because the resistance has been increased. A bad nail shape can also create undesirable resistance against the string and cause some vary interesting but unsavory sounds. The reason we play with our fingernails at all is to assistance us in securing and controlling the string, to enhance our volume and tone. So it is important that you grow and shape them in a way that will make it easier to play and sound good* (Tennant, 1995, p.30).

Outras possibilidades presentes na mecânica da mão direita do executante de violão são os toques *apoyando* e *tirando*, do italiano, isto é, com ou sem apoio. Tanto a palheta quanto os dedos do violonista podem apoiar-se ou não na corda adjacente após o toque. Os dedos, no sentido ascendente em direção às cordas graves, e a palheta, em ambas as direções. Mas de acordo com a postura da técnica híbrida, exposta anteriormente, sugere-se o uso do toque sem apoio para que a mão do violonista não se mantenha num ângulo indesejável. O toque apoiado compromete a postura da técnica híbrida.

Considerando-se as similaridades organológicas de alguns instrumentos de cordas tangidas, foi possível tomar procedimentos da história de outros instrumentos musicais além do violão, como o alaúde, a vihuela, o saltério, a cítara e a guitarra antiga, pois, foi observando a história de alguns desses instrumentos em períodos musicais anteriores, principalmente no caso do alaúde, da vihuela e da guitarra antiga, através dos tratados de organologia e das publicações pedagógicas, além das vastas fontes iconográficas e literárias que se chegou ao desenvolvimento de algumas formas de execução presentes entre os músicos concertistas de violão na atualidade. Essas fontes serviram para análise e dedução da técnica aqui proposta.

Por exemplo, o estudo do desenvolvimento da técnica do alaúde medieval europeu do século XV pôde ser apreciado da grande quantidade de fontes visuais, das numerosas referências literárias e de um repertório de músicas escritas especificamente para o instrumento. “Teve-se todo o material necessário para se construir teorias capazes de inspirar ferozes argumentos entre os especialistas” (Biggi, 1999).

O músico italiano Francis Biggi (1999), que estuda o repertório medieval para alaúde, comentou que a mudança do uso do plectro para a técnica dos dedos também aconteceu no final do século XV; a teoria aceita universalmente é que os músicos abandonaram o pequeno artefato de execução, que eles tinham usado até então, tão logo a interpretação polifônica tornou-se necessária, para que fossem capazes de tocar com mais dedos.

A musicóloga Genevieve Thibault citada por Biggi (1999) tem vislumbrado um período de transição entre as duas técnicas afirmando que a mudança do plectro para os dedos não foi abrupta, coexistiram por um tempo.

Abriu-se então um precedente histórico no desenvolvimento das técnicas de execução do instrumento com relação à técnica híbrida, ou seja, ambas as formas de tocar existiram isoladamente em alguns períodos, e em algum momento coexistiram. Após um longo intervalo na história do violão, a técnica híbrida disseminou-se entre os músicos da virada dos séculos XIX e XX aos dias atuais. E tanto essas como outras práticas vieram somar possibilidades alternativas de realização dos repertórios musicais disponíveis ao instrumentista. A técnica híbrida atual do toque da mão direita dos violonistas é o retorno a uma prática que já existiu.

No âmbito dos conceitos, o que seria necessariamente técnica? A relação entre compositor e intérprete apresenta dois aspectos que induzem a uma reflexão: para que instrumento a obra foi composta e quais os recursos técnicos disponíveis para a realização da mesma. Pode-se, então, inferir um conceito de técnica como sendo uma solução encontrada para a realização do discurso musical. Na verdade, a questão é: Qual o nível de relevância do aspecto técnico se o discurso musical não for comprometido? A música é para ser apreciada com os ouvidos e não com os olhos. O que se pode “ver” é de que maneira está sendo tocada, ou seja, a abordagem técnica. Portanto, se o discurso está de acordo com a estética, e se a execução está a serviço da música, a técnica híbrida apresenta-se como uma possibilidade dentre as formas de execução ao violão.

Ainda sobre a técnica híbrida, o que se observa na prática usual dos violonistas que tocam com palheta é que optam pela utilização do acessório nas improvisações melódicas ou pelos dedos nas bases rítmicas da harmonia. Essa alternância muitas vezes requer que, quando não em uso, a palheta seja posicionada nos mais diversos locais (na boca, entre os lábios; entre os dedos; sobre a perna, quando sentado), dificultando a execução.

Nesse contexto, a presente pesquisa visou ao desenvolvimento de um método descritivo para utilização da técnica híbrida, com maior efetividade de aplicação do quinto dedo da mão direita (dedo mínimo), com a palheta sempre à

mão, possibilitando uma correspondência com as técnicas de execução da mão direita do violão e a prática de obras dos mais variados gêneros musicais, em apresentações solo ou em conjunto.

Como formas de execução já bastante consolidadas e documentadas pela história, o uso do plectro e dos dedos da mão direita, quando combinados na proposta supracitada só vêm acrescentar às possibilidades de execução o aumento no escopo de repertório disponível para os músicos.

Considerando os passos iniciais comuns a todo violonista, ou seja, a escolha da cadeira, a postura mais adequada, o repouso do instrumento sobre o corpo, a palheta presa e em posição de ataque, pode-se iniciar a prática da técnica híbrida começando-se primeiramente pelas ações mais comuns no uso da palheta.

A seguir, estão expostos alguns exemplos de aplicação da palheta ao violão, com a representação dos símbolos dos movimentos ascendente e descendente do acessório.

Primeiramente com a prática de escalas musicais:



Figura 5 – Escala cromática ascendente



Em estudos melódicos para violão:

Figura 6 – Estudo nº 1, opus 60 de Matteo Carcassi

Em temas musicais que requerem fluência e velocidade:



Figura 7 – Choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo

A palhetada alternada em conjunto com a *sweep picking* pode ser útil nas mudanças de corda presentes em alguns trechos musicais:



Figura 8 – Estudo nº 4, opus 48 de Mauro Giuliani

Outra possibilidade no uso da palhetada alternada está na prática de arpejos ao violão sob a forma de fórmulas ou padrões fixos da mão direita, assim como no formato *broken chords*, “acordes quebrados”, que são espécies de arpejos com as notas dos acordes em efeito cascata. Porém, para a realização desses arpejos, poderá usar-se a técnica alternada em combinação com o *sweep*, uma forma especial de palhetar as cordas adjacentes num único sentido, como se a palheta estivesse “varrendo” as cordas. Um dos divulgadores do *sweep picking* é o guitarrista australiano Frank Gambale.

Os próximos exemplos referem-se a essas formas de uso da palhetada alternada:



Figura 9 – Estudo nº 1 de Heitor Villa-Lobos

Palhetada alternada com *sweep picking*:



Figura 10 – Estudo nº 2 de Heitor Villa-Lobos

O músico que já desenvolve a prática de tocar violão exclusivamente com palheta, e que conhece o maior número possível das técnicas utilizadas, a ele restará o desenvolvimento do uso dos dedos para efetivar a técnica híbrida. Do contrário, o instrumentista que se utiliza exclusivamente dos dedos da mão direita do violão, e que queira desenvolver o uso da palheta, terá que conhecer e por em prática os recursos e possibilidades desse acessório. Esse é o maior desafio que a técnica híbrida impõe ao músico violonista: a possibilidade de utilização de duas práticas tradicionais do instrumento, lado a lado, na realização de repertório em recitais. Três vertentes de execução do instrumento ocorrem concomitantemente: o uso do plectro, dos dedos e de ambos.

Como o objeto desse trabalho está voltado para a aplicação e desenvolvimento da técnica híbrida ao violão, os primeiros rudimentos dessa prática podem ser iniciados pela realização de peças com caráter homofônico. O ataque simultâneo das notas musicais de um acorde permite observar a postura correta da mão e a qualidade do som.

Como exposto anteriormente, a relação entre a técnica de dedos do violão tradicional e a técnica híbrida é direta. Tudo o que é tocado de uma forma pode ser executado de outra. Peças com a presença de acordes com quatro sons obedecem à disposição da palheta, dedos médio, anular e *chico*, seguindo a ordem híbrida:

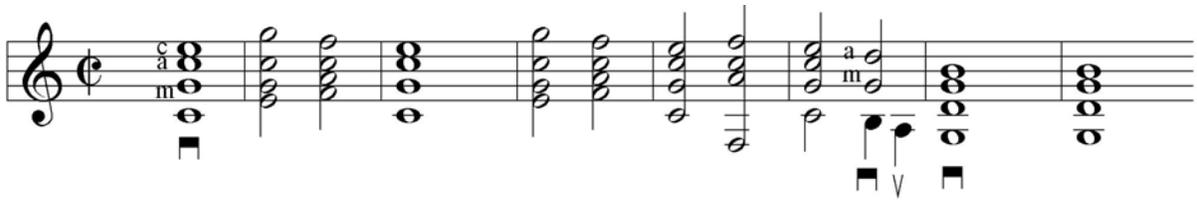


Figura 11 – Pavana de Luis de Milán (Séc. XVI)

Estudos de acordes também servem como exemplo para o emprego da técnica híbrida no contexto harmônico (Figura 12):



Figura 12 – Estudo nº 4 de Heitor Villa-Lobos

Arpejos de fórmula fixa para a mão direita estão presentes em muitas das peças compostas para violão. Tais arpejos desempenham uma importante função para o desenvolvimento da técnica híbrida da mão direita do violonista. Em geral essas peças contêm uma progressão harmônica conduzida pela mão esquerda e serve de suporte para o estudo do executante, além de serem de valor inestimável para o desenvolvimento da coordenação motora entre palheta e dedos (Figuras 13 e 14).



Figura 13 – Trecho do Prelúdio nº 4 de Heitor Villa-Lobos

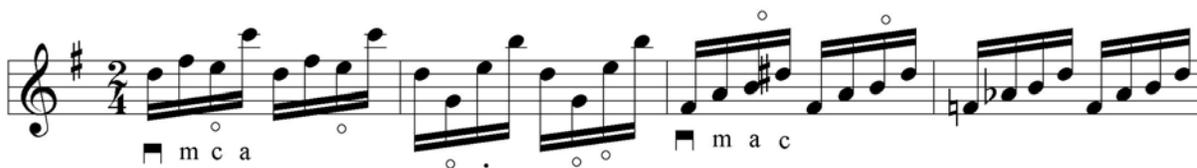


Figura 14 – “Brasileirinho” de João Pernambuco

Para arpejos mais extensos, em geral, a palheta toca em mais de uma corda com *sweep picking* ou palhetada alternada. Quando esses extrapolam o limite de quatro notas, excedendo as possibilidades de não repetição da palheta e dos dedos, são necessárias soluções extras de dedilhado através de repetições e/ou combinações de toques. Observe os exemplos (Figuras 15, 16 e 17), a seguir:

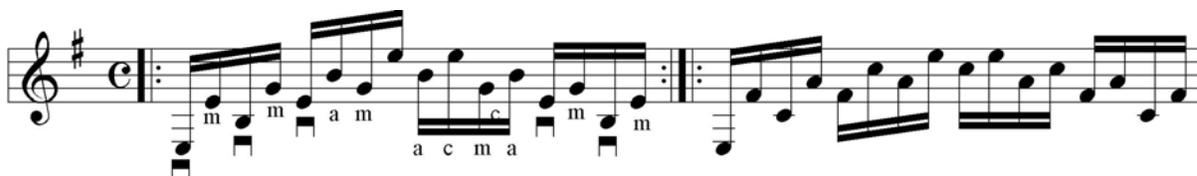


Figura 15 – Estudo nº 1 de Heitor Villa-Lobos



Figura 16 – Prelúdio nº 1 do Cravo Bem-Temperado de Johann Sebastian Bach



Figura 17 – Prelúdio em ré menor para alaúde de Bach

Outra obra interessante, para iniciar os estudos da técnica híbrida ao violão, são os primeiros *Dez Estudios Sencillos* do compositor, regente e violonista cubano Leo Brouwer.

Segundo Gordon (1996), os quatro livros de *Estudios Sencillos* foram escritos para auxiliar o estudo dos jovens violonistas tanto no repertório tradicional (Carcassi, Sor, Aguado, Giuliani etc.) quanto no repertório alternativo

contemporâneo como material não clássico para violão. Os estudos usam ritmos e harmonias relativamente modernos; cada estudo trata de uma área específica da técnica violonística e é acessível e funcional também para o estudante alcançar um máximo benefício sem esforço demasiado. As primeiras e segundas séries foram escritas entre 1958 e 1962.

A autora continua referindo que, apesar de serem freqüentemente tocados em recitais, Brouwer não deixa dúvidas quanto à função didática dos estudos das séries primeira e segunda (1 a 10). Anteriormente o repertório predominante de estudos para violão era da escola clássica e romântica: Carcassi, Sor, Giuliani, Villa-Lobos etc., aliás, estudos pouco recomendados para iniciantes do instrumento. Quanto aos estudos de Villa-Lobos, somente estudantes mais avançados seriam capazes de executá-los. Havia a falta de um material musical mais simples que preparasse os estudantes mais novos para a execução dos estudos dos grandes compositores para violão. Foi com essa intenção que o compositor passou a compor estudos rítmicos, com melodias interessantes, harmonias relativamente modernas e pouca demanda técnica.

As primeiras séries dos *Estudos Simples* de Leo Brouwer compreendem os estudos nº s 1 a 10. São estudos de curta duração que apresentam uma proposta técnico-musical, ou seja, há um problema técnico proposto pelo compositor para o estudante de violão sem perda para o processo de musicalização do estudante.

Os quatro primeiros estudos da série podem ser aplicados ao trabalho da palheta (p), dedo médio (m) e anular (a) da mão direita, explorando o toque simultâneo (estudos nº s 1, 2 e 4) e o toque arpejado (estudo 3). O trabalho da mão esquerda é limitado para contrabalançar o estudo. Dessa forma o violonista pode se concentrar mais no trabalho de uma das mãos. O estudo simples nº 1 explora o toque da palheta numa linha de baixo sincopado, enquanto o dedo médio e o anular executam um toque simultâneo em cordas soltas, propondo um acompanhamento harmônico (Figura 18).



Figura 18 – Estudo Simples nº 1 de Leo Brouwer

No estudo simples nº 2 pode-se usar o toque simultâneo da palheta e dedos médio e anular da mão direita, enquanto a mão esquerda realiza apenas os acordes da harmonização do estudo:



Figura 19 – Estudo Simples nº 2 de Leo Brouwer

O estudo simples nº 3, apresenta um arpejo para mão direita envolvendo os mesmos dedos em questão: p – m – a. Observa-se no entanto que a mão esquerda já realiza um trabalho maior, pois, há duas melodias, uma no soprano e uma no baixo do instrumento (Figura 20).



Figura 20 – Estudo Simples nº 3 de Leo Brouwer

O estudo simples nº 4, repete a fórmula do estudo nº 1 mas, fazendo com que a mão esquerda toque em cordas pisadas (presas) e não cordas soltas, realizando uma melodia em baixo não sincopado com alternância de compassos binários e ternários (Figura 21).





Figura 24 – Estudo Simples nº 7 de Leo Brouwer

O estudo simples nº 8 apresenta uma pequena composição em estilo imitativo, a duas vozes, com uma seção intermediária de arpejos para a mão direita com palheta e os dedos m – a. O arpejo difere do estudo nº 3 em função da alternância do mesmo (Figura 25).



Figura 25 – Estudo Simples nº 8 de Leo Brouwer

O estudo simples nº 9 talvez apresente uma demanda técnica um pouco maior em relação aos demais pois há o uso de ligados ascendentes e descendentes com todos os dedos da mão esquerda, além de um jogo rítmico sincopado envolvendo as notas do baixo (Figura 26).

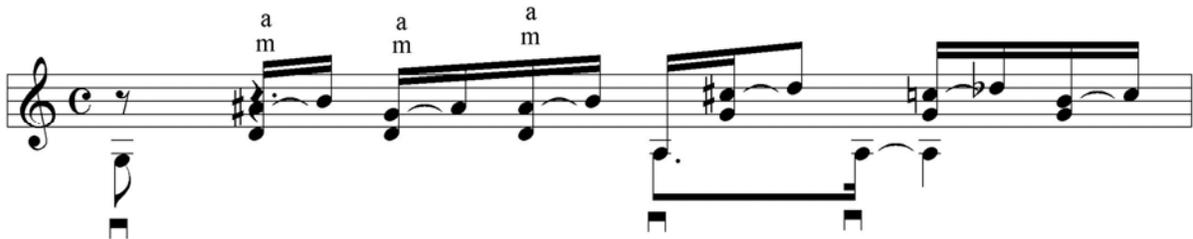


Figura 26 – Estudo Simples nº 9 de Leo Brouwer

E finalmente o estudo simples nº 10 que utiliza fragmentos de escalas, arpejos e ligados como que reunindo todos os elementos técnicos observados nos estudos anteriores (Figura 27).



Figura 27 – Estudo Simples nº 10 de Leo Brouwer

Em música polifônica a duas ou mais vozes, a técnica híbrida é bem mais explorada no aspecto da simultaneidade dos toques (Figura 28).



Figura 28 – Bourrée da Suíte I para alaúde de J.S.Bach

Algumas linhas de baixo podem estar conjugadas a seqüências harmônicas; prática muito comum no jazz americano. As linhas melódicas de registro grave, denominadas *walking bass*, que os contrabaixistas realizam no gênero, podem ser realizadas ao violão com técnica híbrida. O baixo caminhante é tocado com a palheta e os acordes da harmonia, com os dedos m – a – c. Observe uma progressão *blues* com *walking bass*. (Figura 29).

Figura 29 – Progressão harmônica blues com *Walking Bass*

Músicas com acompanhamento rítmico-harmônico atendem perfeitamente à aplicação da técnica híbrida. A palheta e os dedos da mão direita trabalham de forma mais sincopada (Figura 30).

Figura 30 – Choro “Brejeiro” de Ernesto Nazareth

Outro exemplo, ainda combinando linhas de baixo e harmonia sincopada, pode ser visto, a seguir, numa “batida” mais próxima da bossa nova. Neste exemplo, contrário ao anterior, os acordes da harmonia desempenham função mais rítmica em relação à linha de baixo (Figura 31).

Figura 31 – Composição do autor intitulada “Bossa”

A próxima peça apresenta a rítmica do baião nordestino. Há uma linha de baixo contínua com a sexta corda do violão afinada em “ré” sempre numa mesma célula rítmica. A voz superior apresenta três características: a presença de fragmentos melódicos, intervalos em terças e acordes com três sons. Com isso, exercita-se a versatilidade da técnica híbrida a qual pode apresentar soluções nas mais variadas demandas de execução ao violão (Figura 32).

Figura 32 – Composição do autor intitulada “Baião”

Os exemplos apresentados nesse capítulo demonstram a possibilidade de utilização da técnica híbrida em música composta ou arranjada para violão nos mais variados estilos e gêneros musicais. Solos melódicos ou harmônicos, peças polifônicas ou homofônicas, contrapontísticas etc., permitindo que a melodia, o baixo, a harmonia e a rítmica das obras possam ser executadas com clareza de discurso, possibilitando o desenvolvimento técnico e musical do violonista.

A técnica híbrida aplicada ao violão não propõe uma substituição das práticas tradicionais do instrumento, mas, sim, uma possibilidade de ampliar o escopo do repertório para quem se utiliza exclusivamente do uso da palheta na execução do cordofone.

## 4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os procedimentos abaixo descritos foram propostos para dar suporte à pesquisa que envolveu a técnica híbrida aplicada ao violão com cordas de náilon.

### 4.1 Análise de documentos sonoros

Primeiramente, observou-se a *performance* de dois músicos internacionais que utilizam a técnica híbrida na guitarra elétrica, quais foram: o inglês Steve Howe<sup>20</sup> e o guitarrista australiano Brett Garsed<sup>21</sup>. Através dessas mídias, tornou-se viável a análise da música que executam em seus instrumentos e o emprego da técnica híbrida.

Considerando que essa forma de execução teve origem na prática de usuários da guitarra elétrica, e que esse instrumento teve relação direta com o violão tanto na fabricação quanto na afinação e número de cordas, foi possível avaliar-se a viabilidade de se usar os mesmos recursos ao violão.

Na apreciação de vídeo do guitarrista Brett Garsed, o mesmo já chama a atenção para a técnica:

“(...) você deve ter percebido que em conjunto com a palheta, eu uso bastante os meus dedos. E isso começou a partir de um hábito. Eu não tenho nenhuma idéia porquê eu comecei a fazê-lo. (...) Eu notei um dia que esse pequeno dedo decidiu trabalhar em conjunto com a palheta, por alguma razão.”<sup>22</sup>

Observou-se que o músico demonstra fluência e total domínio da palheta e de todos os demais dedos da mão direita. A palheta é segura pelos dedos polegar e indicador, enquanto os dedos médio, anular e mínimo desempenham suas demais funções. O guitarrista comentou que essa foi uma solução encontrada para tocar

---

<sup>20</sup> CLASSIC ROCK LEGENDS: **Steve Howe**. E.U.: Caroline 2 Ltd, 2002, under license from Carlton International Media Ltd. 1 DVD (52 min.)

YES. **Yessongs**. São Paulo: Sonopress-Rimo, sob licença de Wonder Multimídia. 1973. 1 DVD (70 min.)

<sup>21</sup> BRETT Garsed. **Rock Fusion**: guitar instruction E.U.: REH Video, 2000. [Chapter 5: Brett's Finger style-technique]. 1 VHS. (75 min).

<sup>22</sup> Transcrição e tradução livre do autor.

com fluência. Sem a ajuda dos dedos da mão direita, apenas com a palheta, o músico só conseguia tocar no sentido horizontal da guitarra, e as escalas no sentido vertical se tornavam muito difíceis de realizar. O trabalho apresentado teve ênfase em solos melódicos no gênero *rock* instrumental.

Quanto ao guitarrista Steve Howe, observou-se um vídeo didático e uma apresentação em show ao vivo. Tanto na guitarra elétrica quanto no violão eletroacústico com cordas de aço, Howe utilizou-se bastante de uma variante da técnica híbrida denominada pelos americanos de *chicken picking*. Na verdade, é a técnica híbrida sem o uso efetivo do quinto dedo da mão direita, onde este se encontra apoiado sobre o tampo do instrumento, semelhante à postura de mão direita dos alaudistas do renascimento. Além de solos melódicos, a música desenvolvida por esse guitarrista apresentou linhas polifônicas, acordes, contrapontos e “levadas” rítmicas baseadas no *swing* do jazz cigano europeu das décadas de 30 e 40.

Outra amostra interessante foi o vídeo explicativo do violonista americano Todd Kreuzburg<sup>23</sup>, músico e produtor artístico que emprega a técnica híbrida sobre as cordas de náilon tocando gêneros da música *flamenca*. Os exemplos gravados incluem três gêneros da música *flamenca* andaluza: Rumba, Bulerias e Alegrias. As músicas, apresentadas pelo artista, estão acompanhadas de uma seção rítmica, pré-gravada, constituída de baixo elétrico sem trastes e percussão.

O instrumentista apresentou progressivamente diversas técnicas do violão *flamenco* tocadas com palheta e dedos. Foram demonstrados arpejos, *rasgueados*, trêmulo e linhas melódicas sempre com a palheta à mão, exatamente o que a técnica híbrida proporciona no tocar de qualquer gênero ou estilo musical.

Uma última questão abordada foi o tipo de palheta usada pelo músico, do tipo plástico. Detalhe que chamou a atenção foi sua destreza em fazer algumas ranhuras na borda lateral da palheta para obter a reprodução sonora do toque “picado”, toque alternado dos dedos indicador e médio da mão direita dos violonistas *flamencos*.

---

<sup>23</sup> TODD KREUSBURG. **Making contact**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [jazzmaia@uol.com.br](mailto:jazzmaia@uol.com.br) em 10 jul. 2006 com 1 video-link. Disponível em <http://michaelk101.com/todd/toddmp3/hybrid.wmv>. Acesso em: 10 jul. 2006.

Outro vídeo observado foi o da apresentação dos violonistas brasileiros Guinga<sup>24</sup> e Lula Galvão, dentro da programação do Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília (2001). Durante a apresentação musical, notou-se que quando o violonista Lula Galvão fazia o acompanhamento das bases harmônicas, eram utilizados os dedos da mão direita sem palheta. Esta era deixada de lado sobre a perna. O instrumentista tocava sentado numa cadeira.

Porém, quando improvisava solos melódicos, retomava a palheta usando-a única e exclusivamente. Viu-se claramente a prática de duas técnicas distintas: uso da palheta e uso dos dedos. Naquele momento, a alternância da abordagem técnica poderia requerer do músico um grau de preocupação maior durante o concerto, podendo comprometer sua execução.

A técnica híbrida, nesse caso, permitiria ao músico um menor risco e maior segurança na sua apresentação.

Em todos os casos até aqui relatados, o uso de som e imagem foi importante para dar suporte à pesquisa, pois possibilitou a observação visual e auditiva, que são aspectos importantes da oralidade como facilitadores da aprendizagem.

#### **4.2 Observação de apresentações musicais ao vivo**

As apresentações de músicas ao vivo facilitaram a observação de maiores detalhes, pelo fato de se estar mais próximo do músico.

Muitos músicos encontram soluções pessoais ou “artimanhas” para solucionarem inviabilidades técnicas. O uso exclusivo da palheta acarreta problemas na realização de repertórios homofônicos e polifônicos, muitas vezes em tais situações, os instrumentistas se valem de malabarismos sutis, em tempo real, para conseguirem realizar o intento musical. Observou-se que no momento de não usar a palheta, o violonista optou por algumas manobras para reter a palheta à mão:

---

<sup>24</sup> GUINGA. **Show Guinga e Amigos**. Gravado ao vivo pela TV Senado. Sala Villa-Lobos – Teatro Nacional, Brasília, janeiro de 2001.

- Presa entre as falanges intermediárias do dedo indicador e uso dos dedos polegar, médio e anular no ataque dos acordes;
- Segura entre as falanges intermediárias do dedo médio e uso normal dos dedos exclusivamente nas harmonias;
- Pinçada entre o dedo indicador e médio;

E quando não há a preocupação de retê-la à mão, a palheta é posta em outros lugares do tipo:

- Na boca entre os lábios;
- Nos bolsos da calça ou da camisa;
- Sobre a perna ou a cadeira quando sentado;
- Encaixada entre as cordas na altura das tarraxas;
- Em porta-palheta, colado no instrumento.

Todas essas observações serviram para mostrar que o desenvolvimento da técnica híbrida ao violão vem contribuir como uma solução prática para a estabilidade no manuseio da palheta.

#### **4.3 Avaliação da eficácia da técnica híbrida aplicada ao violão**

Duas peças de música erudita do repertório tradicional do violão foram executadas e gravadas pelo autor: i) transcrição da peça polifônica composta para alaúde intitulada *Fantasia VII*, do compositor renascentista inglês John Dowland; ii) *Prelúdio nº 1*, de Heitor Villa-Lobos.

Ambas as peças apresentavam obstáculos considerados intransponíveis para os que se valem do uso exclusivo da palheta: a polifonia e a homofonia. O método de gravação empregado foi o tradicional, com uso de microfone e violão acústico com cordas de náilon, simulando qualquer gravação comum de um concerto ao vivo ou de um CD de violão. Tentou-se com isso, garantir a qualidade de gravação e de execução do intérprete para avaliação comparativa posterior com outros violonistas que atuam nos circuitos de festivais de música popular e erudita.

O material gravado com o uso da técnica híbrida de palheta e dedos foi submetido para apreciação de banca examinadora do II Festival Nacional de Violão do Piauí – FENAVIPI – em fevereiro de 2006, obtendo classificação para participação no concurso do festival.

Esse procedimento foi realizado para comprovar a eficácia da técnica híbrida em peças do repertório tradicional do violão.

#### **4.4 Estudo dos tipos de palhetas empregadas na técnica híbrida**

Vários tipos de palhetas foram utilizados para verificação de compatibilidade com o trabalho dos dedos da mão direita do executante e da realização da técnica híbrida. Para isso, foram verificados os itens: matéria-prima, desgaste, formato, adaptação, cor e espessura, para apreciação do timbre produzido e sua proximidade com o som dos dedos do violonista.

- Matéria-prima – o material empregado na fabricação e confecção artesanais de palhetas encontradas no mercado apresenta-se diversificado em sua origem. Plástico, madeira, metal, osso, porcelana, casco de tartaruga e náilon, podem ser encontrados na constituição física do produto. Com isso, verificou-se que matéria usada pôde produzir, com maior fidelidade, o som do instrumento tangido com os dedos.
- Desgaste – através da matéria-prima empregada verificou-se quais as mais e menos resistentes para determinar o tempo de execução sem a perda da qualidade sonora.
- Formato – o desenho ou perfil da palheta foi examinado para se perceber a qualidade do som produzido pelos ângulos das extremidades e a capacidade de adaptação da palheta à mão do executante.
- Adaptação – serviu para constatar se a palheta desliza ou cai da mão do executante durante a execução.

- Espessura – testaram-se os tipos padrões disponíveis no mercado que são assim classificados: fina, média, pesada e super pesada, para comparar as variáveis de timbre versus volume.
- Cor – nos casos das palhetas de madeira observou-se se houve uma variação de timbre com relação às escuras e claras.

Como a técnica híbrida requer o uso constante da palheta em situações diversas como ensaios, gravações, apresentações em rádio, televisão e casas de espetáculo, a metodologia acima foi tomada para garantir que o violonista faça a escolha mais adequada na aquisição desse item de trabalho para o desempenho profissional.

#### **4.5 Entrevista com músicos que utilizam Técnica Híbrida**

Elaborou-se um instrumento de coleta, aberto, contendo questões relativas à utilização de técnica híbrida, para se tomar conhecimento das opiniões e vivências de três músicos instrumentistas quanto à aplicação da mesma.

O instrumento de coleta seguiu o roteiro abaixo:

Dados pessoais:

1. Nome, idade, cidade, estado, país, formação musical e atividades profissionais;

Questões relativas à Técnica Híbrida:

2. Há quanto tempo você toca com Técnica Híbrida?
3. Que tipo de música melhor se adapta à Técnica Híbrida?
4. Você toca violão com Técnica Híbrida?
5. Você toca guitarra com Técnica Híbrida?
6. Você recomenda tocar violão com Técnica Híbrida?

Os contatos para aplicação do questionário foram feitos através de documentos eletrônicos<sup>25</sup>, via internet, e os resultados serão apresentados de forma consolidada a seguir:

Todd Kreuzburg mora em Annapolis, Maryland, USA. Começou a tocar violão aos cinco anos de idade, é autodidata, sem estudos formais e tem hoje a idade de trinta e sete anos. Atua profissionalmente como engenheiro e músico de estúdio além de ser concertista de violão.

O músico afirma que sempre se utiliza da técnica híbrida, seja tocando música erudita, flamenco ou jazz, e que qualquer estilo pode se beneficiar das possibilidades polifônicas dessa prática. Começou a tocar violão com técnica híbrida, principalmente porque desenvolveu por muitos anos a técnica de palheta. Queria tocar polifonicamente sem perder o vínculo do acessório, pois podia tocar semicolcheias em andamento de 200bpm, prática que levaria muitos anos para executar com o toque alternado do dedo indicador e médio.

O músico sempre esteve confortável com o controle da palheta. Começou, então, a tarefa de treinar o dedo médio e anular, que requer tempo e paciência, mas é possível e, em sua opinião, um esforço de muito valor.

Na juventude o que mais tocou foi guitarra elétrica, período em que desenvolveu e aperfeiçoou a técnica de palheta. Foi inspirado por um vídeo instrucional do guitarrista Danny Gatton a utilizar técnica híbrida. Quando passou a utilizar por mais tempo o violão, quis desenvolver uma técnica unificada que pudesse usar em qualquer guitarra ou violão e em qualquer estilo.

Contudo, embora a técnica híbrida seja efetiva, o músico não a recomenda para o violão, principalmente pelo tempo que a prática exige para se ter consistência, comparado ao tempo que se leva para se obter um bom som de violão

---

<sup>25</sup> TODD KREUSBURG. **RE: Marcos Maia – hybrid picker from Brazil.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <http://www.myspace.com/marcosmaia> em 5 ago. 2007.

GUSTAVO ASSIS-BRASIL. **RE: hybrid.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [jazzmaia@uol.com.br](mailto:jazzmaia@uol.com.br) em 17 ago. 2007.

JOEL XAVIER. **RE: Músico Brasileiro!** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por [violaomaia@gmail.com](mailto:violaomaia@gmail.com) em 21 ago. 2007.

clássico ou flamenco. Ele acredita ser esse um aspecto a se pensar, a não ser que o violão seja o instrumento de sua vida inteira com mais dez anos de tempo extra.

Outro entrevistado, o guitarrista e violonista Gustavo Assis-Brasil, nascido em Santa Maria, 1973, RS, Brasil, começou a tocar guitarra aos treze anos de idade. Em 1991, ingressou na faculdade de música e, em 1995, obteve o bacharelado em violão clássico pela Universidade Federal de Santa Maria. Em 2005, Gustavo publicou seu primeiro livro: *Hybrid Picking for Guitar* (Técnica Híbrida para guitarra). O livro – que teve seu lançamento nos EUA e no Brasil no final desse mesmo ano – apresenta um método completo e inédito sobre a combinação de palheta e dedos para execução de guitarra e violão. Atualmente é diretor do Departamento de Jazz e Música Contemporânea da Cambridge School of Weston, USA, onde atua também como professor.

Gustavo Assis-Brasil começou a desenvolver a técnica híbrida há nove anos, quando ainda era estudante do curso de música: “Devido à formação como violonista clássico, sempre foi muito difícil evitar o uso dos dedos da mão direita para a execução tanto de violão quanto de guitarra”. Este foi o seu principal motivo. Outro ponto que vale ressaltar, segundo o próprio músico, é que a técnica híbrida proporciona a utilização de duas técnicas em uma só, enquanto que usar somente os dedos ou a palheta, restringe sua execução. Embora tenha formação acadêmica em violão, o músico trabalha principalmente como guitarrista, pois considera um instrumento com muitas possibilidades de combinações de som e efeitos.

Quanto ao repertório de execução acrescenta: “Todos os estilos que utilizem harmonias mais elaboradas e que tenham independência de vozes se adequam ao uso da técnica híbrida, principalmente músicas polifônicas e contrapontísticas, assim como jazz e estilos variados de música brasileira. Quase todos estes estilos não podem ser executados apenas com o uso da palheta”.

O instrumentista ainda afirma que já experimentou a técnica híbrida ao violão com cordas de náilon, e que gosta dessa combinação, embora prefira a sonoridade da técnica referida na guitarra elétrica. Indagado se recomendaria o uso

da técnica híbrida ao violão, responde: “Vale a pena experimentar e tirar suas próprias conclusões”.

O terceiro e último entrevistado, o músico português autodidata, guitarrista e compositor, Joel Xavier, utiliza técnica híbrida na guitarra elétrica e no violão desde o ano 2000. O repertório que executa envolve aspectos de harmonia e improvisação do jazz na forma tema – improvisação – tema.

O uso exclusivo da palheta impossibilitou-o de desenvolver dedilhados ao instrumento, limitando-o às possibilidades técnicas do acessório. Mas, a partir do contato com o violão e da necessidade de tocar a melodia e os acordes ao mesmo tempo, deparou-se com uma nova situação que seria a de tocar o tema dedilhando e, quando começasse os solos, teria de pegar na palheta para improvisar. Assim, para evitar esta situação começou a dedilhar sem largar a palheta, o que resultou numa técnica peculiar. Pelo fato de utilizar o polegar e o indicador para prender a palheta, “perdeu” um dedo para dedilhar, passando a utilizar o dedo mínimo.

Joel Xavier acredita que todas as técnicas têm suas limitações. Violonistas clássicos e flamencos dedilham, enquanto guitarristas de jazz utilizam a palheta ou o polegar. E pergunta: “O que fazer quando se gosta de tocar um tema de Bossa Nova (“Insensatez”, por exemplo) na guitarra elétrica e improvisar por cima da mesma harmonia...? Dedilhar...?? Palhetar...??”.

O músico ainda afirma que executar repertórios diversificados propicia o surgimento de uma técnica de fusão que é a técnica híbrida, e que também é importante “(...) referir o som que se tira nas diferentes técnicas.” E conclui: “É impossível ‘swingar’ numa improvisação quando se dedilha. O som sai mais ‘duro’ e as frases ‘deslizam’ menos. Assim como para alguns temas, quer no violão quer na guitarra elétrica, consegue-se um som mais redondo e quente com os dedos do que com a palheta”.

Diante das opiniões pessoais dos entrevistados sobre técnica híbrida ao violão, baseadas em suas vivências na referida forma de execução, alguns comentários serão feitos pelo autor a seguir.

Os músicos iniciaram seus estudos na guitarra elétrica com uso exclusivo da palheta e só posteriormente incorporaram sistematicamente o estudo do violão. Ou seja, desenvolveram primeiramente o uso das técnicas peculiares da palheta, sem o auxílio dos dedos, limitando o escopo de repertório.

A abordagem do violão deu-se de formas distintas: Gustavo Assis-Brasil graduou-se em violão clássico, possibilitando-o conhecer os fundamentos das técnicas de dedilhados do violão sem palheta e, principalmente, o repertório tradicional do instrumento que abrange a polifonia, contraponto e melodia acompanhada. Já Todd Kreuzburg desenvolveu estudos dos gêneros de música flamenca espanhola e as técnicas peculiares do instrumento deste gênero musical. Quanto a Joel Xavier, este se deparou com a questão de melodia harmonizada nos arranjos de temas do jazz e da bossa nova ao violão.

Verificou-se que o repertório é decisivo na escolha de determinada abordagem técnica. Tocar violão e guitarra com uso exclusivo de palheta tem diferenças quanto aos timbres e particularidades dos instrumentos, mas as limitações do acessório serão decisivas na escolha dos estilos de músicas a serem executados.

O desenvolvimento da técnica híbrida ao violão mantém o vínculo do instrumentista com a palheta e amplia as possibilidades musicais quanto à execução de repertório. Dessa forma, o músico beneficia-se dos instrumentos musicais sem comprometimento da execução e de estilos ou gêneros musicais.

Observou-se que os músicos entrevistados iniciaram seus estudos de técnica híbrida ao violão na fase adulta após algum tempo de prática na guitarra elétrica com uso exclusivo da palheta. Pergunta-se: Como seria o desenvolvimento da técnica híbrida ao violão se o estudante já iniciasse a prática do instrumento com palheta e dedos, em menor faixa etária e sem a abordagem inicial da guitarra elétrica?

Gustavo Assis-Brasil estudou guitarra elétrica com palheta, depois violão com os dedos, sem palheta, e voltou a executar guitarra elétrica através da técnica híbrida. O caminho percorrido pelo músico em sua trajetória musical aponta para

uma unificação das duas primeiras formas de execução, ou seja, fazendo da técnica híbrida uma síntese final e que, na verdade, pode ser o ponto inicial dos estudos.

Quanto às respostas dos entrevistados ao quesito 6 – se estes recomendariam a técnica híbrida ao violão – verificaram-se respostas de naturezas diferentes. Todd Kreuzburg, embora a considere efetiva para ele próprio, respondeu negativamente. Já Gustavo Assis-Brasil a recomenda, mas ressalva que cada qual tire suas próprias conclusões. Por fim, Joel Xavier afirma que “(...) todas as técnicas têm suas limitações. Violonistas (...) dedilham, guitarristas (...) utilizam a palheta ou o polegar.” E conclui: “Por isso, eu uso uma técnica híbrida que é o melhor dos dois mundos!!”.

Nesse trabalho, pôde-se comprovar a efetividade da técnica híbrida aplicada ao violão, no sentido de que esta ressalta o que as outras abordagens técnicas têm de melhor, daí, ser recomendada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades técnicas do uso da palheta somadas às dos dedos puderam ser adaptadas numa técnica única, denominada híbrida, objetivando somar o que elas têm de mais viável para execução ao violão, mantendo-se o vínculo com a palheta e acrescentando-se alternativas com os dedos.

A execução instrumental tornou-se viável atendendo a variados repertórios de transcrições de peças para alaúde e vihuela da música antiga, composições originais para violão dentro da tradição do instrumento, e arranjos de músicas não originais para o violão. Melodias em andamento rápido puderam ser executadas com fluência ao toque alternado da palheta; gêneros musicais de caráter rítmico-harmônico, que requerem acordes com notas em ataque simultâneo, foram executados com uso da palheta e dedos. Ainda, outros gêneros de música com técnicas peculiares como a música *flamenca* para violão, na realização de *rasgueados*, *picados* e *alzapúas*.

Em alguns trechos de peças musicais nos quais uma nota grave foi tocada simultaneamente com outra da melodia, a palheta executou a nota grave enquanto um dos dedos a mais aguda. Com isso observou-se uma alternância constante no movimento da palheta que fez saltos entre cordas primas e bordões. Este foi um aspecto peculiar a ser desenvolvido durante a pesquisa.

A partir da constatação acima mencionada surgiu a seguinte questão: qual dos dedos da mão direita deverá ser utilizado para tocar uma nota da melodia na corda mais aguda, enquanto a palheta ataca uma nota grave do baixo? Nessa situação específica, foi mais cômodo utilizar o quinto dedo da mão direita.

Verificou-se que a maior abertura ou extensão intervalar obtida está entre a palheta e o dedo *chico*. Portanto para a execução simultânea de notas na sexta e primeira corda do violão, esta seria a postura mais adequada. Contudo, pôde-se também desenvolver a mesma relação intervalar utilizando-se a palheta e os demais

dedos. Para variadas distâncias poderão ser aplicadas quaisquer combinações entre palheta e dedos.

Há de se considerar as diferenças fisiológicas entre os dedos da mão direita na técnica híbrida. Em geral o dedo médio é o maior e mais robusto, e os demais, anular e *chico*, respectivamente menores, fato que pode ter influência direta na sonoridade do iniciante de técnica híbrida ao violão. O trabalho técnico das mãos deverá gradativamente compensar as diferenças anatômicas naturais em prol do desenvolvimento de um toque instrumental mais equilibrado.

Da mesma forma como as unhas dos dedos da mão direita a palheta requer também cuidados especiais. A aderência aos dedos e o polimento dos bordos do artefato são imprescindíveis para garantir a execução instrumental e a sonoridade musical. A escolha e manutenção da palheta são tão importantes quanto o cuidado com as unhas dos dedos da mão. Por exemplo, o item “aderência” do material constituinte do acessório, garantirá uma prática segura. O desgaste natural do contato da corda com a superfície da palheta, e das unhas, merece atenção especial.

O ângulo de ataque da palheta em relação às cordas se deu de duas maneiras: paralelamente ou obliquamente. O toque paralelo às cordas resultou numa sonoridade mais aberta e com clareza e definição de som. Por outro lado, o toque oblíquo resultou num som mais aveludado, além de doce e fechado. Portanto, este foi um dado importante para se trabalhar as nuances e matizes sonoras tão importantes na prática do intérprete ao violão.

Analogamente, o cuidado com as unhas dos dedos da mão direita e o ângulo de ataque dos mesmos às cordas, teve conseqüências diretas na sonoridade e na execução do violonista. O resultado sonoro do toque da palheta, somado aos dedos e unhas, deverá ser o mais homogêneo possível, para dar ao ouvinte a sensação de unidade técnica e musical.

Constatou-se uma característica peculiar ao uso da palheta que foi a alternância de movimento do toque nas cordas, ou seja, nos sentido descendente e

ascendente, ou alternado, mantendo-se um equilíbrio na sonoridade. E isso pelo fato da palheta apresentar duas faces com características semelhantes.

O estudo para o desenvolvimento da técnica híbrida ao violão apresentou outras constatações importantes na elaboração do trabalho:

- Quinto dedo da mão direita: questão polêmica e de pouco uso entre os violonistas. Considerado um dedo fraco e que não foi trabalhado concomitantemente ao desenvolvimento da técnica de mão direita;
- Características de toque e timbre do polegar: foram substituídos pelo som e possibilidades técnicas da palheta;
- Dedos anular e médio: foram também usados na execução de trechos melódicos;
- Quatro sons simultâneos: possibilidade máxima permitida pela técnica híbrida.

Através de pesquisa nas publicações didáticas da literatura do violão descobriu-se que o uso do quinto dedo já havia sido proposto várias vezes e que muitos violonistas se utilizaram dessa possibilidade de maneira efetiva. A médica que acompanhou o desenvolvimento técnico do dedo mínimo da mão direita do violonista americano Charles Postlewate mostrou-se surpresa em saber que a maioria dos violonistas não utilizava o dedo em questão. Segundo ela, o quinto dedo da mão direita, dedo mínimo, tem muito mais potencial de uso em relação ao dedo anular, pois este último está atrelado ao dedo médio, mas o outro possui musculatura independente.

A independência dos dedos da mão direita – no caso, dedos médio, anular e *chico* – pode ser desenvolvida e obtida de maneira equilibrada desde que seja trabalhada a partir da fase dos estudos iniciais do aluno. Observou-se que a “fragilidade” do quinto dedo da mão não é levada em consideração quando o assunto é mão esquerda. Todos os violonistas desenvolvem conjuntamente os dedos: indicador, médio, anular e mínimo da mão esquerda, mas não consideram a utilização do menor na mão direita. Recomenda-se que o desenvolvimento do uso do quinto dedo passe a ser integrado aos estudos iniciais do violão.

Diante do exposto, a técnica híbrida mostrou-se eficaz em sua aplicação ao violão, assim, sugere-se sua inclusão nos programas curriculares das escolas de

formação desse instrumento, possibilitando ao aluno o acesso à técnica em questão desde seus estudos primordiais.

## REFERÊNCIAS\*

1. ASSIS-BRASIL, G. Hybrid Picking for Guitar. 2ed. Boston: Gustavo Assis-Brasil Music, 2006. 128 p.
2. BERENDT, J. E. O Jazz: *do rag ao rock*. Tradução Julio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1975. 408 p.
3. BIGGI, F. Half-serious considerations on a half-serious instrument: the medieval lute. Lutebot Quartely (on line) v.8 (Autumn, 1999). Disponível em <<http://www.marincola.com/lutebot8.text>>. Acesso em: 30 dez. 2005.
4. BUDASZ, R. Sixteenth-Century Spanish Music for the Guitar. Seminar on the Repertory of Early Music, Spring, 1998. Disponível em: <<http://www.sfc.usc.edu/~budasz/papers/guitarra/guitarra.html>>. Acesso em 26 mai. 2001.
5. CAMPOS, W. Uma breve História do Violão. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. A História do Violão: *mostra de instrumentos musicais*: Cadernos Sonora Brasil Retrospectiva. São Paulo: SESC, 2005. 56 p.
6. CAULKINS, N. Flesh and Nails: an historical issue. Guitar International. London, v. 16, n.3, p. 11-12, 1987.
7. Dicionário de música Zahar. Coordenação Luis Paulo Horta, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
8. DUDEQUE, N. E. História do Violão. Curitiba: UFPR, 1994. 113 p.
9. FORMADLEY, C. Hybrid Picking Carrots and Grapes. Disponível em: <<http://www.guitarnoise.com>>. (07 nov. 2003). Acesso em: 22 ago. 2004.
10. GOLD, J. Thrash-A-Billy Boot Camp: hybrid-picking hijinks with the living end's Chris Cheney. Guitar Player. v. 38, n.7, p. 104-109. Aug. 2004.
11. GORDON, D. Cuba's Composer / Virtuoso: Leo Brouwer. Guitar Player. v.20, n.1, issue 193. Jan 1986.
12. GRUNFELD, F. V. The Art and Times of the Guitar: an illustrated history of guitar and guitarists. New York: Da Capo Press, 1969. 340p.

---

\* Baseadas na norma ISO 640-2: 1997.

13. HENRIQUE, L. Instrumentos Musicais. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, 474 p.
14. HOOVER, W. *Picks!: the colorful saga of vintage celluloid guitar plectrums*. San Francisco: Miller Freeman Books, 1995. 107p.
15. HOUAISS Dicionário da Língua Portuguesa (On line). Disponível em <http://www.houaiss.uol.com.br/busca>>. Acesso em 20 jun. 2005.
16. PUJOL, E. *El Dilema del Sonido em la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi, 1960. 85p.
17. POSTLEWATE, C. Maximize Your Right-Hand Little Finger. *Guitar Player*. v. 22, n.3, issue 219. March 1988.
18. POSTLEWATE, C. *Right-Hand Studies For Five Fingers*. U.S.A.: Mel Bay, 2001. 56p.
19. RIBEIRO, Z. Técnicas de Flamenco: 10 exercícios de Zezo Ribeiro. *ViolãoPro*. São Paulo, v.1, n.4, p. 23, ago. 2006.
20. SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
21. SANTOS, T. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: MEC / Museu Villa-Lobos, 1979. p.13
22. SEGURET, C. *The World of Guitars*. London: Greenwich Editors, 1999. 144 p.
23. SUMMERFIELD, M. J. *The Classical Guitar: its evolution, players and personalities since 1800*. 4ed. New Castle-Upon-Tyne: Ashley Mark Publishing Co., 1996. 381 p.
24. TENNANT, S. *Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook*. Baltimore, Maryland: Alfred Publishing Co., 1995. 96 p.
25. TURNBULL, H. *The Guitar: from the renaissance to the present day*. Great Britain: Charles Scribners's Sons, 1974. 167p.
26. WADE, G. *Traditions of the Classical Guitar*. London: John Calder (Publ.), 1980. 263 p.