

Técnicas de apoyando nos séculos XX-XXI

Dr. Nicolas de Souza Barros (UNIRIO – 2011)

Introdução. Ser ou não ser tarreganeano?

É perceptível a diversidade das escolas nacionais do violão. Em determinadas regiões, é clara a influência do uruguaio Abel Carlevaro, o eminente violonista, compositor e teórico que revolucionou a técnica do instrumento nas décadas de 1970 e 1980 e cuja escola obteve uma ascensão meteórica no cenário mundial naquele período. Já em outras, é ainda possível sentir a reverberação de escolas anteriores, geralmente baseadas ao menos em parte nas ideias dos seguidores de Francisco Tárrega.

O apoyando pode ser considerado um dos principais avanços da Escola de Tárrega, e foi rejeitado terminantemente por Carlevaro¹. A hipótese aqui defendida é de que devem ser aproveitadas as ideias viáveis de todas as correntes técnicas, independentemente das suas origens. Neste estudo, será registrado o desenvolvimento da técnica no século XX, também sendo listado diversos procedimentos voltados à variação tímbrica ou acentuação que incorporam esta metodologia. No artigo, serão usados os símbolos p, i, m, a, c para representar os dedos polegar, indicador, médio, anular e mínimo da mão direita.

O apoyando na primeira metade do século XX

Em 1934, Emílio Pujol publicou pela Editora Ricordi Americana o primeiro volume de um método monumental que tinha a intenção expressa de explicar os ensinamentos de Francisco Tárrega, cuja filosofia didática consistiria em “(...) resolver de antemão quantos problemas possam surgir dos elementos que contribuem à execução de uma obra; instrumento, mãos e espírito”².

¹ CARLEVARO, Abel. *School of Guitar (Escuela de la guitarra): Exposition of Instrumental Theory*. Buenos Aires: Dacisa, 1979, p. 52

² PUJOL, Emílio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934, Vol. I. Seção: II. Princípios lógicos da escola de Tárrega. P. 12. Tradução de N. S. Barros.

Em uma das primeiras exposições impressas do toque apoyando da história, Pujol lista quatro fases distintas: 1) a preparação, na qual o dedo seria colocado em contato passivo com a corda que iria tanger; 2) a concentração da força na ponta do dedo; 3) a continuação desta pressão, até que a corda deslizasse por debaixo do dedo e começasse a vibrar, e finalmente, 4) permitir que o impulso flexor digital levasse o dedo até a corda adjacente, que serviria como um segundo apoio para a mão (itálicos do autor) ³.

Não deve ser minimizada a importância da preparação. Os norte-americanos Scott Tennant (1995: 35) e Pepe Romero (1982: 9) associam a sua utilização à produção de boa sonoridade ao violão, ao controle da articulação e à segurança na execução. Romero também alerta sobre a necessidade de manter os dedos soltos e relaxados no contato inicial com a corda. Por sua vez, Duncan, ao analisar a sonoridade de Segovia, conclui que: “Se a mais importante contribuição de Segovia à técnica violonística tivesse de ser resumida em menos do que cinco palavras, estas poderiam ser: ‘Entre em contato [com a corda], então toque’” ⁴.

Na sua descrição pioneira do apoyando, Pujol acha necessário falar da estabilidade manual. Para violonistas da atualidade, não há necessariamente uma conexão entre o apoyando e o equilíbrio manual. Entretanto, em 1934 o cenário mundial do violão apresentava grande diversidade técnica, e um dos elementos mais controvertidos continuava sendo a postura da mão direita. Ainda restavam reverberações da técnica alaudística; sobretudo, a ainda generalizada manutenção do contato do c com a tampa.

Apesar dos espanhóis terem estabelecido, desde as primeiras décadas do século XIX, uma escola pela qual o c seria levantado, até meados do século XX ainda era tradicional a técnica mais antiga em países como Inglaterra e França. Um exemplo expressivo concerne a fase formativa do estudo instrumental (década de 1940) do britânico Julian Bream (1933), que era instruído a manter o dedo mínimo na tampa. Seu professor da época, o russo Boris Perott, argumentava que a colocação do dedo mínimo: “(...) não

³ Ibidem, p. 82

⁴ DUNCAN, Charles. “The Segovia sound: what is it?”. In: *Guitar Review*. 1977, no. 42, p. 25-31. Tradução do autor, p. 26: “If Segovia’s greatest contribution to technique had to be summarized in less than five words (...) it could be done [so]: ‘Touch, then play’ ”.

cansava a mão, podendo ser associada a uma sonoridade equilibrada (...) e fortalecia o dedo anular”⁵. Bream abandonaria esta prática pouco depois.

Stuart Button, o biógrafo de Bream, analisou os conteúdos de métodos tradicionais da Inglaterra na primeira metade do século XX, chegando à conclusão que ainda nas décadas de 1940-50, determinados elementos técnicos “modernos” ainda não teriam sido incorporados no ensino inglês, tais como a retirada do dedo mínimo na tampa instrumental, a maneira de empunhar o violão, o emprego do apoyando e a utilização de gema e unha na pulsação dos dedos da mão direita⁶. Assim, é possível entender a busca incansável do pai de Bream pelos tratados escritos pelos discípulos de Tárrega, que representariam a face mais moderna da técnica violonística naquele período⁷.

Os primeiros métodos tarreganeanos foram publicados a partir da década de 1920, e os locais onde foram editados indicam que a Escola de Tárrega estava sendo propagada em vários continentes poucos anos após o seu falecimento em 1909⁸. Entre estes, duas publicações brasileiras: a *ESCOLA DE TÁRREGA: Método Completo para violão*, editada em 1929 por Oswaldo Soares, e; a *Escola Moderna do Violão: A técnica do mecanismo*, editada em 1947 pelo uruguaio-brasileiro Isaias Sávio. Como seria natural supor, a técnica de apoyando figura de forma proeminente nestes tratados. Extraída do segundo método, a citação que segue trata, entre outros, da importância de saber combinar os efeitos oriundos dos toques tirando e apoyando (negritos do autor)⁹:

Recomendo muito que, no decorrer do estudo, não sejam descuidados **os dois modos de pulsar as cordas**, os quais devem ser bem observados a fim de se obter o máximo

⁵ BUTTON, Stuart, G. *Julian Bream: The Foundations of a Musical Career*. Aldershot (Inglaterra): Ashgate Publishing Ltd., 1997, p. 25. Entre os métodos estudados por Button, os de Arthur Froane, *The Guitar and How to Study It* (1898), e Ernest Shand, *Improved Guitar Method* (op. 100).

⁶ Ibidem, p. 8-10

⁷ Ibidem, p. 24-26.

⁸ Segue uma listagem em ordem cronológica dos métodos que foi possível descobrir: 1) 1921: ROCH, Pascual. *Método Moderno para Guitarra: Escuela Tárrega*. Nova Iorque: G. Schirmer, Ed. 1828; 2) 1923: LELOUP, Hilarion. *Método elemental para guitar*. Buenos Aires: Establecimiento Grafico Musical Roque Gaudiosi; 3) 1929: SOARES, Oswaldo. *A ESCOLA DE TÁRREGA: Método Completo para violão*. São Paulo: Irmãos Vitale S/A; 4) 1934: PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. I, Buenos Aires, Ricordi Americana; 5) 1947: SAVIO, Isaias. *Escola Moderna do Violão: A técnica do mecanismo*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1947, Volume I.

⁹ SAVIO, op.cit., Prefácio, p. 7.

rendimento. Mais tarde, essa **pulsção mista** dará grandes resultados e o executante era meios suficientes para frasear as obras com propriedade. Depois de algum tempo de estudo, **observar-se-á que a força impulsiva do antebraço, se concentra na ponta dos dedos, conseguindo-se, assim, um som robusto e claro.** O som produzido por estas formas de pulsar as cordas, difere nos timbres; por isso, empregadas com inteligência, realçam e facilitam as execuções (...). **Em certas passagens de algumas obras tocadas sem apoio, se num momento decisivo se intercalar o apoio, o efeito produzido será surpreendente e penetrante.**

No toque “tirando” (ou sem apoio), os dedos da mão direita não concluem a fase flexora da pulsção encostando-se à corda vizinha, sendo idealmente freados com a articulação imediata dos músculos extensores. Sávio chama a combinação do tirando e do apoyando de “pulsção mista”, e isso representa um dos principais avanços da Escola de Tárrega.

Entretanto, os entusiastas da nova técnica podem ter cometido alguns excessos. O primeiro tratado tarreganeano foi escrito por Pascual Roch, um luthier espanhol que se radicou em La Havana, Cuba, e publicou seu método em Nova Iorque em 1921. Neste, critica diretamente a técnica do tirando, se referindo ao “ruído desagradável” que resultaria de fazer os dedos pulsarem para cima (evitando o repouso na corda vizinha), e que este procedimento deixaria a mão direita “rígida e violenta”¹⁰. Outras cabeças mais clarividentes, como o já citado Sávio, um experiente concertista e compositor, não iriam tão longe. No entanto, uma das principais ambiguidades relativas ao apoyando neste período é exatamente a preferência de muitos didatas tarreganeanos quanto à sua utilização na execução de arpejos. Em todos os métodos tarreganeanos examinados, ou seja, Pujol, Sávio e Soares, são encontrados aproveitamentos do apoyando na resolução arpejada¹¹.

¹⁰ ROCH, Pascual. *Método Moderno para Guitarra: Escuela Tárrega*. Nova Iorque: G. Schirmer, Ed. 1828, p. 16.

¹¹ Todas as citações em outras línguas são traduzidas por N. S. Barros. PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. II, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952. P. 93: “Lição 54: Arpejo descendente de quatro notas. Por causas análogas às expostas na lição anterior, a prática deste arpejo é regida pelos mesmos princípios que a do arpejo descendente de três notas. Assim sendo, o dedo anular pulsará apoiando-se seguidamente na corda imediata, como ocorre na pulsção de escalas”. SOARES, op. cit., p. 17: “Estes pequenos estudos têm o objetivo de fazer conhecimento com as notas e acostumar o discípulo a apoiar todas as notas nos arpejos”. Sávio, op. cit., p. 21: “14ª Lição: Este arpejo é tocado sem apoio”. [Nota do autor: É a primeira instância em que o tirando é empregado na execução de arpejos]. P. 21: “O exercício seguinte pode ser tocado com apoio (...), menos as notas intermediárias dos compassos No. 7, 8, 9, 16 e 17” [Nota do autor: fórmulas arpejadas p-i-m-i / ou p-m-a-m].

Em alguns casos, esta metodologia poderia ter fins específicos. O saudoso Jodacil Damaceno revelou que nos seus primeiros contatos com Antonio Rebelo na década de 1950, este didata teria pedido que ele adquirisse o método de Soares e estudasse os arpejos apoiados, com a finalidade específica de aumentar a sua sonoridade ¹².

Apesar da heterogeneidade técnica da primeira metade do século XX, foi neste período que apareceram as primeiras descrições do apoiando “clássico”, no qual os dedos repousam momentaneamente nas cordas vizinhas após pulsar as cordas. Surgiram também as primeiras descrições da preparação, na qual antes de pulsarem os dedos são encostados nas cordas sem qualquer pressão. Curiosamente, estes dois procedimentos partem (idealmente) do mesmo princípio – o contato digital passivo. Além disso, Sávio destacou as possibilidades inerentes da combinação do tirando e apoiando. Como veremos a seguir, alguns desenvolvimentos originados ainda na primeira metade do século XX iriam apontar o caminho para futuras variantes do apoiando.

Desenvolvimentos posteriores do apoiando no século XX

Segovia raramente registrou as suas ideias a respeito da técnica instrumental ¹³, e o método que leva seu nome é relativamente incipiente. Por isso, muito que conhecemos a

¹² Comunicação pessoal do autor com Damaceno em 2007.

¹³ Geralmente, os apontamentos do espanhol sobre a técnica instrumental são encontrados nos prefácios das suas edições didáticas, como o que segue extraído do seu compêndio escalar (tradição do autor). SEGOVIA, Andrés. *Diatonic Major and Minor Scales*. Nova Iorque: Columbia Music Co., 1953, Prefácio: “O estudante que quiser adquirir uma técnica segura ao violão não deve negligenciar o estudo paciente de escalas. Se estudar assim por duas horas diárias, ele corrigirá a má postura das mãos, aumentar gradativamente a sua força digital e preparará as suas articulações para os estudos futuros de velocidade. Graças à independência e elasticidade que os dedos desenvolvem com o estudo escalar, o estudante irá adquirir uma qualidade que é muito difícil adquirir posteriormente: a beleza física da sonoridade. Eu digo física, porque a sonoridade e as suas gradações infinitas não são resultantes da obstinada força de vontade, derivando sim da excelência inata do espírito. Para obter o maior benefício possível dos exercícios que seguem, toque estes lenta e vigorosamente ao iniciar, e depois, mais leve e rapidamente. Em uma hora de escalas podem ser condensadas muitas horas de exercícios árduos, que são freqüentemente fúteis. O estudo escalar possibilita a resolução de maior número de problemas técnicos, em tempo mais curto, do que o estudo de qualquer outro exercício”. Texto original: “The student who wishes to acquire a firm technique on the guitar should not neglect the patient study of scales. If he practices them two hours a day, he will correct faulty hand positions, gradually increase the strength of the fingers, and prepare the joints for later speed studies. Thanks to the independence and elasticity which the fingers develop through the study of scales, the student will soon acquire a quality which is very difficult to gain later: physical beauty of sound. I say physical, because sonority and its infinite shadings are not the results of stubborn will power but spring from the innate excellence of the spirit. In order to derive the greatest possible benefit from the following exercises, play them slowly and vigorously at first,

respeito da sua estruturação técnica decorre de fontes indiretas ¹⁴. Apesar de sempre defender a sua independência da Escola de Tárrega, a influência desta é patente na sua técnica e postura, embora seja possível sugerir que ele tenha refinado alguns procedimentos técnicos. Uma apreciação do seu método mostra a sua preferência pela utilização generalizada do apoyando (Bobri, 1972: 43), que Segovia associa à maior volume na execução, estabilidade manual, clareza fraseológica e o aumento da variedade tímbrica. A principal divergência de Segovia com a estruturação dos discípulos de Tárrega: ele não apoia a utilização do apoyando na resolução arpejada, também preferindo que somente as unhas sejam empregadas nesta (Bobri, 1972: 43).

A análise de vídeos da performance instrumental de Segovia, nos quais ele executa escalas em velocidade com apoyando, permitem a conclusão que seus dedos quase não repousam nas cordas adjacentes após a pulsação. Esta metodologia pode ser denominada “apoyando quicado”, e uma das definições mais completas a respeito desta é oferecida pelo didata norte-americano Lee Ryan: ¹⁵

Entre os melhores violonistas [sic], existem duas maneiras básicas de realizar apoyandos (...). A primeira, geralmente denominada de toque apoiado, é comumente empregada na execução segura de escalas velozes. A outra, que chamaremos de toque estalado [snap-stroke - uma analogia com a ação de chicotear], é geralmente utilizada na ênfase de determinadas notas. A diferença principal entre os dois toques é de que no toque apoiado [o dedo] é permitido a descansar na corda adjacente, enquanto que no toque estalado, golpeia [a corda], sendo então permitido a quicar (...). [Este toque] possui dois elementos muito

more lightly and rapidly later. In one hour of scales may be condensed many hours of arduous exercises which are frequently futile. The practice of scales enables one to solve a greater number of technical problems in a shorter time than the study of any other exercise”.

¹⁴ A principal destas é: DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey – EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980, descrito por diversos teóricos como a melhor fonte conhecida da técnica segoviana.

¹⁵ RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. Nova Iorque: Prentice Hall Press, 1987, p. 87-88: “Among the finer guitarists there are two basic ways of making (...) rest strokes (...) One, commonly called the supported stroke, is most often used for playing fast scales securely. The other, which we will call the snap stroke, is usually used for emphasizing particular notes. The main difference between the two strokes is that the supported stroke is (...) allowed to rest on the adjacent string while the snap stroke strikes it and is allowed to bounce off. It has two important elements. The first (...) is that you plant the fingers on the strings before you make a stroke; the second is that the stroke is made very quickly (“snapped”) and is almost instantaneously followed by a clear-cut release of tension. To do the snap-stroke well and keep the hand relaxed, it is important to turn the finger tension “on” and “off” very fast (...) Many guitarists have difficulty turning the fingers on and off quickly and completely enough. The inability to turn them off seems to be particularly prevalent and it results in a carryover of excess tension from one stroke to another”.

importantes. O primeiro (...) é de que você prepara os dedos nas cordas, antes de realizar o toque; o segundo é de que o toque é realizado muito velozmente e é então quase instantaneamente seguido por um relaxamento nítido da tensão. Para realizar bem o toque estalado e manter a mão relaxada, é importante que você consiga ligar e desligar a tensão do dedo de forma muito veloz (...). Muitos violonistas têm dificuldades com este processo (...) Parece ser particularmente prevalente a inabilidade em “desligar” os dedos, o que resulta na manutenção da tensão digital entre um toque e o próximo.

Ryan prefere que esta classe de apoyando não seja aproveitada na execução escalar, mas sim na acentuação de determinadas notas. Entretanto, a sua instrução de preparar o dedo que irá executar o apoyando quicado na corda, antes de efetuar o golpe, diverge das metodologias de outras escolas, que preferem que este movimento seja iniciado sem contato prévio. Para o âmbito deste estudo, a opção sem preparação será denominada de “livre” (o termo pode ser empregado com variantes).

Assim, é possível listar ao menos quatro variantes da técnica: 1) o apoyando clássico preparado; 2) o apoyando clássico livre; 3) o apoyando quicado preparado, e; 4) o apoyando quicado livre. A estabilização da mão direita é uma questão central à execução do apoyando quicado livre em velocidade.

Na execução do apoyando, outra variante depende da fixação ou relaxamento controlado da falange menor (distal) do dedo. O violonista norte-americano Pepe Romero escreve: ¹⁶

A curvatura de cada dedo deverá ser mantida ao longo do toque. (Existe uma pequena exceção: um pequeno choque é produzido toda vez que um dedo toca a corda, aplica pressão e depois relaxa. Este choque tem de ser absorvido pela flexibilidade da falange distal, que cede no momento que a pressão inicial está sendo aplicada.) Se a falange estiver muito dura ou inflexível, uma sonoridade áspera será produzida.

Esta preferência é contestada por outros teóricos. Entre aqueles que advogam o toque apoyando com a manutenção da curvatura da falange distal, são encontrados os norte-

¹⁶ ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982, p. 9. Tradução do autor: “Each finger’s curvature should be maintained throughout a stroke. (There is one small exception: each time a finger plays – touches the string, applies pressure and releases it – a small shock is produced. This shock must be absorbed by the flexibility of the distal interphalangeal joint, which gives at the instant the initial pressure is being applied). If this joint is held stiff and rigid, a harsh tone is produced”.

americanos Ryan ¹⁷ e Charles Duncan ¹⁸, assim como boa parte da escola britânica das décadas de 1960-1980 ¹⁹. Entre os defensores do toque apoyando com relaxamento controlado da falange distal cujas escolas são conhecidas pelo auto, o já citado Romero, Pujol ²⁰, e em termos gerais, as escolas espanholas, brasileiras e francesas. ²¹

Na década de 1950, o espanhol Narciso Yepes apareceria no cenário mundial, destacando-se inicialmente como talvez o primeiro violonista com suficiente habilidade para domar as dificuldades do *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo ²². Pioneiro em várias frentes técnicas, Yepes é considerado o introdutor da fórmula a-m-i com apoyando na execução escalar moderna, assim como a execução de escalas cromáticas em alta velocidade utilizando um único dedo da mão esquerda, entre outras inovações. Algumas digitações são incluídas na sua edição da obra *Collecti Intimi*, do compositor espanhol Vicente Asencio ²³.

Uma explanação da metodologia de Yepes pode ser encontrada online no texto “A resolução escalar de três dedos para violonistas”, escrito pelo violonista sul-africano Victor van Niekerk ²⁴. Uma das contribuições mais importantes neste trabalho é o depoimento de um discípulo de Yepes, Mischa Zawaskis, que coloca: ²⁵

¹⁷ RYAN, op. cit., p. 104. “It is especially important that the middle and tip segments of the right-hand fingers be curved and firm enough so they do not collapse during the rapid strokes(...) The fingers of both hands also need to have micro-relaxations between the notes to avoid excess tension”.

¹⁸ Apud Duncan, op. cit., p. 78. Ortmann, Otto. *The Physiological Mechanics of Piano*. Baltimore, 1929. Reedição: Nova Iorque: Dutton, 1962, 226-227. “Keep the tip-joints absolutely firm. Any joint collapse, no matter how small, can only slow the stroke. (Experimentation on the piano has shown that the collapse of a joint increases the time required for key-depression by more than 100 percent, from 2/50 to 5/50 of a second.)”

¹⁹ Experiência pessoal do ajutor, que estudou lá entre 1977-1980.

²⁰ Ver a gravura encontrada no Volume I da *Escuela Razonada*; Pujol, op. cit., 1933, p. 82.

²¹ Esta conclusão é embasada por experiências e contatos do autor com representantes das escolas espanhola e francesa em festivais e concursos desde a década de 1970.

²² Segovia nunca executou esta obra publicamente.

²³ ASECIO, Vicente. *Collectici intimi*. Mainz: Schott, Edition Narciso Yepes, 1988.

²⁴ “Three-fingered Scale Playing for Guitarists”: <http://www.youtube.com/watch?v=LEyqcYW-HjE>.

²⁵ Tradução de N. S. Barros: “Okay, the basic idea is that one finger is always resting on the adjacent string (...). If this is "a," there is a "scissor" action with that finger when "m" strikes the string, an action that puts "a" exactly in position for playing the next time around in the sequence (...). The next consideration Yepes stressed was the need to play with a short stacatto, so the next finger to stroke the string would become used to being on the string in "ready position." This prepares the hand for maximum speed development. After this is mastered, it is [necessary to] spend some [time] learning to control the length of this stacatto, such as giving the ringing note exactly half the duration of the stacatto silence. Since this technique is basically directed

Está bem, a ideia básica é que um dedo esteja sempre descansando na corda adjacente (...). Se for o a, acontecerá um movimento de “tesoura” com aquele dedo quando o m ataca a corda, uma ação que posiciona o a em posição ideal para tocar na sua próxima vez dentro da sequência (...). A próxima consideração que Yepes enfatizava era a necessidade de tocar com um staccato curto, de forma que o próximo dedo a pulsar a corda estaria sendo adestrado a estar preparado na corda na “posição de prontidão”. Isso prepara a mão para o melhor desenvolvimento do potencial de velocidade. Após aprender isso, temos de gastar algum tempo aprendendo a controlar a duração deste staccato (...). Com esta técnica é direcionada basicamente à execução em velocidade, então, o staccato mais curto possível deverá ter a máxima prioridade (...). Então, quando o a é pulsada, o m rapidamente abafa a sonoridade [nota do autor: e o i executa simultaneamente o movimento de tesoura]. Também, (...) Yepes ensinava os estudantes a tocarem como se as cordas estivessem “pegando fogo”, pois esta é a única maneira de realizar uma linda sonoridade legato (...). É uma pena que tantos e tantos violonistas executam tudo que tocam com o toque preparado, tornando tudo algo marcato (...). Não há espaço, nenhuma magia neste tipo de execução, e nunca deve ser usada a menos que a música peça este tipo de touché. Não há dúvidas sobre isso no mundo da música: o legato é o mais importante, representa a “sonoridade cantante” tão estimada por todos os músicos, especialmente aqueles que tocam instrumentos que são essencialmente percussivos, como o piano, a bateria e o violão.

Nesta técnica complexa, acontecem simultaneamente os seguintes: a preparação de um dedo - por exemplo, o m - que encurtará a duração da nota escalar antecedente; o movimento do a, que irá encostar-se na corda vizinha após um toque apoiando, e o i ainda realizará um movimento extensor simultâneo (“movimento de tesoura”) para posicionar-se acima da corda que pulsará em seguida! Apesar deste agrupamento intrincado de movimentos, existem vídeos comprovando a velocidade excepcional alcançada por Yepes na sua atuação escalar ²⁶.

Ao mesmo também, deve ser destacada a inteligência da afirmativa de Zawaskis que o violonista deveria possuir no seu arsenal técnico tanto o toque preparado quanto o apoiando quicado livre ²⁷. A variação dos toques empregados na execução é central às

toward rapid execution, though, the very shortest staccato should be of the first highest priority. So, when "a" is struck, "m" very quickly damps off the sound. But, more important: Yepes taught students to play as if the strings themselves "are on fire," for this is the only way a beautiful legato sound can be executed (...). It is a real shame that many, many guitarists execute everything they play with the prepared stroke, making everything slightly marcato (...). There is no space, no magic in this type of playing, it should never be used unless the music demands such a touch. There is no question about it in the world of music: legato is more important, this is the "singing tone" so valued amongst all musicians, especially those musicians who play what are essentially percussion instruments, like the piano, drums, or the guitar”.

²⁶ Na You-Tube, ver: "Passapied" de Salvador Bacarisse, que contém uma escala extensa no seu fim. <http://www.youtube.com/watch?v=LEyqcYW-HjE>

²⁷ Na estruturação técnica do autor, o apoiando quicado livre é empregado para a obtenção de uma sonoridade muito doce, geralmente conjugado a um vibrato lírico.

metodologias técnicas de outros instrumentos, como o violino ²⁸. Uma teoria defendida pelo autor é que na técnica de alguns instrumentistas, a busca pela estabilização da mão direita pode resultar na redução das possibilidades tímbricas da execução.

O semi-apoyando

Em um depoimento de Sergio Abreu, surge a menção de um procedimento chamado “semi-apoyando”, que ele aprendeu com sua mestra argentina Monina Távora ²⁹: “(...) Conceitualmente, era uma variação do apoyando, não do tirando. Esse termo, bem como o conceito, originou com Segovia. A idéia era conseguir no ataque e na sonoridade a maior proximidade possível com o apoyando, porém sem encostar o dedo na corda abaixo (...)”. A aplicação de maior força no tirando é geralmente vinculada a alguma espécie de fixação muscular, que podemos definir como um enrijecimento controlado das falanges distais e mediais (as duas menores) dos dedos da mão direita durante a pulsação.

Na descrição do tirando encontrado em tratados modernos de técnica norte-americanos, como os de Tennant ³⁰, Ryan ³¹, Duncan ³² e Shearer ³³, estes teóricos defendem a manutenção da curvatura padronizada do dedo durante o toque, o que só poderia ser conseguido com a fixação das duas falanges menores deste. Esta disposição contrasta com o tirando da classe *Toque 1* proposto por Abel Carlevaro, no qual o dedo atua livremente, sem fixação de qualquer das suas falanges, e dobra levemente sobre si mesmo no tirando para evitar o contato com a corda vizinha ³⁴. Depois, na sua descrição do *Toque 2* o mestre uruguaio propõe a fixação inicial da falange distal; ainda, no *Toque 3* também da

²⁸ Ver: SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 2004. Na sua classificação das principais classes de golpes de arco, esta ditata lista os seguintes: *Legato; Son filé; Détaché; Martelé; Spiccato; Sautillé; Staccato; Ricochet*.

²⁹ Entrevista com o autor em 2007 (Rio de Janeiro), durante a preparação da tese de doutoramento deste.

³⁰ TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut – EUA): Alfred Publishing Co., 1995.

³¹ RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. Nova Iorque: Prentice Hall Press, 1987.

³² DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey – EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980.

³³ SHEARER, Aaron. *Learning the Classical Guitar* (Volumes I e 2). Pacific, MO: Mel Bay Publications, 1990.

³⁴ CARLEVARO, Abel. Op. cit., p. 65-67.

falange medial. Ou seja, na convergência de conceitos técnicos oriundos de escolas instrumentais distintas, podem ser ressaltadas as semelhanças entre os *Toques 2 e 3* de Carlevaro, o toque básico tirando dos teóricos norte-americanos e o semi-apoyando segoviano³⁵.

Também, vale à pena reproduzir uma parte da citação já usada do Sávio, que, apesar de não descrever especificamente a fixação de falanges digitais, parece estar nos conduzindo na mesma direção: “Depois de algum tempo de estudo, observar-se-á que a força impulsiva do antebraço se concentra na ponta dos dedos, conseguindo-se, assim, um som robusto e claro”

A combinação do apoyando e tirando: alguns aproveitamentos da apresentação mista

Iniciada na década de 1970, a trajetória didática do autor permite a constatação que muitos instrumentistas que empregam o apoyando como sua principal metodologia escalar não conseguem aplicar esta técnica na resolução de outras texturas. Sávio denominou a aplicação simultânea ou intercalada do apoyando e tirando como “pulsação mista”. Apesar de ser imprescindível alcançar a homegeneidade tímbrica na conjugação do apoyando ao tirando, também é possível vislumbrar outras possibilidades inerentes à variação tímbrica resultante de uma aplicação diferenciada destes toques. Para este estudo, será usado o termo “apresentação mista” para nomear a mistura do apoyando e tirando.

Entre as aplicações da apresentação mista, é possível citar: 1) a amenização das dificuldades criadas pela atuação concomitante do p com os outros dedos, quando esta ocorre em cordas mais afastadas; 2) na busca de maior dulcificação sonora, o emprego do apoyando melódico concomitante à atuação do p; 3) a execução de arpejos melódicos; 4) a inserção de apoyandos em texturas arpejadas; 5) na acentuação de linhas mais agudas, a utilização do apoyando do i nas cordas agudas, que também contribuiria à estabilidade

³⁵ Para maiores informações, ver: SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tese (Doutorado em Música), 2008, p. 129-157.

manual; 6) a acentuação pronunciada da nota culminante de um arpejo ascendente com i apoiado; 7) em trechos ascendentes com texturas escalares ou arpejados, a passagem do tirando nas notas graves para apoyando nas mais agudas pode minimizar o deslocamento vertical da mão direita, e; 8) a intercalação de tirandos e apoyandos. Segue uma explanação dessas possibilidades.

Na execução de muitos instrumentistas, uma dificuldade recorrente surge quando o p precisa pulsar as cordas mais graves enquanto outros dedos tocam desenhos escalares nas cordas mais agudas. Em texturas de duas vozes, esta separação pode ser amenizada usando o apoyando nos outros dedos (preferencialmente i ou m), sendo também facilitada a execução com maior volume.

Por quê? Ao usarmos apoyando na execução da linha mais aguda, a atitude da mão direita torna-se mais deitada; este posicionamento facilita a atuação do p, que não precisa atuar em posição tão aberta. Obviamente, não é possível aproveitar esta técnica se o p fosse tocar notas na 2ª ou 3ª corda; é necessária maior distância intervalar entre as duas vozes. No adestramento desta metodologia, um exercício simples é a execução de uma escala cromática em valores de colcheias na 1ª corda com apoyando enquanto o p pulsa notas com durações de mínimas ou semínimas na 4ª, 5ª ou 6ª corda. Este procedimento também pode ser usado se for desejada uma sonoridade mais redonda na linha mais aguda.

Os arpejos melódicos são comumente encontrados nas texturas das obras destinadas ao piano ou os de cordas com arco, entre outros. Nestas, geralmente são aproveitadas todas as notas triádicas; por isso, diferem dos arpejos violonísticos, nos quais permutações arpejadas da mão direita são aplicadas a posições fixas da mão esquerda. A utilização de apoyandos na execução de arpejos melódicos pode ser verificada nas escolas instrumentais de outros países ³⁶. Na literatura do violão, o *Estudo No. 2* de Villa-Lobos é um dos exemplos mais conhecidos da textura, podendo ser usada no treinamento da técnica. Cada um dos primeiros nove compassos pode ser estudado isoladamente, usando as fórmulas i-

³⁶ Esta declaração decorre da experiência pessoal do autor. No conteúdo técnico exigido pela Academia Real de Música em Londres na década de 1970, há certa quantidade de arpejos melódicos em diversas tonalidades, e era recomendada a utilização de apoyando. Também, este procedimento pode ser encontrado no roteiro do conteúdo técnico exigida pela Royal Scottish Academy em provas recentes para instrumentistas que irão realizar a prova para o Nível 8 (Grade 8).

m, m-i, m-a, a-m e i-a-m. O objetivo principal não é a velocidade, mas sim a estabilidade e a familiarização da mão direita com o gesto. É obrigatório estar sempre ciente em que local o p está repousando. Se for preciso alterar o posicionamento deste dígito, deve ser calculada a distância que manterá dos outros dedos. Como regra geral, é desejável esta seja ao menos de três cordas (por exemplo, da 4ª à 1ª).

É possível introduzir apoyandos em arpejos violonísticos usando exclusivamente o movimento digital. Uma aplicação da técnica pode ser feita com as notas iniciais de cada um dos doze arpejos modelares de Carlevaro. Para iniciar, estas fórmulas podem ser estudadas sem o p, que pode repousar sobre a 5ª corda. Em seguida, tocar os desenhos com um único p (com valor de semínima). Ao aplicar o apoyando do i (na 3ª corda), o p só deve tocar as duas cordas mais graves.

O objetivo primordial é a manutenção da estabilidade manual, principalmente na conjunção dos toques do p aos dos dedos apoiadores. É preciso prestar atenção ao pulso, principalmente o osso do rádio. Também, a imobilidade da mão direita dependerá de uma combinação dos seguintes: a) a flexibilidade controlada das falanges distais dos dedos i, m e a, que provavelmente terão de ceder um pouco na realização do apoyando; b) as unhas destes dedos não podem ser grandes demais, porque isso impediria a passagem fluida destes obrigando a maiores contorções manuais.

Não deve ser maximizada a variação nas atitudes assumidas pela mão direita na execução intercalada de apoyandos e tirandos. Ainda assim, a diferença pequena da angulação dos dedos da mão direita relativos às cordas na aplicação destas técnicas pode ser usada a favor do equilíbrio manual. O autor recorda ter lido em uma fonte de autor norte-americano (foi impossível recordar aonde) o ditado que idealmente, a diferença constatada na aplicação destas técnicas seria a distância de duas cordas (exemplo: a 3ª e a 1ª).

É sugerido aos leitores que testem esta hipótese. Preparem seus dedos p, i, m e a nas quatro cordas mais agudas do violão. Agora, desloquem o i da 3ª à 1ª corda. Na presença do autor, quase todos os violonistas que testaram esta possibilidade conseguiram realizar o

movimento sem a perda de estabilidade manual; também, pôde ser constatado que a angulação dos seus indicadores relativa à 1ª corda era congruente com a de um apoyando³⁷.

Esta metodologia permite a utilização do *i* para destacar melodias na 1ª corda em texturas arpejadas, também possibilitando a dulcificação da sonoridade e a estabilidade manual. Na estruturação instrumental do autor, o *i* tende a ser preferido ao *a* em função da dificuldade percebida na aplicação do apoyando deste último, que tende a desequilibrar a mão direita. Igualmente, pode às vezes ser mais difícil alcançar a mesma qualidade sonora com o *a*.

Podemos testar este expediente no *Prelúdio Saudade* de Augustin Barrios. Na digitação que segue, o acréscimo de um asterisco a um símbolo significa que deve ser empregado um toque apoyando. O arpejo modelar é *i m i p i m *i m. Os dois *i*'s com asteriscos anexos tocam na 1ª corda, e depois (sem apoyando) na 3ª corda. Obviamente, existem outras possibilidades para conseguir o destaque da linha melódica.

Podemos aplicar esta expediente na acentuação pronunciada da nota culminante de um arpejo ascendente. Um exemplo seria p i m a *i, tocando da 5ª à 1ª corda. Por vezes, o uso deste recurso dependeria de outros fatores, como por exemplo, a velocidade do gesto, a dinâmica desejada e a possível instabilidade que estes últimos poderiam acrescentar ao gesto.

A topografia da técnica violonística frequentemente resulta em uma textura na qual a apresentação mista poderá aumentar a estabilidade manual. Ao diminuir o deslocamento vertical da mão direita, a passagem entre as técnicas de tirando usado nos registros mais graves para a do apoyando nos mais agudos pode aumentar a estabilidade na execução de um arpejo melódico ascendente. Um exemplo: os desenhos escalares encontrados nos compassos 3, 8 e 18 do *Prelúdio No. 3* de Villa-Lobos.

Outra possibilidade oferecida pela apresentação mista é a alternância continuada dos toques de apoyando e tirando. Na seção B do *Prelúdio 3* de Villa-Lobos, enquanto a nota pedal pode ser tocada com o *m* (ou o *a*) usando tirando, o *i* aplicaria apoyando para tocar a

³⁷ Esta afirmativa pode não valer para aqueles instrumentistas que usam unhas muito grandes!

linha melódica. Com isso, é alcançado não somente o destaque das notas melódicas, mas também uma variação tímbrica de grande efeito.

O apoyando do p

Em um artigo de Gordon Crosskey, um didata conhecido do norte da Inglaterra, ele aponta algumas lacunas gerais na técnica instrumental de estudantes de violão, entre as quais, as dificuldades em empregar o p com apoyando ³⁸. Ele enfatiza que este artifício não seria necessariamente utilizado apenas na busca de maior dinâmica, mas também na obtenção de timbres mais cheios, que seriam possibilitados por um vetor mais vertical do toque do p.

O autor consegue recordar de cinco possíveis aproveitamentos do apoyando do p: 1) para abafar a corda vizinha, como por exemplo, tocar a 6^a abafando concomitantemente a 5^a; 2) a variação tímbrica; 3) para aumentar a sonoridade; 4) para aumentar a estabilidade da mão direita, e; 5) o apoyando de posicionamento.

Na execução violonística, este último é de suma importância. Abundam exemplos nos quais a digitação mais eficiente obrigaria o p a executar um golpe escovado, no qual realizaria uma ação resvalada sobre várias cordas. Este expediente pode ser usado tanto na execução de um arpejo ascendente quanto de acordes mais verticais. No primeiro caso, é frequentemente necessário que a passagem do p de uma corda à outra aconteça sem qualquer acentuação dinâmica, porque seria somente desejada a recolocação do dígito para pulsar a corda posterior em seguida. Por sua vez, na execução de acordes com, por exemplo, duas notas graves afastadas de uma ou mais agudas (em cordas não contíguas), muitos instrumentistas cometem o erro de tentar digitar as duas mais graves com p e i, enquanto que a digitação quase sempre mais certa seria a aplicação de um golpe resvalado do p para tocar estas.

³⁸ CROSSKEY, Gordon. "Aspects of technique". In: EGTA Journal No. 8, 1997, p. 28-29. TENNANT, op. cit., p. 38 também adverte a respeito desta falha.

A dificuldade sentida por muitos instrumentistas com esta técnica é geralmente devida ao fato que não conseguem fazer o p apoiado passar da corda que tange sem elevar demasiadamente os seus pulsos, assim desestabilizando as suas mãos. Um ponto de partida pode ser a análise do toque do p: quais são os pontos em que o dedo e a unha entram em contato com a corda, e depois, questionar como acontece a saída (o escape) deste dedo da corda. Pode ser necessário rever conceitos como a disposição do dígito, cuja falange menor pode ter de dobrar um pouco mais para trás na realização do golpe, assim como o formato da unha.

No adestramento desta opção, Crosskey sugere que o instrumentista faça primeiro um exercício tocando três vezes o p apoiado na 6ª corda solta e seguindo com a-m-i tirando na 1ª. Depois, pede que combinem os dois elementos – um p apoiado tocado simultaneamente aos tirandos dos dedos a, m e i.

Outro exercício cuja prática pode ser útil seria tocar de forma muito controlada o arpejo p-p-p-i-m-a, tocando em sequência da 6ª à 1ª corda. Não é preciso inicialmente alcançar muito volume, porque o foco neste momento inicial deve ser a estabilização da mão direita.

O apoyando manual

Toque 4. Participação ativa da mão. As articulações do dedo (ou dedos) permanecem fixas, permitindo a atuação da mão. *O eixo do movimento passa a ser situada no pulso (...)* e recorrendo a [limites] extremos de força, poderia participar também o braço. Neste caso, se requer certa fixação do pulso, além daquele dos dedos. Devemos compreender que esta última atuação não significa anular totalmente a mão e os dedos, mas que, ao contrário, estes podem ter uma atividade paralela, permitindo a convergência de diferentes elementos (...) no ataque.³⁹

³⁹ CARLEVARO, Abel. Op. cit., p. 65-67. Tradução do autor: “**Toque 4.** Participación activa de la mano. Las articulaciones del dedo (o dedos) quedan fijadas permitiendo la actuación de la mano. El eje del movimiento pasa a ubicarse en la muñeca (...) y en los recursos extremos de fuerza podría participar también el brazo. En este caso se requiere una cierta fijación de la muñeca además de la de los dedos. Debemos comprender que esta última actuación no significa anular totalmente la mano y los dedos, sino que, por el contrario, pueden tener una actividad paralela, permitiendo la convergencia de diferentes elementos (...) en el ataque”.

A descrição de Carlevaro do *Toque 4* poderia ser também descrita como um “apoyando de mão”, porque a mão direita provê a maior parte do movimento, e também porque é literalmente impossível impedir o contato do dedo tangedor com a corda vizinha. Na aplicação deste golpe, o vetor deste movimento será geralmente diagonal, porque se o ponto no qual o antebraço direito é apoiado no violão for fixo, o movimento realizado pela mão direita terá de ser em direção à boca do violão. Para diminuir a instabilidade manual gerada pela aplicação deste toque, é necessário minimizar a diagonalidade do procedimento. Esta técnica pode ser usada para aumentar a sonoridade e adoçar a sonoridade produzida; neste último caso, é geralmente aconselhável alguma flexibilidade da falange distal do dedo usado. O toque é empregado frequentemente na acentuação do a, geralmente em arpejos como a-m-i, e quase sempre quando este dedo tange a 1ª corda.

Algumas conclusões

Na sua trajetória didática, a experiência do autor sugere que as escolas brasileiras de violão clássico não tendem a produzir instrumentistas com grande facilidade para o apoyando escalar⁴⁰. Não faz parte do escopo deste estudo explorar as razões para isso. Entretanto, o venezuelano Ricardo Iznaola, um dos críticos mais ácidos de algumas das principais correntes mundiais da técnica violonística desde 1980, escreve:⁴¹

O dilema é artificialmente criado pelo fato que as didáticas do violão (apesar de progressos formidáveis desde Pujol) têm ignorado ou esquecido o papel dos recursos passivos na boa técnica, e gradualmente, tem voltado a aceitar, e até recomendar (...) a abordagem técnica de Aguado, Sor e Giuliani – empregando a alavanca mais curta do antebraço, com o ponto de apoio do antebraço na região mediana [ao invés de mais próximo ao cotovelo], que

⁴⁰ Uma das razões que levaram o autor a escrever a sua tese de doutoramento, voltado à execução escalar em velocidade empregando técnicas heterodoxas, era a sua inabilidade em alcançar velocidades significativas empregando o apoyando.

⁴¹ IZNAOLA, Ricardo. “Rest stroke and Free stroke revisited”. In: EGTA No. 1, 1990, p. 46. Tradução do autor: “This dilemma is an artificial one created by the fact that guitar didactics (despite formidable progress since Pujol) have ignored or forgotten the role of passive resources in good technique and, gradually, have come to accept, even recommend, once again the old righthand approach of Aguado, Sor, and Giuliani with its shorter forearm leverage, and with a point of support midway into the forearm, which essentially favours weight-lift and free stroke. It also produces, as we have seen, more emphatic, muscularly hyperactive rest strokes”.

favorece o levantamento do peso [*weight-lift*] e o toque tirando. Também produz, como temos visto, golpes apoyando mais enfáticos e hiper-ativos em termos musculares (...).

Apesar de tocar desde a década de 1970 instrumentos como os alaúdes e as guitarras barrocas e renascentistas, nos quais não é viável a utilização do apoyando escalar dos dedos i, m e a (ver o artigo anterior), o autor concorda com muitas das ideias encontradas na citação acima. Aceita que o apoyando não é necessariamente um toque voltado exclusivamente à acentuação ou o peso, e ainda mais, que o estudo deste pode ajudar eliminar a tensão acumulado por um cardápio técnico composto exclusivamente por tirandos ⁴². Mas, tende a divergir da ideia de Iznola que seria desejável um retorno à posição corporal tarreganeana, com a sua alavanca mais longa, porque a experiência do autor sugere que esta frequentemente resulta em distorções corporais e consequentes problemas físicos.

Um segundo pensamento reverberante é que a aplicação moderna do apoyando em escalas mais extensas tende a diminuir a estabilidade manual. Em algumas escolas largamente difundidas no século XX, o traslado vertical da mão é efetuado a partir de um ponto fixo do antebraço (ou o cotovelo) como eixo central do movimento, resultando em uma rotação do antebraço. ⁴³ Teóricos mais esclarecidos como Romero preferem que o traslado vertical da mão direita seja impulsionado a partir do ombro e cotovelo ⁴⁴; nesta estruturação, nenhum componente (antebraço, pulso, mão e dedos) deve mudar o seu posicionamento, ou angulação, relativo aos outros. Por sua vez, o escocês David Russel

⁴² Ibidem, p. 46.

⁴³ Isso pode ser comprovado pela diversidade geográfica dos conselhos contrários em décadas mais recentes. A prática desatualizada pode ser denominada de “ponto fixo (do antebraço) – rotação da m.d.”. O autor aprendeu o procedimento na época da sua iniciação instrumental, na primeira metade da década de 1970. David Russel deu o conselho sobre o traslado vertical em aulas magistrais realizados na Espanha, enquanto que Romero e Shearer realizavam a maior parte das suas atividades didáticas em regiões distantes dos EUA: o primeiro, na Califórnia, e o segundo, na Costa Leste norte-americana. A torção do pulso direito defendida pelos seguidores da escola tarreganeana pode fornecer uma explicação do conceito “ponto fixo / eixo central”. Na escola de Tárrega, para possibilitar a colocação diagonal do antebraço, que é justaposta a angulação dos dedos de aproximadamente 90° em relação às cordas, a única saída é a torção à direita do pulso. Então, ao tentar um traslado vertical com “ponto móvel” do antebraço, haveria uma tendência de retificar a torção do pulso; pelo qual, seria mais fácil manter a angulação relativa dos dedos em relação às cordas, com a aplicação do eixo central. Ver Pujol, *Escuela Razonada*, op. cit., Vol. 1, p. 78-79.

⁴⁴ Comunicação pessoal com de Romero com o autor, ocorrido em um encontro com o violonista realizado no Copacabana Palace (Rio de Janeiro, RJ) no início década de 1990, com a presença de aproximadamente sessenta violonistas cariocas.

coloca:⁴⁵ “56. Evite o movimento do braço tendo o cotovelo como eixo (ver 51) num plano paralelo a caixa, na realização de arpejos ou escalas (...)”. Assim, o ponto de apoio **móvel** do antebraço é um corolário do deslocamento vertical da mão direita a partir do ombro e cotovelo. Ou seja, quando os dedos estiverem tangendo as cordas agudas, o ponto de apoio do antebraço no aro superior do instrumento será mais afastado destes, e esta distância será encurtada na medida em que a mão é levada pelo braço às cordas graves. Obviamente, isso também vale para a execução de escalas mais longas com tirando, nas quais seriam empregados somente uma única fórmula digital.

Para concluir, é possível constatar que para aumentar a sua estabilidade manual, instrumentistas esclarecidos estão empregando cada vez mais a preparação ou o repouso do p e de outros dedos, quando as circunstâncias técnicas permitem essa prática. Isso pode ser um dos últimos remanescentes da técnica secular dos alaudistas, e comprova a infinita capacidade de variação que parece ser uma tônica da técnica dos cordofones dedilhados.

BIBLIOGRAFIA e MUSICOGRAFIA:

AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*, Madrid, 1843.

ASENCIO, Vicente. *Collectici íntimi*. Mainz: Schott, Edition Narciso Yepes, 1988.

BOBRI, Vladimir. *The Segovia Technique*. Nova Iorque:1972.

BUTTON, Stuart, G. *Julian Bream: The Foundations of a Musical Career*. Aldershot (Inglaterra): Ashgate Publishing Ltd., 1997.

CARLEVARO, Abel. *School of Guitar (Escuela de la guitarra): Exposition of Instrumental Theory*. Buenos Aires: Dacisa, 1979.

CONTRERAS, Antonio. *A técnica de David Russell em 165 conselhos*. Traduzido por André Borges Pinto, e prefácio de Antonio Duro (concertista de Sevilha, Espanha). 1998.

CROSSKEY, Gordon. “Aspects of technique”. In: *EGTA Journal* No. 8, 1997, p. 28-29.

DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Secaucus (New Jersey – EUA): Warner Bros. Publications, Inc., 1980.

⁴⁵ CONTRERAS, Antonio. *A técnica de David Russell em 165 conselhos*. Traduzido por André Borges Pinto, com prefácio de Antonio Duro (concertista de Sevilha, Espanha). 1998. Material captado através da internet.

- "The Segovia sound: what is it?". In: *Guitar Review*. 1977, no. 42, p. 25-31.

ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: Un nuevo mundo em la guitarra*. Montevideú: Ediciones Santillana, AS, 2005.

HII, Phillip, "An alternative approach to apoyando technique". In: *Guitar: the magazine for all guitarists*, 1980/junho, Dorset (Inglaterra).

IZNAOLA, Ricardo. *Rest Stroke and Free Stroke Revisited*. Encontrado no www.egtaguitarforum.org, p. 1-8.

JENSEN, Milton Elliot. Artigo; "Guitar Technique", in *Guitar Review*, Summer 1991, Nova Iorque.

LELOUP, Hilarion. *Método elemental para guitar*. Buenos Aires: Establecimiento Grafico Musical Roque Gaudiosi, 1923.

NOAD, Frederick M. *The Beginning Guitarist:: Part 4: The rest strokel*. GFA Soundboard. Palo Alto, CA: Spring, 1990, p. 56-57.

PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa: 1960.

- *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. I, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934.

- *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. II, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.

ROCH, Pascual. *Método Moderno para Guitarra: Escuela Tárrega*. Nova Iorque: G. Schirmer, Ed. 1828, 1921.

ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982.

RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar: the principles of effortless playing*. Nova Iorque: Prentice Hall Press, 1987.

SALLES, Mariana Isdebski. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 2004.

SAVIO, Isaias. *Escola Moderna do Violão: A técnica do mecanismo*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1947, Volume I.

SEGOVIA, Andrés. *Diatonic Major and Minor Scales*. Nova Iorque: Columbia Music Co., 1953,

SHEARER, Aaron. *Learning the Classical Guitar* (Volumes I e 2). Pacific, MO: Mel Bay Publications, 1990.

SOARES, Oswaldo. *A ESCOLA DE TÁRREGA: Método Completo para violão*. São Paulo: Irmãos Vitale S/A, 1929.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tese (Doutorado em Música), 2008.

TAYLOR, John: *Tone Production on the Classical Guitar*. Londres: Musical New Services, Ltd., 1978.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut – EUA): Alfred Publishing Co., 1995.

TORRES, Norberto Cortés: *La Guitarra Flamenca a principio del siglo XX a la luz del “Metodo” de Rafael Marin, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y de las fotográficas*, p. 79-122. EM: *La Guitarra en la Historia*. Volumen XVIII. Cordoba: 1997.