



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**BACHARELADO EM MÚSICA –
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS
(VIOLÃO)**

ANÁLISE MECÂNICA DOS ESTUDOS 1–5 DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN

WILLIAN XAVIER MORENO

Foz do Iguaçu
2023

ANÁLISE MECÂNICA DOS ESTUDOS 1–5 DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN

WILLIAN XAVIER MORENO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música-Práticas Interpretativas (Violão).

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia

Foz do Iguaçu
2023

WILLIAN XAVIER MORENO

ANÁLISE MECÂNICA DOS ESTUDOS 1–5 DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música-Práticas Interpretativas (Violão).

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Prof. Ms. Alexandre Aguiar Lopes
UNILA

Prof. Dr. Danilo Bogo
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): _____

Curso: _____

Tipo de Documento	
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: _____

Nome do orientador(a): _____

Data da Defesa: ____/____/____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

Agradeço e dedico este trabalho a minha mãe Neide Moreno. Esta monografia é a prova de que todo seu investimento e dedicação valeram a pena.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus por ter me dado saúde e força para superar as dificuldades, à minha família que sempre acreditou em mim, e principalmente à minha namora, Leticia, pelo apoio durante a graduação. Agradeço também ao meu professor orientador, não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade, aos professores da banca pelas orientações não só na apresentação, mas durante todo o processo de desenvolvimento do trabalho. Aos professores do curso de música que contribuíram para meu crescimento musical e como pessoa. Aos colegas e amigos de curso que fizeram parte da minha história, e que compartilhamos momentos e histórias que levarei para sempre em meu coração.

*“A música é celeste, de natureza divina e de tal beleza
que encanta a alma e a eleva acima da sua condição”.*
Aristóteles

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo realizar uma análise de recursos mecânicos dos Estudos de 1–5 para violão solo de Ernesto García de León (2002). Para isso, primeiramente, apresentamos uma breve biografia do compositor e um panorama sobre a concepção e função da obra em si. No capítulo seguinte, introduzimos definições de recursos mecânicos relevantes para a compreensão das análises desenvolvidas sobre o objeto de estudo deste trabalho. Por último, realizamos as análises individuais de cada estudo, buscando discutir em detalhe os recursos relevantes para a execução. As análises são acompanhadas de exercícios desenvolvidos a partir de particularidades dos estudos, propostos com o intuito de contribuir para o desenvolvimento de recursos mecânicos específicos.

Palavras-Chave: Análise mecânica. Demandas técnicas. Ernesto García de León. Estudos para violão clássico.

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo es realizar un análisis de los recursos mecánicos de los Estudios 1-5 para guitarra sola de Ernesto García de León (2002). Para ello, en primer lugar, presentamos una breve biografía del compositor y una reseña de la concepción y función de la obra en sí. En el siguiente capítulo, introducimos definiciones de recursos mecánicos relevantes para la comprensión de los análisis desarrollados sobre el objeto de estudio de este trabajo. Finalmente, realizamos los análisis individuales de cada estudio, buscando discutir en detalle los recursos relevantes para la ejecución. Los análisis van acompañados de ejercicios desarrollados a partir de las particularidades de los estudios, propuestos con la intención de contribuir al desarrollo de recursos mecánicos específicos.

Palabras claves: Análisis mecánica. Demandas técnicas. Ernesto García de León. Estudios para guitarra clásica.

ABSTRACT

The main goal of this monography is to carry out an analysis of the mechanical resources of Studies 1–5 for solo guitar by Ernesto García de León (2002). To this end, we first present a brief biographical notes on the composer and an overview study set's conception and function. In the next chapter, we introduce definitions of relevant mechanical resources for understanding the analyzes developed on our object of study. Finally, we carry out the individual analyzes of each study, seeking to discuss in detail the relevant resources for the works' performance. The analyzes are accompanied by exercises developed from the studies' particularities, proposed with the intention of contributing to the development of specific mechanical skills.

Key words: Mechanical analysis. Technical demands. Ernesto García de Leon. Studies for classical guitar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo para independência de dedos nas cordas 1, 3, 2 e 4	22
Figura 2 – Exemplo nas cordas 1, 3, 2 e 4, com a escrita equivalente a figura 1....	22
Figura 3 – Exemplo extraído do Estudo Nº 5, compasso 2–3	22
Figura 4 – Exemplo para posição (região do braço).....	24
Figura 5 – Exemplo para posição partindo de uma única nota.....	24
Figura 6 – Exemplo para Traslado por Substituição	25
Figura 7 – Exemplo para Traslado por Deslocamento.....	25
Figura 8 – Exemplo para Traslado por Salto	26
Figura 9 – Exemplo para apresentação longitudinal.....	26
Figura 10 – Exemplo para apresentação transversal	27
Figura 11 – Exemplo para apresentação mista	27
Figura 12 – Exemplo para forma (apresentação) simples – longitudinal	28
Figura 13 – Exemplo para forma (apresentação) simples – transversal.....	28
Figura 14 – Exemplo para forma (apresentação) combinada.....	28
Figura 15 – Nomenclatura para apresentação longitudinal	28
Figura 16 – Nomenclatura para apresentação transversal.....	29
Figura 17 – Nomenclatura para apresentação transversal, primeira sobreposição..	29
Figura 18 – Nomenclatura para apresentação transversal, segunda sobreposição	29
Figura 19 – Nomenclatura para apresentação transversal, terceira sobreposição..	30
Figura 20 – Exemplo para distensão ente os dedos 1 e 2.....	30
Figura 21 – Exemplo para contração entre os dedos 1 e 3, estudo nº 1 (c. 17–18).	31
Figura 22 – Exemplo para dedo-eixo, compassos 11–12, estudo nº 5.....	32
Figura 23 – Dedo 1 como ponto de apoio	32
Figura 24 – Pivô misto (c. 22–23).....	33
Figura 25 – Exemplo extraído do estudo 14 de Ernesto García, compasso 6 para o compasso 7	33
Figura 26 – Exemplo para abafador aplicado em transição de posição	34
Figura 27 – Exemplo de Unidade por contato	35
Figura 28 – Exemplo de Unidade por contração	35
Figura 29 – Uso alternado do dedo 2 (c. 1–4).....	39
Figura 30 – Oscilação de apresentação (c. 3–4).....	39

Figura 31 – Recurso do dedo–eixo e ponto de apoio pelos dedos 1 e 2 (c. 15–16).	40
Figura 32 – Exemplo para os compassos 16–17.....	40
Figura 33 – Exemplo para aproveitamento de dedos (c. 20–22).....	40
Figura 34 – Exemplo para Utilização de dedo guia e pivô (c. 22–23).....	41
Figura 35 – Exemplo para exercício	42
Figura 36 – Exemplo para os compassos anacruse–1.....	43
Figura 37 – Trecho do <i>Microestudio</i> no. 5	43
Figura 38 – Segunda seção (c. 4–7)	43
Figura 39 – Alternativa para digitação compasso 7	44
Figura 40 – Resumo, parte B (c. 9–10)	44
Figura 41 – Exercício para pestanas	45
Figura 42 – Exercício com alternância entre os pares de dedos.....	45
Figura 43 – Digitações propostas pelo autor e próprias	46
Figura 44 – Exemplo para mudança de apresentação dos compassos 19–20	47
Figura 45 – Melodia cromática descendente (c. 38–40).....	47
Figura 46 – Exercício para a pratica da melodia acompanhada por ostinato	47
Figura 47 – Sugestão de digitação para os compassos de 8–17	48
Figura 48 – Exercício para polirritmia 3x2	49
Figura 49 – Exercício para escala cromática acompanhada de corda solta.....	49
Figura 50 – Padrão de digitação para os dedos 1 e 4.....	50
Figura 51 – Versão simplificada dos compassos 3–4 e 7–8.....	50
Figura 52 – Exemplo para preparação de dedos após a pestana (c. 3–4 e 7–8)....	50
Figura 53 – Exemplo para melodia interna e externa (c. 1–4).....	51
Figura 54 – Exemplo para o uso recorrente do dedo 3 (c. 1–2 e 9–10)	52
Figura 55 – Exemplo para os compassos 9–16.....	52
Figura 56 – Proposta de digitação para o compasso 13	53
Figura 57 – Resumo dos compassos 17–21	53
Figura 58 – Proposta de digitação (c. 17–27).....	54

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Levantamento das demandas técnicas predominantes nos Estudos de 1–5 de Ernesto García	37
---	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE TÉCNICA.....	16
2. ERNESTO GARCÍA DE LEÓN.....	18
2.1. BREVE BIOGRAFIA.....	18
2.2. VINTE ESTUDOS PARA VIOLÃO.....	18
3. TERMINOLOGIAS DA TÉCNICA VIOLONÍSTICA SEGUNDO CARLEVARO E CANILHA.....	21
3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TERMINOLOGIAS A SEREM ADOTADAS	21
3.1.1. Representação de recursos técnicos	21
3.1.2. Independência de dedos	21
3.1.3. Descrição Técnico-estilística	23
3.2. MÃO ESQUERDA	23
3.2.1. Posição.....	23
3.2.2. Traslados.....	24
3.2.3. Apresentação das mãos sobre o diapasão	26
3.2.4. Micro-variações de apresentação.....	30
3.2.5. Distensão e Contração	30
3.2.6. Pivô	31
3.3. MÃO DIREITA	33
3.3.1. Apagadores	33
3.3.2. Toque plaqué.....	35
4. ANÁLISE DE RECURSOS TÉCNICOS NOS ESTUDOS NOS. 1–5 DE ERNESTO GARCÍA.....	37
4.1. ESTUDO NO. 1	38
4.2. ESTUDO NO. 2	42
4.3. ESTUDO NO. 3	46
4.4. ESTUDO NO. 4	49
4.5. ESTUDO NO. 5	51
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
6. REFERÊNCIAS	57
7. ANEXO	58

1. INTRODUÇÃO

Sabemos que o estudo técnico é imprescindível na vida de qualquer instrumentista, pois é a técnica desenvolvida a partir de tal estudo que nos permite executar os repertórios desejados. Compreendendo a relevância da técnica para o instrumentista, Canilha (2017, p. 6) propõe uma análise sistemática das demandas mecânicas fundamentais do violão clássico. Canilha apresenta uma análise mecânica dos 25 Estudos Progressivos de Mateo Carcassi, proporcionando, assim, uma visão consciente sobre habilidades essenciais para a execução deste e de outros repertórios. Tomando como base a proposta de Canilha (2017), pretendemos, neste trabalho, colaborar com a aprendizagem e manutenção técnica do estudante. Para isso, adotamos como objetivo a análise mecânica dos primeiros cinco estudos para violão solo do compositor mexicano Ernesto García de León, estudos estes que compõem a obra “20 Estudios: ejercicios musicales para refrescar la técnica”.

Para tal finalidade, dividimos este trabalho em três grandes partes. Na primeira parte, apresentamos uma pequena biografia de Ernesto García de León e uma breve descrição do ciclo de estudos composto por ele. Já na segunda parte, definimos a terminologia que será adotada nas análises, segundo, principalmente, os autores Carlevaro (1979) e Canilha (2017). Para esta parte, apresentamos definições de recursos característicos tanto da mão direita quanto da esquerda bem como uma breve discussão sobre aquilo que denominamos como descrição técnico-estilística. Na terceira parte, expomos as análises mecânicas dos estudos, considerando sempre a ação das mãos esquerda e direita separadamente. Adicionalmente, neste capítulo, propomos exercícios técnicos a partir de recursos mecânicos característicos dos estudos analisados.

Uma nota sobre a seleção dos recursos mecânicos apresentados na segunda parte do trabalho se faz necessária aqui. Dada a quantidade superlativa de recursos técnicos já incorporados à escola técnica violonística, nos limitamos a listar somente os recursos mecânicos que julgamos serem relevantes para as análises desenvolvidas no trabalho e que somaram de alguma forma para a bibliografia acadêmica.

Por meio deste trabalho, buscamos proporcionar ao estudante clareza e consciência das principais questões técnicas envolvidas na execução dos estudos selecionados, com a intenção de que possam contribuir para uma apreensão mais completa do potencial técnico deste repertório.

1.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE TÉCNICA

A técnica é algo inseparável da prática musical, seja qual for o instrumento, ou a música a ser tocada. Ela é uma habilidade necessária para o resultado que se espera obter. É essencial o estudo técnico para qualquer instrumentista, sendo por intermédio deste estudo que adquirimos reflexos motores e um refinamento desses reflexos, para ter resultados satisfatórios de acordo com cada repertório e estilo. Portanto, este trabalho tem como embasamento a afirmação de Carlevaro de que a técnica deve buscar “o máximo resultado com o mínimo de esforço”¹ (CARLEVARO, 1979, p. 7). E para entendermos de maneira aprofundada a técnica, analisaremos a citação de Carlevaro onde ele comenta a compreensão mental que resultará no movimento dos dedos para executar determinada ação.

Se todo o mecanismo da técnica é a soma de cada movimento isolado e cada atitude dos dedos responde também a uma imagem mental paralela, devemos considerar então que A TÉCNICA É DEFINITIVAMENTE UMA SÉRIE DE ASSOCIAÇÕES MENTAIS, uma educação da mente que regerá todos nossos impulsos e movimentos dos dedos; uma total coordenação e identificação que responderá a vontade como impulsora direta e como principal elemento motor (CARLEVARO, 1979, p. 37, grifo do autor).²

Dito isto, torna-se imprescindível o estudo metodológico que ajude o aluno a avançar no aprendizado e adquirir os reflexos necessários para tocar qualquer repertório de interesse. Carlevaro (1979) elabora seu livro³ baseado em reflexões de como colaborar para uma aprendizagem efetiva e sem complicações ao longo dos anos. Na história do violão por exemplo, vemos uma evolução que precede de experiências e práticas que foram passadas de geração para geração, com aspectos positivos e negativos, ou seja, com virtudes e defeitos. Positivos no sentido de nos revelar um caminho seguro para continuar trilhando, e negativo de forma que exista alguns percalços nesse caminho que poderiam ser evitados. Levando-se em consideração estes pontos, Carlevaro escreveu este livro contendo sua bagagem como aprendiz e mestre. Em uma de suas citações que revela-nos

¹ “El máximo resultado con el mínimo esfuerzo.” (Carlevaro, 1979, pg. 7)

² “Si todo el mecanismo de la técnica es la suma de cada movimiento aislado y cada actitud de los dedos responde también a una imagen mental paralela, debemos considerar entonces que LA TÉCNICA ES EN DEFINITIVA UNA SERIE DE ASOCIACIONES MENTALES, una educación de la mente que regirá todos nuestros impulsos y movimientos de los dedos; una total coordinación e identificación que responderá a la voluntad como impulsora directa y como principal elemento motor”. (CARLEVARO, 1979, p. 37).

³ Escuela de la guitarra – Exposición de la teoría instrumental (CARLEVARO, 1979).

tal consciência do autor no ensino, a qual está em seu segundo caderno de técnica, Carlevaro faz uma referência à aprendizagem:

O estudo sério do violão exige, por um lado, trabalho mental, que permite resolver problemas relacionados ao instrumento, e, por outro, trabalho físico, ou seja, o mecanismo ordenado dos dedos. A experiência pode mostrar que o estudo racional e consciente é mais conveniente do que fingir dominar a técnica por meio de movimentos defeituosos, o único resultado seria uma lamentável perda de tempo. (CARLEVARO, 1966-1974, v. 2, p. 2).⁴

Desse modo, um estudo eficiente não é aquele onde nós apenas repetimos os trechos de uma determinada peça, se não, aqueles onde temos consciência de como resolver as dificuldades e determinadas passagens, sendo estas em estudos ou peças de concerto.

⁴ El estudio serio de la guitarra exige por un lado el trabajo mental, que permite resolver los problemas con relación al instrumento, por otra parte el trabajo físico, es decir, el mecanismo ordenado de los dedos. La experiencia podrá demostrar que es más conveniente el estudio razonado y consciente, que pretender El dominio de la técnica por medio de movimientos defectuosos quedarían como único resultado una lamentable pérdida de tiempo. (CARLEVARO, 1966-1974, 2 v., p.2).

2. ERNESTO GARCÍA DE LEÓN

2.1. BREVE BIOGRAFIA

Ernesto de García León⁵ é um intérprete e compositor, nascido em 10 de julho de 1952 na cidade de Veracruz, mais especificamente no município de Jáltipan, México. Especializado em música para violão, tem ganhado espaço internacionalmente como compositor. Atualmente é professor de composição e violão na Escola Superior de Música do Centro Nacional das Artes (CNA) no México, onde vive. Em sua biografia (LEÓN, 2022) Ernesto se destacava no instrumento, estudou em escolas renomadas como a *Royal School of Music* em Londres. Além de fazer cursos de violão com professores renomados como Leo Brouwer, John Williams, Manuel Barrueco, Abel Carlevaro e Michael Lorimer.

Foi homenageado por suas composições e também por sua grande trajetória como músico, fazendo divulgação de sua obra através do violão em diversos festivais. Em 1984 León entrou para a Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores (ASCAP) situada em Nova Iorque (LEÓN, 2022).

2.2. VINTE ESTUDOS PARA VIOLÃO

Para Imbroisi e Martins (2022), o gênero estudo consiste em uma “composição musical de forma livre que favorece o desenvolvimento técnico do instrumentista”. Sendo assim, estudos musicais são essenciais para o instrumentista, não sendo apenas exercícios isolados, mas composições com a finalidade de desenvolver a técnica no instrumento estudado.

No que diz respeito aos estudos para violão, há trabalhos que são de grande relevância, por exemplo: os 20 Estudios Sencillos (1972) e os 10 Nuevos Estudios Sencillos (2003) de Leo Brouwer, os Microestudios (1992) de Abel Carlevaro e os 25 Estudios Progressivos de Matteo Carcassi. Estes são alguns dos estudos mais difundidos dentro do repertório violonístico.

Os vinte estudos de García León foram publicados em 2002 pela editora Adela Publishing American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), sendo uma coleção de peças musicais para violão que tem como fundamento não somente

⁵ Disponível em: <<https://www.ernestogarciadeleon-oficial.com/biografia>> Acesso em: 02 de maio 2023

desenvolver a técnica, mas também mantê-la. Além disso, os estudos trabalham com aspectos expressivos e interpretativos. García (2022) em seu *opus 50* informa que seus estudos têm como intuito servir de currículo básico, tendo a possibilidade de serem combinados com outros métodos e estudos, como proposto neste trabalho.

Sobre a criação do ciclo, o editor Michael Lorimer informa que:

García de León compôs esses exercícios depois de sofrer um acidente em 1991 que deixou sua mão direita praticamente inútil. Felizmente, ele recuperou o potencial para tocar violão novamente graças a uma longa e meticulosa operação de microcirurgia realizada em 1996 pelo excelente especialista colombiano Dr. Rafael Reynoso Campo. Fazendo exercícios pós-operatórios, García de León percebeu que precisava reaprender completamente todas as fórmulas e movimentos básicos dos dedos e começou a se exercitar. (LEÓN, 2002, p. 2. Tradução nossa).⁶

Logo após o incidente, García inicia uma tarefa árdua de reabilitação e foi durante esse período que os estudos surgiram, por uma encomenda do violonista mexicano Noé García Alcaraz que naquele momento buscava explorar técnicas fundamentais do violão. Por intermédio deste trabalho, García foi também beneficiado, conquistando assim sua técnica perdida. Por esse motivo, esses estudos são apropriados para iniciantes, principalmente.

A série de estudos é estruturada em ordem de dificuldade crescente, mas apesar desta organização o compositor deixa claro que isso não é uma regra, ou seja, pode-se organizar de acordo com a necessidade de cada violonista (León, 2002, p. 3). León (2002, p. 2. Tradução nossa) pontua que toca os estudos na seguinte ordem: 4, 3, 2, 5, 10, 13, 12, 6, 7, 11, 9, 14, 19, 1, 16, 8, 18, 17, 15, 20”.

Neste assunto, García expõe as demandas técnicas a serem atendidas:

(...) os primeiros dezesseis estudos exploram fórmulas básicas para a mão direita. Ao mesmo tempo, esses estudos tratam de técnicas fundamentais da mão esquerda incluindo equilíbrio, posição, independência dos dedos, movimentos longitudinais e transversais, transferências por substituição, por deslocamento, por salto e por posição, pestanas, tensões e contrações, desligamento, colocando em um eixo, movimentos cruzados e movimentos com dedos fixos. Os quatro últimos estudos referem-se à ligadura. (LEÓN, 2002, p. 3, tradução nossa).⁷

⁶ García de León compuso estos ejercicios después de sufrir un accidente en 1991 que dejó su mano derecha prácticamente inutilizada. Afortunadamente recuperó el potencial de volver a tocar la guitarra gracias a una larga y meticulosa operación de microcirugía practicada en 1996 por el excelente especialista colombiano Dr. Rafael Reynoso Campo. Haciendo ejercicios post-operatorios, García de León se dio cuenta de que necesitaba volver a aprender completamente todas las fórmulas y movimientos básicos de los dedos, y comenzó a ejercitarse. (LEÓN, 2002, p. 2).

⁷ Los primeros dieciséis estudios exploran fórmulas básicas para la mano derecha. Al mismo tiempo estos estudios tratan técnicas fundamentales de la mano izquierda incluyendo balance, posición, independencia de los dedos, movimientos longitudinales y transversales, traslados por sustitución, por desplazamiento, por salto y por posición, la ceja, distensiones y contracciones, apagamiento, colocación sobre un eje, movimientos cruzados, y movimientos con dedos fijos. Los últimos cuatro estudios se refieren al ligado.

Ademais, cada estudo é uma expressão musical que García traz, e dentro destes vinte estudos, temos várias abordagens rítmicas e harmônicas, constituindo desde obras de caráter regional até aquelas de influência da música de concerto europeia. Alguns dos materiais musicais encontrados nos estudos contemplam influências de música da bacia costeira do Caribe, ritmos encontrados no estado de Veracruz, elementos da música mexicana, características do bolero, das danças nativas, de obras compostas para explorar não somente a técnica, mas também a interpretação e expressão do violonista. Por fim, apesar das demandas técnicas serem simples em si, devem ser aprendidas de forma consciente não apenas pelos dedos, mas também pela mente.

No primeiro caderno de Carlevaro (1979, p. 7), quando aponta alguns tópicos sobre escala e mão esquerda, o autor diz que para se aprender a tocar é necessário um relaxamento muscular da mão e do braço, manter a atenção mental em toda a prática, e todos os movimentos a serem realizados devem ser visualizados na mente, para somente após isso serem tocados. Uma vez, assimilado os pontos a serem encontrados nos estudos, seguimos, de maneira geral, observando as demandas para cada estudo.

3. TERMINOLOGIAS DA TÉCNICA VIOLONÍSTICA SEGUNDO CARLEVARO E CANILHA

3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TERMINOLOGIAS A SEREM ADOTADAS

Neste capítulo, apresentaremos os recursos encontrados nos estudos, os abordando de maneira separada para assimilar cada especificidade de determinado recurso técnico, buscando constantemente clareza, e não somente a aplicação de esforço físico, mas a junção deste com o entendimento cognitivo.

3.1.1. Representação de recursos técnicos

Considerando que não há uma convenção explícita para a representação gráfica de alguns recursos técnicos, nesta seção apresentaremos as formas de representação que serão adotadas neste trabalho. Classificaremos a ação da mão direita da seguinte maneira:

1º- Toque simultâneo: P I; P M; P A ou M I; I A; ou ainda P I M A (escritos sem separação por vírgula).

2º- Arpejos: P, I, M, A (separados por vírgula).

3º- Toques subsequentes na mesma corda (ex. Trêmolo): A-M-I-M; A-M-I ou P-A-M-I.

3.1.2. Independência de dedos

Com o objetivo de assimilar ainda melhor os conteúdos, é necessário esclarecer sobre a técnica independência de dedos. Termo traduzido do livro *The Bible Of Classical Guitar Technique* de Hubert Kappel (2016). No capítulo 7, que tem como título “Exercícios técnicos complementares para a mão esquerda”⁸, o autor trata de exercícios de técnica de independência de dedos (p. 179), abordando especificamente aqueles onde o som das notas precisam permanecer soando enquanto outras notas são adicionadas. Colocaremos um exemplo para que fique mais claro:

⁸ Supplementary Technical Exercises for the Left Hand.

Figura 1 – Exemplo para independência de dedos nas cordas 1, 3, 2 e 4.



Fonte: KAPPEL, 2016, p.179

Figura 2 – Exemplo nas cordas 1, 3, 2 e 4, com a escrita equivalente a figura 1.



Fonte: KAPPEL, 2016, p.179

Conforme as figuras apresentadas acima observamos que, no primeiro tempo a nota Fá precisa continuar soando durante todo o compasso sem que o som seja interrompido, consecutivamente no segundo tempo temos a nota Si tendo a duração até o fim do compasso e isto sucede com as demais notas.

Figura 3 – Exemplo extraído do Estudo N° 5, compasso 2–3.



Fonte: LEÓN, 2002, p.8.

Na figura 3, apresenta-se uma das formas de independência de dedos que ocorrem nos estudos, para este exemplo precisa-se manter os dedos 1 e 2 (Fá# e Lá), e no compasso seguinte os dedos 2 e 4 (Sol e Si) soando durante todo o compasso. Além destes citados, consideramos a nota Ré como a nota que deve permanecer soando, uma vez que, a nota Dó se encontra como bordadura inferior, e isso se confirma no retorno a nota Ré no último tempo do compasso.

3.1.3. Descrição Técnico-estilística

A terminologia técnico-estilística, define-se com o objetivo de pontuar aspectos musicais que vão além dos recursos técnicos como ligados, escalas etc., utilizando referências como a forma da música, o tipo de linguagem musical, as referências bibliográficas e discográficas, as análises, dentre outros. No estudo 3, na segunda parte, depara-se com a polirritmia dois contra três, e para exemplificar o termo apresentado, poderíamos propor ao estudante uma pesquisa sobre os países onde popularmente se encontram este ritmo, escutar as músicas e conhecer os compositores regionais, e através disso agregar ao aprendizado e à compreensão da música como um todo.

O título deste trabalho pode de alguma forma levar o leitor a um pensamento estritamente mecânico sobre técnica e estudo, porém ao incluirmos a descrição técnico-estilística pretendemos fazer também uma abordagem reflexiva, onde o leitor não somente terá as bases técnicas, mas também, poderá enxergar detalhes mais profundos em cada peça, fazendo com que seu aprendizado seja ainda maior do que apenas mecânico.

3.2. MÃO ESQUERDA

3.2.1. Posição

Identificar e perceber a posição em que se encontra a mão esquerda, é como um “mapa” de onde as notas se dispõem pelo braço do instrumento, e para isso, Carlevaro (1979) nos orienta como fazer esta identificação.

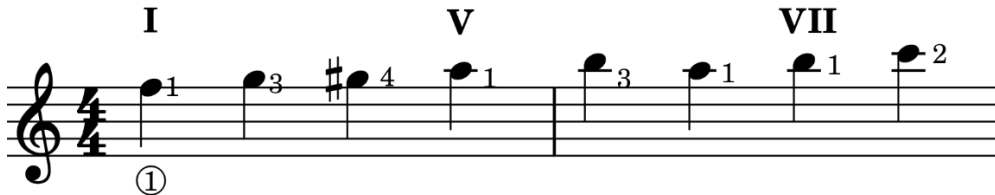
Posição é a localização da mão esquerda com relação às divisões ou espaços que existem no braço do instrumento. Quer dizer: se o dedo 1 está colocado na casa 1, a mão se encontrará no que denominamos PRIMEIRA POSIÇÃO. Se o dedo 1 se encontra na terceira casa, será então TERCEIRA POSIÇÃO. E assim raciocinamos para as demais divisões semitonais no braço do instrumento (CARLEVARO, 1979, p. 94, Grifo do autor).⁹

Para Carlevaro a localização da mão esquerda em relação às casas (espaços) do braço do violão é determinada pelo dedo 1. Esta é uma definição muito aceita no meio violonístico para definir digitações e onde a mão se posicionará em determinado momento.

⁹ Posicion es la ubicacion de la mano izquierda con relacion a las divisiones o espacios que existen en el diapason. Es decir si el dedo 1 está colocado en el primer espacio, la mano se encontrará en lo que denominamos primera posicion. Si el dedo se encuentra en el tercer espacio del diapason, será entonces tercera posicion. Y asi razonaremos para las demás divisiones semitonaes en el diapason. (CARLEVARO, 1979, p. 94).

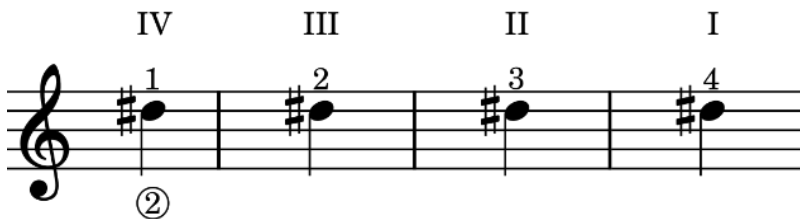
E, para representá-las nas análises mecânicas apresentadas abaixo, utilizaremos números romanos, seguindo o modelo apresentado por Cauã Canilha (2017, p. 28). Para distinguir as posições teremos: primeira (I), quinta (V), sétima (VII) e assim por diante.

Figura 4 – Exemplo para posição (região do braço).



Fonte: o autor, 2022.

Figura 5 – Exemplo para posição partindo de uma única nota.



Fonte: o autor, 2022.

3.2.2. Traslados

O traslado consiste no movimento de transição de uma posição para outra. Para este ponto, Carlevaro (1966-1974, V. 3, p.3, tradução nossa), compartilha a seguinte ideia de que “é necessário alcançar um domínio total das distâncias e para isso você precisa de um controle perfeito do pulso e do braço.”¹⁰ Não se trata apenas do movimento, mas da consciência anterior para que ele seja realizado, e o conjunto faz com que o movimento seja leve e preciso.

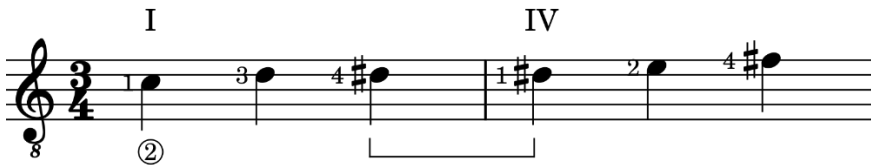
Carlevaro (1966-1974, 3 V., p.10), nos transmite a base, em alguns passos, desse movimento em que uma mudança de posição para outra se faz necessário levantar os dedos para evitar ruídos no deslocamento. Outro ponto, é a posição do braço, não é a mão que realiza a mudança de posição, mas sim o braço.

Para a técnica de traslados, temos as seguintes possibilidades expostas por Carlevaro:

¹⁰ Es necesario conseguir un pleno dominio de las distancias y para esto se necesita el perfecto control de la muñeca y el brazo.

Traslado por Substituição: quando um dedo é substituído por outro no mesmo espaço. Exemplo: Dedo 4 está pressionando a quarta casa do violão, e será necessária uma mudança da primeira posição (I) para a quarta (IV), logo o dedo quatro é substituído pelo dedo 1.

Figura 6 – Exemplo para Traslado por Substituição.



Fonte: o autor, 2022.

Neste exemplo, no último tempo do primeiro compasso é realizada a mudança da primeira posição (I) onde está o dedo quatro, para a quarta posição (IV) com o dedo um. Temos então o dedo quatro sendo substituído pelo dedo um, significando uma mudança de posição realizada pelo tralado por substituição.

Traslado por Deslocamento: deslocamento de dedo que ultrapassa a distância natural dos quatro dedos no braço do instrumento.

Figura 7 – Exemplo para Traslado por Deslocamento.

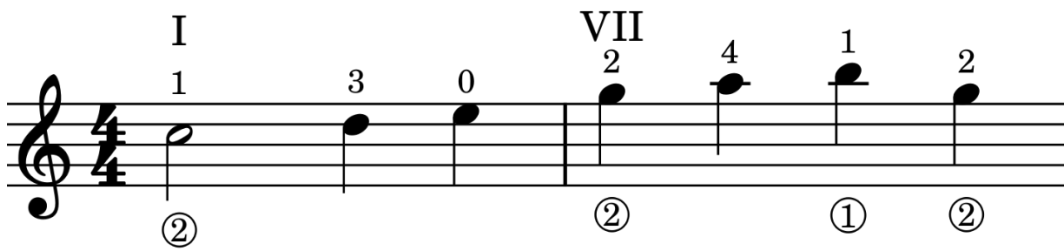


Fonte: o autor, 2022.

Neste exemplo temos a mudança da nota Ré# para a nota Mi com o deslocamento do dedo quatro, e este deslocamento ultrapassa a disposição natural dos dedos no braço do instrumento fazendo com que haja uma mudança de posição, sendo ela confirmada pelas próximas notas.

Traslado por Salto: mudança por completo da posição, onde há um cambio total do antigo movimento para o novo.

Figura 8 – Exemplo para Traslado por Salto.



Fonte: o autor, 2022.

Como podemos observar, existe um salto da primeira (I) posição para a sétima posição (VII) onde a nota Mi auxilia como ponte para esta passagem, e logo após, as notas Sol e La, deixam claro a nova posição.

3.2.3. Apresentação das mãos sobre o diapasão

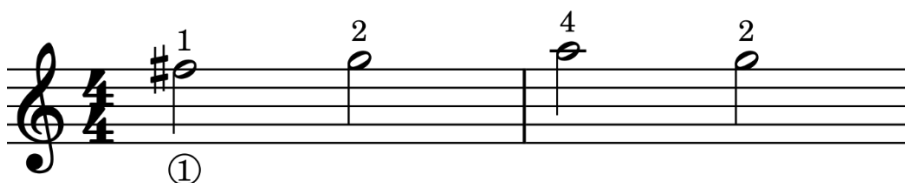
Sobre este tema:

Chamamos de apresentação da mão esquerda o modo como os dedos estão dispostos em relação ao diapasão, como resultado de uma determinada ação do complexo motor da mão e do braço. É necessário insistir que, para efeito da apresentação propriamente dita, os dedos não devem exercer nenhum esforço. Isso é muito importante e deve ser levado em consideração para evitar um possível defeito. (CARLEVARO, 1979, p. 77-78, tradução nossa) ¹¹

Tendo esta compreensão, iremos abordar cada tipo de apresentação.

Apresentação Longitudinal: dedos perpendiculares (defronte) às cordas do violão, considerando os dedos em uma mesma corda.

Figura 9 – Exemplo para apresentação longitudinal.

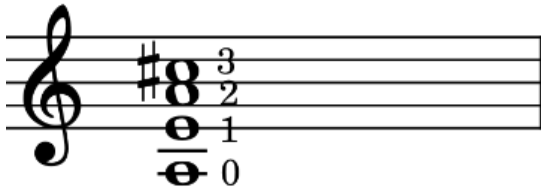


Fonte: o autor, 2022.

¹¹ Denominamos presentación de la mano izquierda a la forma como se disponen los dedos en relacion al diapasón, como resultado de una acción determinada del complejo motor mano e brazo. Es necesario insistir en que, a los efectos de la presentación en si misma, los dedos no deben realizar esfuerzo alguno. Esto es muy importante y debe tenerse presente para evitar un posible defecto. Carlevaro (1979, p. 77-78).

Apresentação Transversal: dedos paralelos aos trastes do braço do violão. Esta apresentação acontece de forma contrária a outra apresentação. Carlevaro (1966-1974, V. 4, p. 41, tradução nossa) sobre este tema explica que “dois ou mais dedos estão localizados em um mesmo espaço”¹²

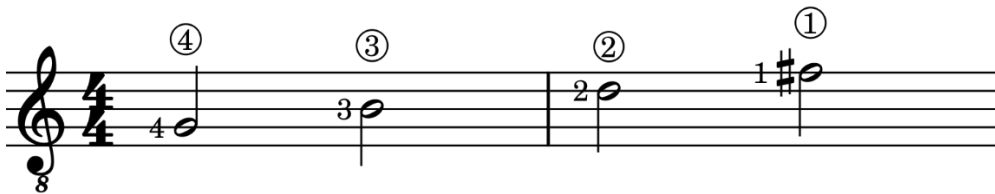
Figura 10 – Exemplo para apresentação transversal.



Fonte: o autor, 2022.

Apresentação Mista: apresentações intermediárias e/ou que transitam entre as apresentações citadas acima, sendo aquelas onde não conseguimos denominar como longitudinal ou transversal. Exemplo: um dedo por casa em cordas diferentes.

Figura 11 – Exemplo para apresentação mista.



Fonte: o autor, 2022.

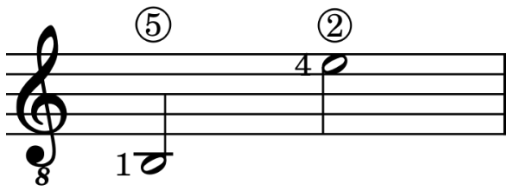
Carlevaro (1979, p. 81) ainda divide tais apresentações em dois grupos, quando respeitam suas definições naturais, ou seja, para apresentação longitudinal permanecem dentro das quatro casas (braço do violão) e quando transversal pelo menos dois dedos na mesma casa em cordas diferentes denominamos formas (apresentação) simples¹³, e quando um ou dois dedos se dispõem de um tipo de apresentação e os demais dedos de outro são denominados formas (apresentação) combinadas.¹⁴

¹² Dos o más dedos se encuentran ubicados en un mismo espacio.

¹³ Forma simple - todo el aparato motor mano-brazo actúa libremente, sin interferencias, en función de una finalidad, convergiendo en una sola presentación.

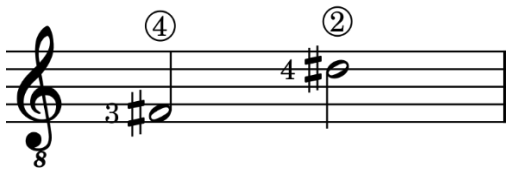
¹⁴ Forma combinada - como lo indica su nombre, cuando deben combinarse dos presentaciones al mismo tiempo; cuando uno o dos dedos hacen un tipo de presentación y los demás deben disponerse de otro modo, obligando a que la mano adopte una actitud tal que permita dos presentaciones a la vez. Todos presentaciones combinadas implica una contracción o distensión en alguno de los dedos (aunque no toda distensión o contracción por sí misma está ligada necesariamente a dicha presentación).

Figura 12 – Exemplo para forma (apresentação) simples – longitudinal.



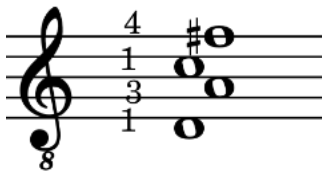
Fonte: o autor, 2022.

Figura 13 – Exemplo para forma (apresentação) simples – transversal.



Fonte: o autor, 2022.

Figura 14 – Exemplo para forma (apresentação) combinada.



Fonte: o autor, 2022.

Acima, temos um exemplo de apresentação combinada, que se dá pelos dedos 3 e 4 (Fá# e Lá) tendo como base a apresentação transversal, e a pestana com o dedo 1 pressionando as notas Ré e Dó sendo necessário à disposição da mão na apresentação longitudinal para realizá-lo.

Canilha (2017, p. 30-31) em sua dissertação sobre análise mecânica, desenvolve uma nomenclatura de fácil visualização quando aborda o tema apresentação longitudinal.

Figura 15 – Nomenclatura para apresentação longitudinal.



Fonte: CANILHA, 2017, p. 31.

Utiliza o símbolo (**L**) para indicar, na partitura, os pontos em que o intérprete deve optar por tal apresentação. Sobre a apresentação transversal, Canilha (2017, p. 37-42) define gradações de transversalidade (Colocar apêndice), buscando capturar de forma mais fina a relação entre a apresentação transversal e a contração de dedos. Para facilitar o entendimento deste conceito, apresenta-se a terminologia e a explicação em seguida.

Figura 16 – Nomenclatura para apresentação transversal.



Fonte: CANILHA, 2017, p. 37.

Este representa o movimento transversal simples.

Figura 17 – Nomenclatura para apresentação transversal, primeira sobreposição.



Fonte: CANILHA, 2017, p. 37.

Esta representação expressa a sobreposição de dois dedos em um único espaço.

Figura 18 – Nomenclatura para apresentação transversal, segunda sobreposição.



Fonte: CANILHA, 2017, p. 38.

Esta representação figura a sobreposição de três dedos em um mesmo espaço. E por último apresentaremos a sobreposição de quatro dedos em um único espaço.

Figura 19 – Nomenclatura para apresentação transversal, terceira sobreposição.



Fonte: CANILHA, 2017, p. 39.

3.2.4. Micro–variações de apresentação

Denominamos micro–variações momentos onde a mão apresenta uma leve tendência para a esquerda ou para a direita, sendo principalmente abordadas neste trabalho para apresentação longitudinal. E por serem ajustes finos, não pretendemos nomear como uma apresentação específica (longitudinal e transversal), se não, um micro ajuste para acomodar a mão.

3.2.5. Distensão e Contração

Para Carlevaro (1979) contração e distensão, é quando:

Normalmente a mão esquerda em apresentação longitudinal cobre, no seu ambiente natural, quatro espaços. No entanto, na prática da execução musical, pode surgir o caso de ter que percorrer mais espaços sem a necessidade de mudar de posição. Além disso, inversamente, a mão pode cobrir menos espaços do que o normal. (CARLEVARO, 1979, p. 141, tradução nossa) ¹⁵

Distensão/abertura de dedos: de acordo com Carlevaro é a abertura que ultrapassa o limite das quatro casas (no braço do violão) na apresentação longitudinal.

Figura 20 – Exemplo para distensão ente os dedos 1 e 2.



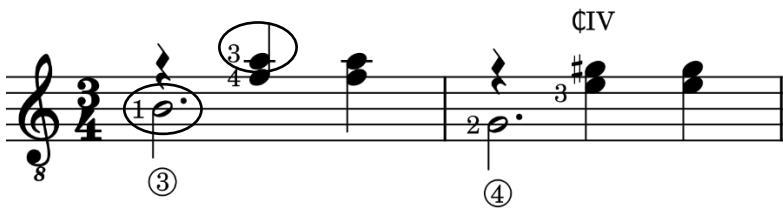
Fonte: o autor, 2022.

¹⁵ Normalmente la mano izquierda en presentacion longitudinal abarca, en su ambito natural, cuatro espacios. No obstante, en la practica de la ejecucion musical, puede presentarse el caso de tener que cubrir mas espacios sin la necesidad de cambiar de posicion. Tmbien, a la inversa, puede la mano abarcar menos espacios que lo normal.

Entre os dedos 1 e 2 existe uma abertura para que o dedo 4, toque a nota Mi.

Contração de dedos: acontece quando os dedos se dispõem em menos de quatro casas, como exemplo a apresentação transversal, realizando uma sobreposição ou apenas poupando um dedo para que este seja usado no momento seguinte.

Figura 21 – Exemplo para contração entre os dedos 1 e 3, estudo nº 1 (c. 17–18).



Fonte: LEÓN, 2002, p. 4.

Há, entre o dedo 1 (Si) e 3 (Lá) uma contração para que o dedo 2 se acomode para o próximo compasso (nota Sol).

3.2.6. Pivô

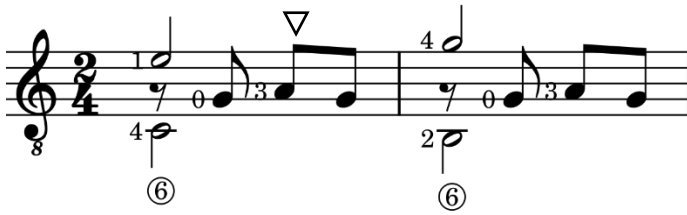
Cauã Canilha (2017, p. 53), ao abordar o recurso mecânico eixo, também conhecido como dedo pivô, busca esclarecer de maneira didática que há três tipos de pivôs, sendo eles: eixo, ponto de apoio e pivô misto. A partir da notação proposta por Canilha, utiliza-se uma figura diferente para cada tipo de pivô: triângulos brancos para eixo, preto para ponto de apoio, e preto e branco para pivô misto.

Dedo-eixo: é uma pequena rotação que a mão realiza para uma mudança de posição, tendo no mínimo um dedo em comum entre elas. Para Carlevaro (2006, p.18):

Se denomina dedo-eixo a uma mecânica de mão esquerda que realiza um pequeno giro para facilitar as mudanças de apresentação mediante um dedo comum. Esse dedo cumpre uma dupla função: a primeira, claro, é manter uma nota entre duas diferentes apresentações da mão; a segunda, é facilitar as mudanças de apresentação que houverem, servindo como um pivô. Esta segunda atitude do dedo poderia considerar-se neutra, porque não participa de forma ativa, mas passiva, permanecendo no mesmo lugar quase em relaxamento possibilitando ao mesmo tempo a ação do braço, para colocar os demais dedos na nova apresentação. O polegar, nesse breve e preciso momento de atuação do dedo-eixo, pode afrouxar-se para não entorpecer a livre ação do punho e braço. (CARLEVARO, 2006, p. 18, tradução nossa).¹⁶

¹⁶ “Se denomina dedo-eje a una mecánica de mano izquierda que realiza un pequeño giro para facilitar los cambios de presentación mediante un dedo común. Ese dedo cumple una doble función: la primera, por

Figura 22 – Exemplo para dedo-eixo, compassos 11–12, estudo nº 5.

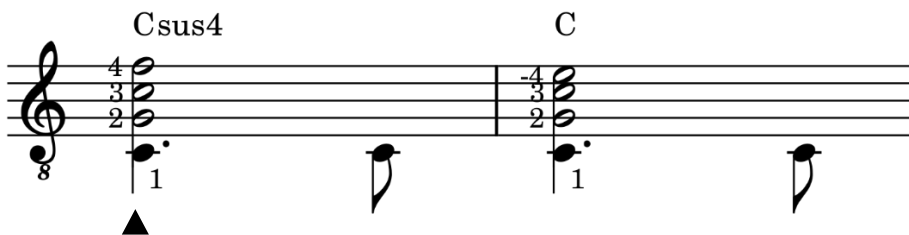


Fonte: LEÓN, 2002, p. 8.

No exemplo acima, o dedo 3 tem a função de dedo-eixo, conectando as próximas posições.

Ponto de apoio: quando um ou mais dedos da mão esquerda tem por finalidade auxiliar a acomodação de uma próxima posição ou apresentação. Sendo considerados apenas, os dedos 1, 2, 3, 4 não incluindo cordas soltas.

Figura 23 – Dedo 1 como ponto de apoio.



Fonte: o autor, 2023.

Pivô misto: compreende quando o pivô propicia a dupla ação de um movimento, onde teremos um mesmo dedo que transita entre as posições longitudinais e transversais, servindo como dedo de apoio e eixo.

supuesto, es mantener una nota entre dos diferentes presentaciones de la mano; la segunda, es facilitar los cambios de presentación que hubiere, sirviendo como un *pivot*. Esta segunda actitud del dedo podría considerarse neutra, porque no participa en forma activa sino pasiva, permaneciendo en el mismo lugar casi en relax posibilitando al mismo tiempo la acción del brazo, para colocar los demás dedos en la nueva presentación. El pulgar, en ese muy breve y preciso momento de actuación del dedo-eje, puede aflojarse para no entorpecer la libre acción de muñeca y brazo”.

Figura 24 – Pivô misto (c. 22–23).



Fonte: LEÓN, 2002, p. 8.

3.3. MÃO DIREITA

3.3.1. Apagadores

Técnica usada para abafar/interromper o som de uma ou mais notas desejadas. Consiste em usar tanto os dedos da mão esquerda quanto os da mão direita e com isso Carlevaro (1979, cap. 10, p.100) expõe o conceito de apagadores diretos, indiretos e os de precaução.

Apagadores Diretos

Apagadores diretos é quando o dedo utilizado para pinçar a corda é o mesmo que irá abafar o som.

Figura 25 – Exemplo extraído do estudo 14 de Ernesto García, compasso 6 para o compasso 7.



Fonte: LEÓN, 2002, p. 20.

No exemplo acima temos a nota Mi como nota mais grave sendo tocada pelo polegar, no entanto para o próximo compasso o próprio autor sugere que essa nota seja abafada. Para se ter uma maior fluidez na música, sugerimos que ao tocar a nota Mi com polegar, será o mesmo dedo que deverá abafá-la, fazendo com que este exemplo se encaixe na terminologia abafador direto, assim no próximo compasso usaremos o dedo indicador para

tocar a nota grave, que neste caso não será um problema pois a nota grave será um Sol corda três solta. Carlevaro (1979, p. 110) ao falar sobre este tema conclui que “ignorar a função das pausas nestes casos seria destruir a própria essência desses estudos. E por isso é necessário o uso dúctil e inteligente das diferentes formas de se abafar”.

Apagadores Indiretos:

Sendo este recurso técnico o contrário do apagador direto, este consiste no apagamento da vibração de uma corda com um dedo diferente daquele utilizado para pinçar a corda, seja da mão direita ou esquerda.

Apagadores de precaução:

Usado principalmente para abafar ruídos de corda solta, como também em mudanças de posição e ligados, os apagadores de precaução¹⁷ consistem em prevenir possíveis ruídos causados por deixar as cordas livres, soando, em mudanças de posição, onde tais notas não deveriam permanecer.

Figura 26 – Exemplo para abafador aplicado em transição de posição.

The figure shows a musical staff with a treble clef. It is divided into two positions: Position I and Position VII. In Position I, there are two notes: a G2 (finger 1, marked with a circled 2 below) and a D3 (finger 3, marked with an 'I' below). In Position VII, there are three notes: a G2 (finger 2, marked with a circled 2 below), an A2 (finger 1 with a sharp, marked with an 'M' below), and a D3 (finger 2, marked with an 'I' below). A red box highlights the '0' fingering on the G2 note in Position VII, which is also circled with a '1' below it, indicating a precautionary muting technique.

Fonte: o autor, 2022.

Neste caso, a nota Mi solta (destacada) deverá ser apagada para evitar que soe junto com as notas Sol e Fá sustenido. Então quando a mudança de posição acontecer partindo do dedo dois, ele mesmo pode abafar a nota Mi e assim continuar a frase.

¹⁷ Como la palabra lo indica, son aquellos que se realizan para prevenir posibles ruidos o sonidos ajenos, provocados unos al dejar las cuerdas libres en el momento de los cambios de posición; y otros por el roce accidental de cuerdas contiguas (por ejemplo, en ligados descendentes, etc.).

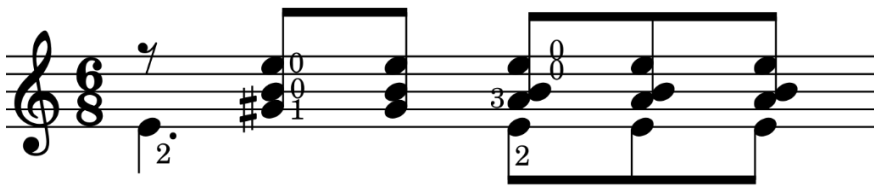
3.3.2. Toque plaqué

Para Carlevaro:

A execução do acorde plaqué, ou seja, a emissão simultânea de várias notas, requer uma unidade na mecânica dos dedos. Assim como há o ataque de uma nota por um dedo isolado, também pode ser necessária a utilização simultânea de vários dedos. (CARLEVARO, 1979, p. 73, tradução nossa)¹⁸

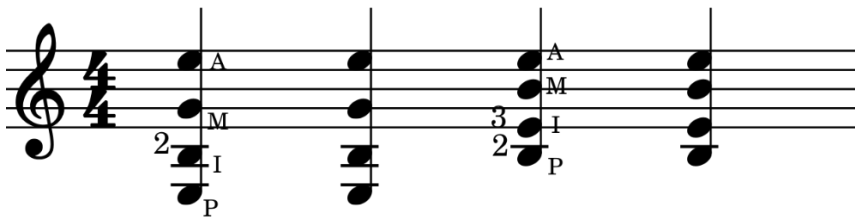
Em seu livro o autor divide este toque em duas classificações, a primeira se trata do toque onde não há separação entre os dedos, chamado de “unidade por contato”¹⁹, como vemos na figura 27. Na segunda, os dedos atuam de forma separada, e para isso a mão precisa adotar uma outra postura para execução. Esta é denominada “unidade por contração”²⁰, figura 28.

Figura 27 – Exemplo de Unidade por contato.



Fonte: o autor, 2022.

Figura 28 – Exemplo de Unidade por contração.



Fonte: o autor, 2022.

Na figura 27 temos o exemplo onde os dedos I, M e A estão sendo tocados simultaneamente e sem distâncias entre os dedos. Já no exemplo 28 vemos estes dedos

¹⁸ La ejecución del acorde plaqué, es decir, la simultaneidad en la emisión de varias notas, exige una unidad en la mecánica de los dedos. Así como existe el ataque de una nota por un dedo aislado, también puede requerirse el uso simultáneo de varios dedos.

¹⁹ Unidad por contacto.

²⁰ Unidad por Contracción.

separados entre eles, nos dois primeiros tempos os dedos I, M e A estão separados entre eles, nos últimos dois tempos somente o dedo I e M estão separados.

4. ANÁLISE DE RECURSOS TÉCNICOS NOS ESTUDOS NOS. 1–5 DE ERNESTO GARCÍA

Neste capítulo, apresentaremos inicialmente a tabela 1 que mapeia as demandas técnicas predominantes nos estudos. Para a sua elaboração, tomamos como referência a tabela apresentada por Moraes e Scarduelli (2014)²¹ sobre os *Estudios Sencillos* de Leo Brouwer. A seguir, exporemos as análises dos cinco primeiros estudos da série *20 Estudios: Ejercicios Musicales Para Refrescar la Técnica*. Por meio destas análises, esperamos auxiliar o violonista que pretenda estudar esta obra, fornecendo ferramentas e conceitos técnicos.

Tabela 1 – Levantamento das demandas técnicas predominantes nos Estudos de 1–5 de Ernesto García.

ESTUDOS	DEMANDAS TÉCNICAS PREDOMINANTES		DESCRIÇÃO TÉCNICO-ESTILÍSTICA
	Mão Direita	Mão Esquerda	
Estudo 1	Toque de três notas P, I, M; toque de polegar.	Apresentação longitudinal predominante. Micro – variações de apresentação.	Melodia nas notas graves (baixo); Ambiguidade harmônica, cromatismo na 2a. parte; Forma ABA'.
Estudo 2	Toque com notas repetidas (P I, M), e variações: (I A, A - P I, I - P A, A - P M, I - P I, M - P I, A - P A, I); Arpejos de 4 notas descendentes (P A, M, I, P).	Apresentação longitudinal predominante com exceção dos comp. 7 e 23; pestanas; cordas soltas; Distensão de dedos.	Contraponto de 2a. espécie a duas vozes; sonoridade quartal (c. 9-17); forma ABA'.
Estudo 3	Alternância entre os dedos (M-I); toque de polegar; Arpejos (P, I, M, A); Toque ostinato cordas soltas (1ª e 2ª corda).	Apresentação longitudinal predominante com exceção nos comp. 20/25–26;	Ostinato na voz superior; sonoridade modal (Lá menor na 1a. parte, até c. 8; Mi menor eólio); voz interna caminhando descendente (B - D# - D - C# - B); melodia na voz grave; parte B - ritmo 3 contra 2; forma ABA'.
Estudo 4	Toque duplo de dedos (P A, I M); parte B Toque com os dedos P I M com notas repetidas (I M).	Meia pestana do comp. 9 ao 16; Apresentação longitudinal; cordas soltas.	Comp. 3 - 4 e 7 - 8 melodias interna cromática; forma ABA'.
Estudo 5	Parte A, toque arpejado (P A, M, I, M); parte B, arpejos ascendentes seguidos de descendentes. Ex.: P A, M, I, M, A.	Distensão e contração de dedos; Apresentação transversal; cruzamento, dedo 1 na primeira corda e dedo 4 na sexta corda; vozes intermediárias soltas;	Parte B nota pedal em D; forma ABA'.

²¹ Aplicação pedagógica dos estudos para violão de Leo Brouwer em sua obra de concerto.

Fonte: o autor, 2022.

Para organizar a exposição das análises, dividimos a discussão sobre cada estudo em 2 partes, sendo a primeira parte dedicada à mão esquerda e segunda à mão direita. Adicionalmente, ao final de cada análise, apresentaremos uma proposta de exercício a partir de características específicas do estudo discutido. Dito isto, vamos começar:

4.1. Estudo no. 1

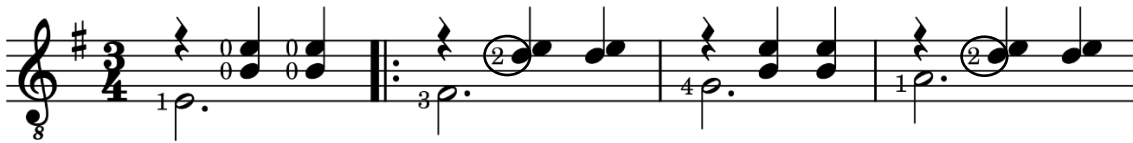
Em suma, o Estudo no. 1 apresenta-nos uma estrutura mecânica que, apesar de simples, auxilia a fundamentar a técnica e a musicalidade do instrumentista. Nela se observa, melodia acompanhada, melodia no polegar e acompanhamento em pares de primas. Além disso, o estudo possui forma ternária (ABA') seguida de breve coda.

Mão Esquerda:

Em uma leitura mais ampla, observamos que a apresentação longitudinal é predominante e que durante a maior parte do estudo (c. 1–13) a mão esquerda se restringe à segunda posição.

Passando agora a uma leitura mais detalhada, nos compassos pares de 2 a 12 observamos que o dedo 2 é utilizado consistentemente na terceira casa da segunda corda (nota Ré) (Figura 29). Este uso específico do dedo 2 é intercalado com cordas soltas, o que nos leva a refletir sobre o que fazer com o dedo 2 nos momentos em que não está em uso, ou, mais amplamente, o que fazer com os dedos em repouso. É preciso estar atento ao comportamento deste dedo, que não deve ser tensionado ou estar distante das cordas. Para isso, após tocar a nota Ré, sugere-se deixar o dedo 2 próximo à corda 2, preparando o toque seguinte. Desta forma, não há desperdício de energia, propiciando maior eficiência mecânica com o mínimo esforço possível.

Figura 29 – Uso alternado do dedo 2 (c. 1–4). (Link para vídeo ilustrativo: https://youtu.be/Q_bT3WoJeRw)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 4.

Em seguida observa-se a digitação proposta pelo compositor nos compassos 3 e 4, nota-se que apesar da apresentação longitudinal prevalecer, há uma pequena oscilação desta apresentação que ora tende para a extremidade direita e ora para a esquerda. O uso do dedo 4 na quarta corda no compasso 3 apresenta uma oscilação para a direita, enquanto no compasso 4 mostra a oscilação para a esquerda.

Figura 30 – Oscilação de apresentação (c. 3–4)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 4.

Passando agora à segunda parte deste estudo, observa-se que a digitação proposta pelo compositor foi elaborada de forma a não causar estresse excessivo à mão, seja pela disponibilidade de um dedo para a utilização em acorde seguinte ou pelo aproveitamento de um dedo em uso.

Por exemplo, a passagem do compasso 15 para o 16 (figura 31) envolve dois acordes de formas e qualidades distintas que se relacionam mecanicamente pela disponibilidade do dedo 2 e pelo aproveitamento do dedo 1 para a execução do acorde do compasso 16. Ao executar o acorde do compasso 15, deve-se estar atento ao posicionamento do dedo 2, mantendo-o relaxado e próximo das cordas. Com respeito ao dedo 1, deve-se estar atento à passagem da pressão com ponta de dedo para a meia pestana até a terceira corda, aproveitando o posicionamento do dedo no compasso 15.

A passagem entre os compassos 15 e 16 envolve ainda dois aspectos relevantes para a nossa discussão. Primeiramente, deve-se apontar que os dedos utilizados para a execução da melodia servem como pontos de apoio que permitem a estabilização da mão para a posterior acomodação do acorde. Além disso, o dedo 2 deve ser utilizado como

dedo–eixo que apesar de não mudar diretamente de posição, porém, sendo necessário ajustar a mão saindo da posição transversal para longitudinal, propiciando a contração dos dedos 1 e 3 e a acomodação do acorde do compasso 16.

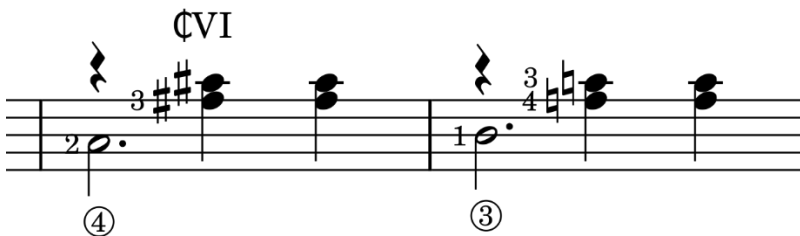
Figura 31 – Recurso do dedo–eixo e ponto de apoio pelos dedos 1 e 2 (c. 15–16). (Link para vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/L2cqMxtm1pl>)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 4.

Considerando agora os compassos 16 e 17, embora o dedo 1 seja utilizado como meia pestana para a nota La#, deve-se pressionar apenas as três cordas mais agudas, como mencionado acima, para a preparação da nota Si no compasso 17.

Figura 32 – Exemplo para os compassos 16–17.



Fonte: LEÓN, 2002, p. 4.

No compasso 20 para o 22 temos um aproveitamento de movimento no sentido descendente, onde os mesmos dedos com a mesma forma são utilizados para o próximo movimento (Figura 33).

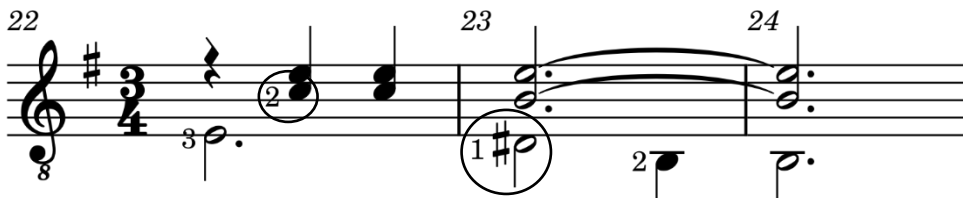
Figura 33 – Exemplo para aproveitamento de dedos (c. 20–22). (Link para vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/gS759abPbhM>)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 4.

Chegando ao final da análise da ação da mão esquerda, nos compassos 22–23, nota-se que o dedo 2 permanece como dedo guia, pois se mantém na segunda corda desde o compasso 20 (figura 33), deslizando descendente. Sua função é de destaque, pois é ponto de referência para a acomodação dos acordes do trecho. Ao atingirmos o compasso 22, é preciso, primeiramente, fazer um leve movimento transversal para acomodar o dedo 1 na nota Ré# e, na sequência, tratá-lo como pivô, deslocando a mão para a apresentação longitudinal (com atenção para o movimento do polegar atrás do braço) e preparando o dedo 2 para a execução da nota Si.

Figura 34 – Exemplo para Utilização de dedo guia e pivô (c. 22–23). (Link para vídeo ilustrativo: https://youtu.be/_46qq2R3Zto)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 4.

Proposta de exercício técnico

O exercício proposto abaixo está baseado na ação da mão esquerda nos compassos 15–19.

Figura 35 – Exemplo para exercício.

Fonte: o autor, 2023.

Mão Direita:

No que diz respeito à mão direita, este estudo mantém durante toda a peça os dedos com a seguinte combinação “P, I M”. Vale ressaltar que, como a melodia se encontra na região mais grave do instrumento, o polegar deve ser destacado em relação aos outros dedos por meio de um toque com um pouco mais de pressão, sem exagerar a ponto de causar tensão à mão.

4.2. Estudo no. 2

Em síntese, o estudo possui três seções (ABA’). A primeira e a última se caracterizam, principalmente, por uma textura de contraponto às duas vozes. Já a parte central apresenta um contraste às seções que a circundam, sendo marcada por uma textura de arpejos.

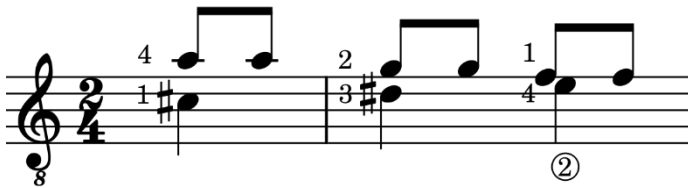
Mão Esquerda

Na parte A, observamos duas seções com respeito ao comportamento da mão esquerda. Na primeira seção (c. anacruse–3), predomina a apresentação longitudinal, com

alternância dos pares de dedos 1–4 e 2–3 (c. anacruse–1). Vale lembrar, que este trecho do estudo se assemelha mecânicamente ao *Microestudo no. 5*, de Abel Carlevaro (Figura 37), que explora precisamente a alternância entre estes dois pares de dedos.

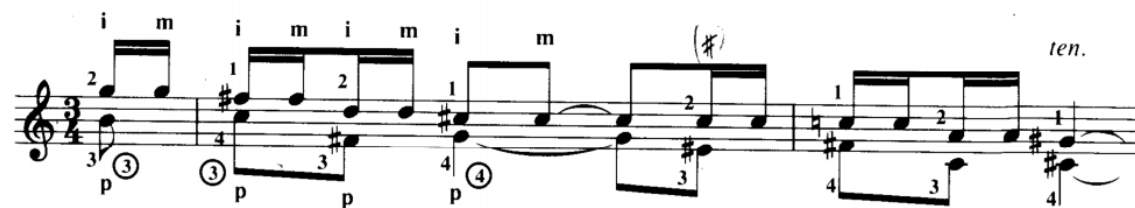
Dentro desta primeira seção, a apresentação longitudinal sofre uma microvariação no segundo tempo do primeiro compasso, onde há uma elevação para a direita por conta do uso do dedo 4 na terceira corda (figura 36).

Figura 36 – Exemplo para os compassos anacruse–1.



Fonte: LEÓN, 2002, p. 5.

Figura 37 – Trecho do *Microestudio no. 5*.



Fonte: Chanterelle Verlag, 1992.

Na segunda seção (c. 4–7), percebe-se desde o início uma preparação de apresentação transversal que se completa nos compassos 5–6. Percebe-se que no primeiro tempo do compasso 4 há compressão entre os dedos 2 e 4, levando a forma da mão para uma microvariação de sua apresentação—longitudinal com elevação para esquerda. Considerando que no compasso 6 deve-se adotar a apresentação transversal, sugere-se que esta microvariação seja mantida para facilitar a acomodação da nova apresentação

Figura 38 – Segunda seção (c. 4–7).



Fonte: LEÓN, 2002, p. 5.

Alternativamente, seria possível utilizar o dedo 1 para executar a nota Sol# do compasso 4, preservando a primeira posição e a apresentação longitudinal e, portanto, economizando movimentos. Essa pequena alteração não traria problemas técnicos para a execução do trecho seguinte já que a acomodação da apresentação transversal no compasso 6 não traz grandes dificuldades ao intérprete.

Por fim, propõe-se uma digitação alternativa para o compasso 7, tendo em vista que aquela proposta pelo compositor nas trocas de posição da mão esquerda pode gerar insegurança pela alternância dos dedos 2–3 e 1–4. Para isso, sugerimos que, na passagem do compasso 6 para o 7, as cordas soltas sejam aproveitadas para a acomodação da apresentação longitudinal, sendo os dedos 2 e 3 substituídos por uma meia pestana (até a corda 3), mantida até o fim deste compasso.

Figura 39 – Alternativa para digitação compasso 7.



Fonte: o autor, 2023.

A parte B (c. 9–17) intercala arpejos formados por cordas soltas e cordas presas por pestanas. Para executar este trecho, deve-se estar consciente da quantidade de pressão necessária para a acomodação das pestanas. Além disso, é importante estar consciente do comportamento dos dedos que não estão sendo utilizados durante a execução deste recurso técnico (pestana). Estes devem manter-se relaxados e próximos das cordas. Desta forma, tem-se uma compreensão mais completa da ação da mão durante a execução de pestanas.

Figura 40 – Resumo, parte B (c. 9–10).



Fonte: LEÓN, 2002, p. 5.

Proposta de exercício técnico

A orientação para estes exercícios tanto para pestana quanto para alternância de dedos, é fazer um estudo concentrado e lento tendo em vista a consciência mecânica de cada movimento.

Figura 41 – Exercício para pestanas. (Link para vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/IGILgymARyY>)



*Notas que estão dentro dos () não devem ser tocadas apenas apoiados ou ainda preparadas mas, sem tocar as notas.

Fonte: o autor, 2023.

Figura 42 – Exercício com alternância entre os pares de dedos. (Link para vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/c0w7H9yDDjE>)



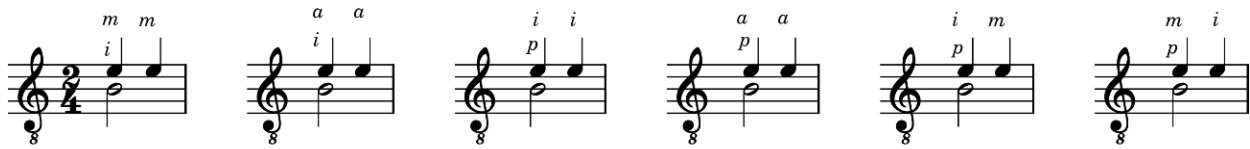
Fonte: o autor, 2023.

Mão Direita:

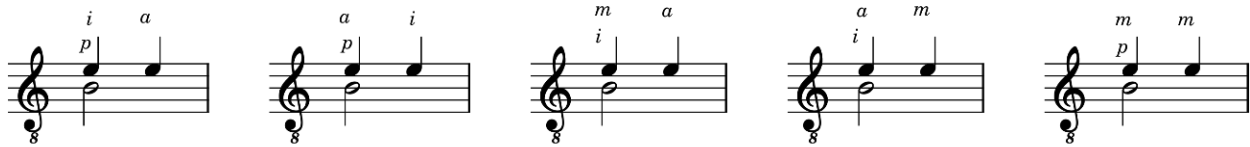
Quanto à mão direita, não dispomos de grandes desafios técnicos, todavia, o compositor nos sugere outras fórmulas de digitação para os compassos 1–8 e 18–25 que enriquecem a prática. Dentro desta mesma perspectiva e seguindo a lógica adotada pelo compositor, sugerimos, adicionalmente, 3 fórmulas que não figuram na lista de opções, com o objetivo de cobrir um maior número de padrões de digitação.

Figura 43 – Digações propostas pelo autor e próprias.

Proposta autor:



Proposta nossa:



Fonte: LEÓN, 2002, p. 5.

4.3. Estudo no. 3

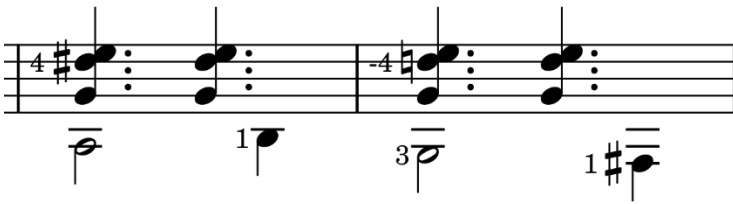
De modo geral, o estudo é composto por 2 partes contrastantes (ABA' + Coda). Na primeira parte, há um ostinato na voz aguda que se mantém do início ao fim (c. 1–17). Já na segunda parte e coda, se apresenta a polirritmia dois contra três (c. 18–25 + 38–39) em uma textura de baixo melódico e acompanhamento. Vale ressaltar que, em ambas as partes, o estudo tem como foco, principalmente, o desenvolvimento de habilidades de mão direita.

Mão Esquerda:

Dada a simplicidade do uso da mão esquerda na parte A (c. 1–17), recomenda-se que o estudante utilize o trecho como exercício de preparação e posicionamento. A mão esquerda deve ser posicionada de tal maneira a não interromper a vibração da segunda corda solta. Para isso, sugerimos que os movimentos sejam sempre preparados, mantendo os dedos próximos à nota a ser tocada.

Na parte B (c. 18–25), a apresentação transversal se torna predominante. Esta apresentação deve ser introduzida inicialmente no compasso 19 como uma forma (apresentação) combinada, auxiliando na acomodação para o compasso 20.

Figura 44 – Exemplo para mudança de apresentação dos compassos 19–20.



Fonte: LEÓN, 2002, p. 6.

Por fim, assim como na parte A, destaca-se que, nos últimos compassos (Coda, c. 38–40), deve-se preparar cada nota da linha cromática descendente para evitar que a mão toque a primeira corda, interrompendo sua vibração.

Figura 45 – Melodia cromática descendente (c. 38–40).

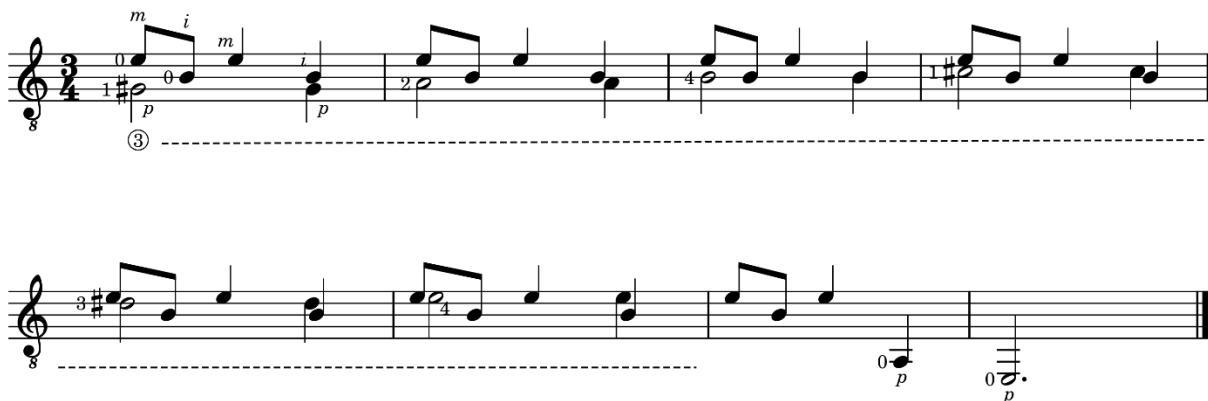
Coda



Fonte: LEÓN, 2002, p. 7.

Proposta de exercício técnico

Figura 46 – Exercício para a prática da melodia acompanhada por ostinato.



Fonte: o autor, 2023.

Mão Direita:

Com respeito à mão direita, a digitação sugerida pelo compositor para a execução do ostinato é I e M (c. 1–7). Inicialmente, pode-se utilizar esta digitação durante toda a parte A, contudo, ao praticar o estudo identificamos uma outra possibilidade para os compassos 8–17, levando em conta a posição natural da mão direita e a abertura entre os seus dedos. Dito isso, uma outra possibilidade seria tocar a nota Mi solta com o dedo anelar (A), depois a nota Si solta hora com o dedo indicador (I) e hora com o dedo mediano (M), levando em conta essas pequenas mudanças nota-se uma maior estabilidade e relaxamento, já que a mão esquerda se mantém disposta na forma natural.

Na parte B, observa-se a oportunidade de desenvolver a independência rítmica entre dedos (I, m, a) e polegar a partir da polirritmia (3x2) proposta pelo compositor.

Figura 47 – Sugestão de digitação para os compassos de 8–17.

The musical score for the right hand consists of two staves. The first staff covers measures 8 to 10, and the second staff covers measures 11 to 17. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Fingerings are indicated by letters A, I, M, and P above or below notes. A fermata is present over the final note of measure 17.

Fonte: o autor, 2023.

Proposta de exercício técnico

Propõe-se tais exercícios com intuito de ampliar o estudo e a visão do estudante para estes trechos.

Figura 48 – Exercício para polirritmia 3x2.

Fonte: o autor, 2023.

Figura 49 – Exercício para escala cromática acompanhada de corda solta.

Fonte: o autor, 2023.

4.4. Estudo no. 4

Em resumo, o estudo possui forma ABA', na qual a primeira parte consiste em uma melodia em semínimas acompanhada por acordes em colcheias (baixo e terças) e, a segunda parte, uma melodia em colcheias, principalmente, acompanhada por baixos em cordas soltas.

Mão Esquerda:

A parte A é composta por duas interações da mesma frase (c. 1–4 e 5–8). Ao longo de todo o trecho, observa-se dois padrões de digitação: a alternância entre dedos 1 e 4 sobre a primeira corda nos compassos 1–2 e 5–6 e as terças paralelas realizadas pelos dedos 1 e 2 sobre a segunda e terceira corda. Com respeito ao primeiro padrão, recomenda-se que o dedo 1 seja mantido sobre a corda enquanto toca-se a nota Lá com o dedo 4 para que haja economia de movimentos e a preparação da nota Fá#. Sobre o segundo padrão, sugere-se que os deslocamentos descendentes sejam antecipados, utilizando a corda solta Mi como pivô.

Figura 50 – Padrão de digitação para os dedos 1 e 4. (Link para vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/V-5MmP6sfc0>)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 7.

Figura 51 – Versão simplificada dos compassos 3–4 e 7–8. (Link para vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/fQQJpibTGKE>)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 7.

Em seguida, na parte B (c. 9–16), nota-se que todos os primeiros tempos de cada compasso exigem uma meia pestana (para a execução das notas Lá e Dó#) seguida dos dedos 2 e 3. Destaca-se que ao tocar a pestana deve-se preparar os dedos 2 e 3, mantendo-os próximos às cordas e casas a serem tocadas.

Figura 52 – Exemplo para preparação de dedos após a pestana (c. 3–4 e 7–8). (Link para vídeo ilustrativo: <https://youtu.be/xGVL8iD50nQ>)



Fonte: LEÓN, 2002, p. 7.

Mão Direita:

Não há dificuldades enquanto execução da mão direita, mas é importante ressaltar que, sendo este estudo melódico deve-se priorizar a melodia enquanto o acompanhamento soa em segundo plano. E para isso os dedos da melodia precisam exercer pressão maior nas cordas em relação aos outros.

Para este estudo, tem-se dois tipos de destaque de melodia sendo a primeira

melodia externa (quando na parte mais aguda), segunda melodia interna (melodia entre duas notas acompanhantes). Para a primeira melodia tem-se os compassos 1 e 2 como exemplos de melodias externas. Nos compassos 3 e 4 tem-se o exemplo de melodia interna.

Figura 53 – Exemplo para melodia interna e externa (c. 1–4).



Fonte: LEÓN, 2002, p. 7.

4.5. Estudo no. 5

Em suma, o estudo possui forma ABA', sendo a última parte uma recapitulação abreviada. Parte A, melodia acompanhada por ostinato em bordadura; A parte B nos remete a uma seção improvisatória, sendo caracterizada por uma melodia em arpejos sobre um baixo pedal.

Mão Esquerda:

Na primeira parte (c. 1–16), nota-se o uso recorrente do dedo 3 na figura de acompanhamento em disposições diversas (figura 54). É importante estar atento à forma como o dedo será acomodado em cada uma das situações encontradas (c. 1–3; 5–7; c; c. 9–12). Por exemplo, na passagem do compasso 2 para o 3, o dedo 3 pode, acidentalmente, interromper a vibração da nota Ré (corda solta) (último tempo). Para que isso seja evitado, sugere-se a liberação do dedo 2 no momento de articulação do último Ré do compasso 2. Além disso, deve-se fazer um ajuste da mão com o cotovelo para acomodar a posição e com isso manter a duração das notas. Temos outro exemplo do uso do dedo 3 no compasso 3, em que identificamos uma sobreposição [T1] dos dedos 2 e 3 gerada pela contração entre os dedos 2 e 4. Essa situação exige uma transversalidade que contrasta com a apresentação longitudinal predominante nos dois primeiros compassos.

Figura 54 – Exemplo para o uso recorrente do dedo 3 (c. 1–2 e 9–10).

Fonte: LEÓN, 2002, p. 8.

Os compassos 9–16 contêm o trecho mais trabalhoso do estudo, pois exige-se que a mão esquerda realize movimentos pouco convencionais no repertório violonístico. Mantêm-se a digitação proposta pelo compositor com o fim de exercitar a mecânica da mão esquerda, levando em conta a independência de dedos que o trecho exige.

Dessa maneira, as notas executadas nos tempos fortes dos compassos 10 e 11 devem ser preparadas durante a execução da corda solta que as antecede, liberando os dedos a serem utilizados. Além disso, o trecho exige uma aproximação gradativa do cotovelo ao corpo que, ao dar suporte à mão esquerda, permite a passagem de uma apresentação transversal para uma longitudinal com elevação direita.

Figura 55 – Exemplo para os compassos 9–16.

Fonte: LEÓN, 2002, p. 8.

A fim de se praticar esta passagem, recomenda-se que o estudante isole os compassos 9–11 (figura 55) e os repita atentamente até que o movimento esteja confortável e controlado. No trecho que segue, o intérprete deve se manter atento com respeito à preparação das notas dos tempos fortes e o encaixe destas pelo complexo mão esquerda-braço-cotovelo.

Para finalizar, sugere-se uma alternativa de digitação (c. 13). Ao invés de tocar a nota Lá com o dedo 3, propõem-se o uso da quinta corda solta para alívio de possível tensão pelo contexto.

Figura 56 – Proposta de digitação para o compasso 13.



Fonte: LEÓN, 2002, p. 8.

A parte B (c. 17–27), a melodia nos remete à uma seção improvisatória, onde o baixo determina a sonoridade que os intervalos produzirão. E para isso, elaboramos uma análise melódica com o intuito de compreender os caminhos melódicos. Em um segundo ponto, descreve-se um passo a passo para a prática deste trecho, uma vez que, este trecho não se comporta de maneira intuitiva.

Passo a passo, para prática:

- 1- Estudar individualmente cada forma de acorde apresentada nos compassos 17–21, porque, apesar de serem tocados no formato arpejado são formados por formas de acordes, por isso recomenda-se estudá-los separadamente para em seguida tocar como está escrito.

Apresenta-se um resumo destes compassos:

Figura 57 – Resumo dos compassos 17–21.



Fonte: LEÓN, 2002, p. 8.

- 2- Estudar os pontos de passagem, de um compasso para o outro.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi realizado com a finalidade de proporcionar clareza ao estudante no aprendizado dos estudos de Ernesto García (2002) e também possibilitar a aplicação desta análise em outras peças e estudos, e para a fundamentação teórica utilizamos como principais autores Carlevaro (1979) e Canilha (2017). Proposto a partir da prática, uma análise mecânica sobre os estudos de 1–5. E para isso, foi elaborada uma tabela com os principais recursos encontrados durante o aprendizado destas peças. A partir da tabela, identifica-se recursos técnicos predominantes para cada mão, dividindo ela em três partes: mão direita, mão esquerda e descrição técnico-estilística. Para descrição técnico-estilística, propõe-se como forma de abordar recursos e ferramentas (forma da música, tipo de linguagem musical, referências bibliográficas e discográficas, análises) que vão além do que está proposto na partitura, buscando agregar ao aprendizado do estudante.

No tópico a seguir, reflete-se sobre os estudos, análises, recursos mencionados e porque a divisão entre mão direita e esquerda.

Um dos aspectos relevantes desse trabalho foi buscar um compositor latino-americano que não é visto com frequência na academia, ou pelo menos não no tempo em que este trabalho foi elaborado. Ernesto García possui uma gama de composições e deseja-se por meio deste trabalho, divulgar e propagar suas composições. O interesse surgiu, tendo em vista que, os 20 estudos são para lapidar e manter a técnica, com isso, analisa-se os principais recursos dos 5 primeiros estudos.

Para cada um deles, divide-se em três partes: mão esquerda, direita e ao final deles sugere-se exercícios que auxiliam na aprendizagem e desenvolvimento técnico do aluno. Os exercícios surgiram a partir das, possíveis dificuldades encontradas nos estudos com a finalidade de amparar o aprendizado técnico do estudante, sendo exercícios puramente técnico extraídos do próprio repertório. Foi proposto desta forma, pois quanto mais direcionado e claro for o estudo, mais resultados teremos.

Sobre as definições dos recursos técnicos, busca-se abordar aqueles que acreditamos serem relevantes para o aluno e que são pouquíssimos falados em trabalhos acadêmicos. Por isso recursos como arpejos e ligados não foram incluídos levando em consideração já terem sido abordados em vários trabalhos, sendo um material bem clarificado no meio violonístico, porém, não tem-se como pretensão trazer uma estudo bibliográfico e propostas de definições, se não, apenas citá-las e utilizá-las como forma de auxiliar na análise mecânica dos estudos. Foram pontuados os seguintes recursos: posição

de mão esquerda, apresentações e micro–apresentações (sendo esta uma proposta nossa), distensão e contração de dedos, pivô e para mão direita apagadores e toque plaqué.

Acredita-se que, por meio deste trabalho, seja possível contribuir para a aprendizagem do estudante, o levando a uma reflexão mais consciente e uma visão criteriosa da prática cotidiana, sejam estes estudos voltados para a técnica ou repertório.

Finalmente, a pesquisa proposta proporcionou a nós crescimento tanto mentalmente quanto tecnicamente (nos dedos), nos levando a ser mais criteriosos nos estudos e diminuindo o tempo de aprendizagem, uma vez que, conseguimos ter um estudo direcionado e consciente, sendo capazes de identificar e resolver problemas rapidamente. Com isso, este trabalho pode ser aplicado de igual forma aos estudos de 6–20, tomando os pontos mencionados neste trabalho.

6. REFERÊNCIAS

CANILHA, Cauã Borges. **Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi**. 2017. 232 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la Guitarra**: Exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind., S. R. L., 1979. 160 p.

CARLEVARO, Abel. **Serie didactica para guitarra**. Buenos Aires: Barry Editorial, Com., Ind. S.L.R., 1966-1974. 4 v.

KAPPEL, Hubert. **The Bible of Classical Guitar Technique**. Lohmar: Ama Musikverlag, 2016. 245 p.

LEÓN, Ernesto García de. **20 Estudios**: ejercicios musicales para refrescar la técnica. Ejercicios Musicales Para Refrescar la Técnica. New York: Adela Publishing (Ascap), 2002. 20 partituras (36 p.). Violão.

LEÓN, Ernesto Garcia de. **Biografia**. 2022. Disponível em: <https://www.ernestogarciadeleon-oficial.com/biografia/>. Acesso em: 13 set. 2022.

MORAIS, Claryssa de Pádua; SCARDUELLI, Fabio. Aplicação pedagógica dos estudos para violão de Leo Brouwer em sua obra de concerto. **Revista Vórtex**, Curitiba, v. 2, n. 1, p.74-87, 2014.

7. ANEXO

Links para os vídeos ilustrativos:

Exemplo 29: https://youtu.be/Q_bT3WoJeRw

Exemplo 30: <https://youtu.be/L2cqMxtm1pl>

Exemplo 31: <https://youtu.be/gS759abPbhM>

Exemplo 32: https://youtu.be/_46qq2R3Zto

Exemplo 36: <https://youtu.be/lGILgymARyY>

Exemplo 37: <https://youtu.be/c0w7H9yDDjE>

Exemplo 43: <https://youtu.be/V-5MmP6sfc0>

Exemplo 44: <https://youtu.be/fQQJpibTGKE>

Exemplo 45: <https://youtu.be/xGVL8iD50nQ>