

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

FELIPE COZARO SILOTTO

Rugendas, Estrela Brilhante e Ecos

para violão de Antônio Madureira - análise mecânica

São Paulo

2025

FELIPE COZARO SILOTTO

Rugendas, Estrela Brilhante e Ecos
para violão de Antônio Madureira - análise
mecânica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharelado em Música com ênfase em Cordas Dedilhadas.

Orientador: Prof. Dr. Edelson Gloeden.

São Paulo

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.
Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a).
Silotto, Felipe Cozaro Rugendas, Estrela Brilhante e Ecos para violão de Antônio Madureira - análise mecânica / Felipe Cozaro Silotto; orientador, Edelton Gloeden. - São Paulo, 2025. 50 p.: il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia 1. Violão brasileiro. 2. Antônio Madureira. 3. Análise instrumental. 4. Técnica violonística. 5. Estudos técnicos. I. Gloeden, Edelton. II. Título. CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autor(a):

Título:

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de

Orientador(a)(es): Prof(a)(es). Dr(a)(es) _____

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

(Presidente)

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Assinatura: _____

Aos meus pais, por todo apoio e por me ensinarem a viver com alegria.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer em primeiro lugar à minha família, que acreditou no meu caminho e nas minhas escolhas, inclusive na de refazer minha carreira em meio a uma graduação. Agradeço imensamente aos mestres e professores Thiago Abdalla e Edelson Gloeden, duas pedras fundamentais da minha formação como músico e fonte de grande parte do meu conhecimento. Ao amigo Danilo “Daca” Alves por me ajudar a acreditar até o fim e à minha amiga irmã de alma Vitória Cavalaro Nogueira pela presença crucial na minha vida e nos meus raciocínios e questionamentos. Por fim, todos os docentes do CMU-ECA-USP e da EMESP Tom Jobim, e seus funcionários.

RESUMO

SILOTTO, Felipe Cozaro. *Rugendas, Estrela Brilhante e Ecos* para violão de Antônio Madureira - análise mecânica. 16-59, 43p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Resumo: Este trabalho busca explorar soluções para que o repertório brasileiro, frequentemente executado por violonistas clássicos em universidades e conservatórios, seja de fato inserido no processo de aprendizado técnico e musical. A pesquisa se concentra nos aspectos técnico-mecânicos das obras para violão de Antônio Madureira (1949), com foco nas composições *Rugendas*, *Estrela Brilhante* e *Ecos*. Para isso, são utilizados como referência os principais autores do desenvolvimento técnico da escola do violão clássico, como os quatro cadernos de técnica de Abel Carlevaro (1916-2001), o *Op. 60* de Matteo Carcassi (1792-1853), os *estudos* e o *Op. 1* de Mauro Giuliani (1781-1829) e os estudos de Fernando Sor (1778-1839). Também é incorporado o trabalho de mestrado de Cauã Borges Canilha, especialmente sua análise mecânica sobre os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op. 60* de Carcassi, bem como o livro posteriormente lançado em coautoria com o Prof. Dr. Edelson Gloeden. Além disso, são discutidas as formas musicais utilizadas, a contextualização dos gêneros regionais e os procedimentos técnicos e mecânicos a serem trabalhados em cada peça.

Palavras-chave: Violão brasileiro. Antônio Madureira. Análise instrumental. Técnica violonística. Estudos técnicos.

ABSTRACT

SILOTTO, Felipe Cozaro. *Rugendas, Estrela Brilhante, and Ecos* for guitar by Antônio Madureira – A Mechanical Analysis. 16-59, 43p. Undergraduate Thesis (Bachelor's in Music) – Department of Music, School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2024.

Abstract: This study explores ways to effectively integrate Brazilian repertoire—often performed by classical guitarists in universities and conservatories—into the technical and musical learning process. The research focuses on the technical-mechanical aspects of Antônio Madureira's (1949) guitar compositions, particularly *Rugendas*, *Estrela Brilhante*, and *Ecos*. For this purpose, key authors in the development of classical guitar technique are referenced, including Abel Carlevaro's (1916–2001) four technical manuals, Matteo Carcassi's (1792–1853) *Op. 60*, the *studies and Op. 1* of Mauro Giuliani (1781–1829), and the *studies* of Fernando Sor (1778–1839). The masters degree thesis by Cauã Borges Canilha is also incorporated, especially his mechanical analysis of Carcassi's *25 Études Mélodiques et Progressives Op. 60*, as well as a later co-authored book, with Professor Edelson Gloeden, PhD.. Additionally, the musical forms employed, the contextualization of regional genres, and the technical-mechanical procedures to be addressed in each piece are discussed.

Keywords: Brazilian guitar. Antônio Madureira. Instrumental analysis. Guitar technique. Technical studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – *Rugendas*: Introdução - Disposição Diagonal [DD] e *indicador* alinha à 3ª corda.

Figura 2 – *Rugendas*: Introdução' - Apresentação longitudinal da mão esquerda.

Figura 3 – *Rugendas*: Seção A - Mudança de posição e dedo guia indireto.

Figura 4 – *Rugendas*: Seção B - Mudança de apresentação da mão esquerda.

Figura 5 – *Rugendas*: Seção C - Mudança de apresentação, eixo e abertura.

Figura 6 – *Rugendas*: Seção A' - Mudanças de apresentação.

Figura 7 – *Rugendas*: Coda - Mudança de apresentação.

Figura 8 – *Estrela brilhante*: Ccs. 1 a 8 - Mudanças de posição, dedos guia e traslados parciais.

Figura 9 – *Estrela brilhante*: Mudança de apresentação, eixo, antecipação de polegar.

Figura 10 – *Estrela brilhante*: abertura entre os dedos 4 e 1 da mão esquerda.

Figura 11 – *Estrela brilhante*: repetição por deslizamento e mudanças na localização vertical de mão direita.

Figura 12 – *Estrela brilhante*: uso de contrações na mão esquerda

Figura 13 – *Ecos*: repetição por deslizamento no polegar e mudanças de disposição da mão direita, uso de dedos guia, e mudança na localização vertical

Figura 14 – *Ecos*: recurso sonoro dos ecos, abertura entre dedos 1 e 4 da mão esquerda e abertura entre os dedos polegar e anelar da mão direita.

Figura 15 – *Ecos*: mudanças de apresentação na mão esquerda.

Figura 16 – *Ecos*: indicações de localização vertical da mão direita para realização de arpejos.

Figura 17 – *Ecos*: indicações de localização vertical da mão direita.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Comparação entre ordem progressiva dos Estudos de Carcassi proposta por Gloeden e peças de Antonio Madureira.

Tabela 2 – Tabela de parâmetros, expansão(ões) e recursos.

Tabela 3 – *Rugendas*: Tabela formal

Tabela 4 – *Estrela Brilhante*: Tabela formal

Tabela 5 – *Ecos*: Tabela formal

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

C	Ceja (Pestana completa)
CC.	Compassos
DD	Disposição Diagonal
Ex.	Exemplo
f	Forte (indicação de dinâmica)
Fig.	Figura
i, m, a, p	Indicador, médio, anelar, polegar (dedos da mão direita)
IV	Quarto grau da escala (tríade maior)
iv	Quarto grau da escala (tríade menor)
L	Apresentação Longitudinal
M1	Motivo 1
mf	Mezzo forte (indicação de dinâmica)
mp	Mezzo piano (indicação de dinâmica)
p	Piano (indicação de dinâmica)
PIE	Programa Inicial de Estudos
T1	Apresentação Transversal 1
T2	Apresentação Transversal 2
Tab.	Tabela
T.P.	Translado Parcial
Tr	Tônica relativa (maior → menor)
tR	Tônica relativa (menor → maior)
½C	Meia Ceja (Pestana parcial)
3m	Terça menor
4J	Quarta justa

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

16

2 CONTEXTO BIOGRÁFICO E INTENÇÃO NA ESCOLHA DO AUTOR-OBJETO DO TRABALHO

19

3 DOS ANSEIOS DESTE TRABALHO

22

4 ANÁLISE MECÂNICA COMO MÉTODO

23

5 PARÂMETROS, RECURSOS E EXPANSÕES: DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS METODOLÓGICOS E SUAS NOTAÇÕES

25

5.1 Conceitos iniciais

26

5.2 Mão Esquerda

26

5.2.1 Parâmetros Horizontais: Posição e Apresentação

26

5.2.1.1 Expansão de Parâmetros: abertura, sobreposição e sobreposição inversa

27

5.2.1.2 Recursos de movimentos horizontais: dedo-guia, eixo, traslado parcial e salto

27

5.2.2 Parâmetros Verticais: localização

28

5.2.2.1 Expansão de Parâmetros: pestana

29

5.2.2.2 Recursos de movimentos verticais: ponto de apoio e pivô misto

29

5.3 Mão Direita

29

5.3.1 Parâmetros Horizontais: localização vertical e disposição

29

5.3.1.1 Expansão de Parâmetros: abertura e cruzamento

30

5.3.1.2 Recursos de movimentos horizontais: repetição por deslizamento	31
5.3.2 Recursos de polegar: antecipação e apagamento	31
6 ANÁLISE MECÂNICA SOBRE ANTÔNIO MADUREIRA	32
6.1 Escolha editorial: versões das edições	32
6.2 <i>Rugendas</i>	32
6.3 <i>Estrela Brilhante</i>	37
6.4 <i>Ecos</i>	42
7 CONCLUSÃO E EXPECTATIVAS PARA O TRABALHO	46
REFERÊNCIAS	48
ANEXO A - ANÁLISE MECÂNICA SOBRE A PARTITURA DE <i>RUGENDAS</i>	51
ANEXO B - ANÁLISE MECÂNICA SOBRE A PARTITURA DE <i>ESTRELA BRILHANTE</i>	54
ANEXO C - ANÁLISE MECÂNICA SOBRE A PARTITURA DE <i>ECOS</i>	58

1 INTRODUÇÃO

O estudo da técnica violonística, sobretudo aquele ministrado em conservatórios e instituições de ensino superior, está majoritariamente baseado em uma bibliografia canônica que visa oferecer soluções para as dificuldades mecânicas e interpretativas enfrentadas pelos estudantes de violão clássico. Entre os principais autores que contribuíram com esse repertório técnico, encontram-se nomes como Fernando Sor (1778–1839), Mauro Giuliani (1781–1829), Dionísio Aguado (1784–1849) e Emilio Pujol (1886–1980), bem como figuras modernas como Pepe Romero (1944), Scott Tennant (1962), Abel Carlevaro (1916–2001), Leo Brouwer (1939) e Isaías Sávio (1900-1977).

O que une essas produções é o foco em aspectos técnico-interpretativos, abordados por meio de exercícios melódicos, estudos progressivos e obras com ênfase na mecânica do movimento. Esses materiais tornaram-se essenciais na didática técnico-mecânica do violão clássico, especialmente no contexto brasileiro no qual se observa uma forte valorização da herança didática desses métodos, devido à ampla gama teórica que oferecem para o domínio do repertório clássico e para a execução de transcrições da guitarra barroca e do alaúde renascentista.

No curso de Bacharelado em Cordas Dedilhadas do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), o Prof. Dr. Edelson Gloeden desenvolveu uma série de tabelas pedagógicas que organizam métodos, estudos e coleções de obras segundo uma ordem progressiva, estruturada a partir de sua experiência docente e visão didática. Essas tabelas têm como objetivo orientar o desenvolvimento técnico-musical dos alunos por meio de um repertório gradativo e coerente com os desafios do instrumento. A partir dessa proposta, elaborou-se neste trabalho uma tabela comparativa de caráter ampliado, que parte da organização original de Gloeden — centrada em obras como os estudos de Matteo Carcassi — e a coloca em diálogo com composições de dois autores brasileiros de forte identidade idiomática: César Guerra-Peixe e Antônio Madureira. Mais especificamente, foram utilizadas obras presentes no livro *Composições para Violão – Volume 1* (2016), de Madureira, e estudos representativos de Guerra-Peixe, de modo a estabelecer um paralelo com os níveis propostos por Gloeden.

Tabela 1 – Tabela de ordem progressiva e comparativa dos estudos de Carcassi, Guerra-Peixe e Madureira

Ordem de dificuldade	PIE Carcassi Op. 60	Guerra-Peixe Obras Completas	Madureira Composições vol. 1
01	—	<i>Prelúdio Alegre</i>	—
02	—	<i>Arpejando</i>	—
03	—	<i>Repetidas</i>	—
04	02	<i>Imperial</i>	—
05	03	<i>Breve Cantiga</i>	—
06	19	<i>Harmônicos Naturais</i>	—
07	16	<i>Caderno de Mariza</i>	—
08	13	<i>Em Cinco Tempos</i>	<i>Acalanto</i>
09	04	<i>Ligaduras</i>	—
10	08	<i>Segundas</i>	<i>Romançário</i>
11	10	<i>Quintas</i>	—
12	07	<i>Quartas</i>	<i>Soturno</i>
13	15	<i>Sextas</i>	<i>Cantiga de Amigo</i>
14	11	<i>Sétimas</i>	<i>Valsa de Atahualpa</i>
15	01	<i>Oitavas</i>	<i>Valsa de Salão</i>
16	18	<i>Terças</i>	<i>Prelúdio Chorado</i>
17	12	<i>Uníssonos</i>	<i>Valsa de Fim de Tarde</i>
18	09	Lúdicas 5	Estrela Brilhante*
19	14	<i>Sucessivas</i>	<i>Solidão</i>
20	06	<i>Quatro ligadas</i>	<i>Pirilampos</i>
21	05	<i>Lúdicas 2</i>	<i>Seresta</i>
22	17	<i>Lúdicas 1</i>	<i>Zangado</i>
23	24	<i>Lúdicas 4</i>	<i>Choro Azul</i>
24	21	Lúdicas 7	Ecos*
25	20	<i>Lúdicas 3</i>	<i>Aralume</i>
26	22	Lúdicas 9	Rugendas*
27	23	<i>Lúdicas 10</i>	<i>Batucada</i>
28	25	<i>Prelúdio 5</i>	<i>Frevo para Satie</i>
29	—	<i>Lúdicas 8</i>	<i>Asas do Baião</i>
30	—	<i>Prelúdio 4</i>	<i>Ponteados</i>
31	—	<i>Lúdicas 6</i>	<i>Maracatu</i>
32	—	<i>Prelúdio 1</i>	—
33	—	<i>Prelúdio 2</i>	—
34	—	<i>Prelúdio 3</i>	—
35	—	<i>Suíte</i>	—
36	—	<i>Sonata</i>	—

Fonte: Elaborado pelo Autor e Orientador.

Legenda: * Obras analisadas neste trabalho

A confecção desta tabela comparativa revelou-se altamente produtiva do ponto de vista pedagógico e técnico, pois evidencia de forma concreta como o repertório nacional pode ser integrado de maneira sistemática à formação do violonista clássico. Além de respeitar os critérios de progressividade técnica estabelecidos por Gloeden, a inserção de obras de Guerra-Peixe e Madureira amplia a paleta estética e cultural à disposição do estudante, valorizando a escrita idiomática brasileira, marcada por um vínculo profundo com práticas musicais populares e regionais. A comparação, portanto, não se limita a um exercício de equivalência técnica, mas constitui um verdadeiro exercício de expansão de repertório e de pensamento pedagógico, alinhado com os objetivos deste trabalho de valorizar o violão brasileiro como vertente autônoma e sofisticada.

Frente a esse panorama, é necessário examinar as principais referências que sustentam o que hoje se entende como bibliografia canônica da técnica violonística. Obras como *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (2000) de Eduardo Fernandez, *Escuela de la guitarra* (1979) de Abel Carlevaro, *Classical Guitar Technique* (1985) de Aaron Shearer, *La digitación guitarrística* (1995) de Ricardo Barceló e *Guitar Style & Technique* (1982) de Pepe Romero, entre outras, são direcionadas à aquisição e ao refinamento da técnica instrumental, com ênfase na aplicação prática.

Estes materiais funcionam como verdadeiros manuais, cujo valor reside no detalhamento de instruções que permitem a compreensão e avaliação dos movimentos instrumentais. Um exemplo claro são os *Cuadernos* e as Masterclasses de Carlevaro, que articulam teoria e técnica aplicada. Este trabalho, portanto, se insere em um campo de pesquisas que busca discutir e classificar o conhecimento sobre a prática do violão, como a tese *Teoria da digitação* (2014), de Alisson Alípio, que propõe uma estrutura científica para a construção de um pensamento digitacional no violão (Canilha, C. B.; Wolff, D.; Gloeden, E., 2023, p. 311-341).

Autores como Carlevaro e Brouwer sugerem em seus estudos uma busca por sonoridades modernas e novas abordagens harmônicas e mecânicas, demonstrando que seus métodos não se limitam ao desenvolvimento técnico, mas também dialogam com a linguagem contemporânea da música.

Apesar dessa rica tradição, nota-se certa ausência de nomes brasileiros na bibliografia canônica. Por isso, o presente trabalho pretende contribuir com a inserção do repertório brasileiro no estudo técnico do violão, a partir da obra de Antônio Madureira. As composições *Rugendas*, *Estrela Brilhante* e *Ecos* são analisadas com o intuito de iluminar suas qualidades mecânicas, permitindo que sejam utilizadas como ferramentas de estudo técnico.

2 CONTEXTO BIOGRÁFICO E INTENÇÃO NA ESCOLHA DO AUTOR-OBJETO DO TRABALHO

Antônio José Madureira Ferreira (1949), também conhecido como Zoca, é violonista, violeiro, regente, compositor e pesquisador da cultura brasileira. Nascido em Macau (RN), desde cedo demonstrou afinidade com o violão, instrumento que recebeu incentivo de seu pai, Paulo Carvalho Gonçalves Ferreira (Andrade, 2021). Desde esse momento, a trajetória formativa de Antônio Madureira vai se tornando cada vez mais extensa, revelando um trânsito significativo entre o violão popular e o erudito, que estabelecem uma base sólida para sua posterior atuação como compositor e intérprete (Andrade, 2017 *apud* 2021).

Como dito, ao início de sua trajetória, seus primeiros contatos com o instrumento ocorreram no ambiente da música popular brasileira, em que o violão atua como protagonista expressivo das manifestações culturais do país. Posteriormente, teve uma introdução ao universo da música de concerto com Fidja Siqueira, o que lhe proporcionou uma primeira vivência com o repertório clássico. No entanto, foi a partir do convívio com o professor espanhol José Carrión que Madureira se aprofundou na tradição técnico-metodológica do violão moderno, tendo acesso direto a repertórios, técnicas e abordagens que fundamentam o ensino e a prática do violão de concerto no século XX (Bolis, 2017).

A construção de uma performance musical coerente e expressiva demanda múltiplas camadas de compreensão e domínio por parte do intérprete. Entre os fatores determinantes nesse processo, destacam-se a assimilação das estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas das obras, o desenvolvimento técnico e a eficiência dos movimentos mecânicos envolvidos na execução, além de um senso estilístico que respeite as particularidades do gênero interpretado. Embora frequentemente relegados a um plano secundário, aspectos estéticos e socioculturais também exercem papel fundamental na formulação de uma concepção interpretativa, sendo capazes de orientar escolhas artísticas mais sensíveis e contextualizadas..

Já em sua trajetória como violonista concertista e compositor foi fortemente influenciada pelo Movimento Armorial e por sua relação próxima com Ariano Suassuna (1927–2014), que lhe apresentou a ideia da "música como missão" (Andrade, 2016). Essa perspectiva se manifestou em sua atuação junto ao Quinteto Armorial (1972–1981), ao Quarteto Romançal Brasileira e à Orquestra Romançal Brasileira (1975–1978), marcando uma profunda conexão entre sua obra e a cultura popular nordestina (Bolis, 2017, p. 11).

O Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, emergiu de um esforço coletivo por revalorizar o Nordeste como espaço criativo, propondo uma nova estética fundada nas raízes culturais brasileiras (Barza, 2015 *apud* Andrade, 2021). Essa iniciativa propunha uma releitura da tradição, não como algo imutável, mas como matéria viva e fértil para a invenção de uma ideia de Brasil enraizada nas manifestações populares (Anjos, 2005; Perazzo, 2007; Santos, 2009; Dider, 2012 *apud* Andrade, 2021). Dentro dessa perspectiva, Antônio Madureira contribuiu com uma visão crítica sobre os limites impostos pelas dicotomias entre o popular e o erudito. Em suas palavras, registradas na contracapa do *LP Quinteto Armorial Aralume* (1976), afirmou: “A cultura popular é dinâmica e viva – e não acadêmica e imóvel.” Essa reflexão sintetiza o espírito do Armorial, que via na oralidade, na coletividade e na transmissão espontânea traços distintivos da cultura popular, em contraste com a rigidez e formalismo da tradição letrada associada à música erudita. A formação musical institucionalizada, frequentemente entendida como superior, reproduzia uma visão hierárquica do saber que, segundo Vilela (2016), reflete uma herança colonial ainda presente no modo de interpretar a cultura nacional. Nesse sentido, a proposta de Madureira no âmbito armorial buscava romper com essa lógica, sugerindo caminhos composicionais que partem de uma escuta atenta das práticas culturais brasileiras, valorizando sua autenticidade.

Neste sentido, a contextualização histórica do Movimento Armorial, por meio da figura de Antonio Madureira, torna-se uma etapa essencial da pesquisa. Através de sua atuação no Quinteto Armorial e em outros projetos vinculados ao movimento, Madureira propôs uma síntese entre tradição popular e erudição, articulando uma linguagem musical singular (Bolis, 2017). Sua música, marcada por elementos da oralidade, da coletividade e da tradição nordestina, evidencia uma compreensão profunda dos mecanismos culturais que sustentam a identidade musical brasileira. Estudar sua trajetória e suas obras permite compreender não apenas a construção de um pensamento técnico-musical diferenciado, mas também as formas como ele dialoga com o ambiente cultural de seu tempo.

Madureira também desenvolveu uma carreira discográfica significativa, com LPs como *Instrumentos Populares do Nordeste* (1976) e *Frevo de Bloco* (1979), nos quais se evidencia sua busca por uma estética musical própria — definida como heráldica por alguns estudiosos (Andrade, 2017), no sentido de que sua música incorpora emblemas culturais representativos de identidades coletivas, possibilitando tanto o surgimento de uma estética muito própria da música Armorial Brasileira (Carneiro, 2022), quanto uma abordagem que ressoa o timbre como símbolo de práticas culturais específicas (Cotte, 1997).

Nas 22 peças do Volume 1 do livro *Composições para Violão de Antônio Madureira*, e nas gravações de seus concertos, é possível perceber sua familiaridade com a técnica do violão clássico e a íntima relação com as tradições nordestinas. Peças como *Ponteadão* exemplificam esse cruzamento, sendo que o próprio título remete a uma técnica de improvisação popular. A proposta armorial de Madureira, portanto, constroi uma ponte entre universos musicais distintos, oferecendo caminhos compositivos que dialogam com nossa cultura de forma intrínseca (Carneiro, 2022). E justamente, por conta dessa relação íntima entre uma sólida tradição de estudo, somada a uma forte característica propriamente brasileira, que Madureira se tornou um objeto teórico relevante para estudo e análise destacado através desse trabalho.

3 DOS ANSEIOS DESTE TRABALHO

Ao se deparar com peças de compositores vinculados à música popular brasileira — como Augusto Aníbal Sardinha (Garoto, 1915–1955), João Teixeira de Magalhães (João Pernambuco, 1883–1947), Américo Jacomino (Canhoto, 1889–1928) e Dilermando Reis (1916–1977) — o estudante de violão clássico encontra obras que, embora exijam técnica refinada, pertencem a uma tradição interpretativa distinta. Essas peças carregam elementos técnicos e expressivos da prática popular, e sua inclusão no processo formativo pode enriquecer significativamente a performance do instrumentista.

Nesse contexto, desde as gravações de Paulo Bellinati (1950) com a obra completa de Garoto, o repertório brasileiro de violão tem sido cada vez mais valorizado. Contudo, ainda é escassa a produção voltada especificamente à análise técnico-mecânica desse repertório, uma lacuna que este trabalho pretende ajudar a preencher. O livro *Ritmos Brasileiros* (2007) de Marco Pereira (1950) é uma das poucas publicações que tocam nesse ponto, ainda que de forma indireta.

Baseado no trabalho de Canilha (2017), este projeto se propõe a realizar uma análise mecânica das três obras de Madureira selecionadas, explorando seu potencial técnico dentro de um contexto formativo. Com isso, busca-se reafirmar a relevância do repertório nacional no desenvolvimento técnico do violonista clássico. A análise, enquanto método, será direcionada à mecânica envolvida na execução das peças, utilizando como base o repertório simbólico e os parâmetros definidos por Canilha em seu estudo sobre os *25 Etudes Mélodiques et Progressivas Op. 60 para violão* de Carcassi. Em seguida, será redigido um texto analítico para cada obra, definidas para esse trabalho, de Antônio Madureira, destacando as qualidades mecânicas e técnicas mais expressivas, com sugestões de como trabalhá-las no estudo diário do violonista.

Logo, a proposta aqui é expandir a compreensão do violão brasileiro como vertente autônoma dentro da tradição do instrumento. Através das obras de Antônio Madureira e das contribuições de Cauã Canilha e do Prof. Dr. Edelson Gloeden, pretende-se lançar luz sobre a construção de um pensamento técnico-musical enraizado na cultura nacional.

4 ANÁLISE MECÂNICA COMO MÉTODO

O desenvolvimento técnico do violonista clássico envolve não apenas o domínio de repertório e estilos variados, mas também uma compreensão profunda dos mecanismos corporais que possibilitam a execução musical. Tradicionalmente, o ensino técnico do violão tem priorizado métodos baseados em exercícios mecânicos e estudos progressivos, como os de Carcassi (1792), Giuliani (1781) e Sor (1778), enfatizando principalmente a repetição e a memorização de movimentos. No entanto, abordagens mais recentes propõem uma visão mais consciente e estruturada da técnica instrumental, levando em consideração os aspectos fisiológicos, ergonômicos e gestuais da performance. Nesse contexto, a metodologia de análise mecânica desenvolvida por Cauã Borges Canilha surge como uma contribuição fundamental para o ensino, a pesquisa e a prática do violão.

Inicialmente apresentada em sua dissertação de mestrado orientada por Edelson Gloeden (Canilha, 2017), a metodologia desenvolvida por Canilha propõe uma distinção clara entre os conceitos de técnica e mecanismo. Inspirado nos escritos de Eduardo Fernández (1952), Canilha compreende o mecanismo como um conjunto de reflexos neuromotores adquiridos, enquanto a técnica seria a aplicação consciente desses mecanismos a situações musicais específicas (Fernández, 2000, p. 14). Ao se debruçar sobre os mecanismos isoladamente, a análise mecânica propõe uma abordagem científica e detalhada da movimentação corporal no ato de tocar.

A estrutura metodológica da análise mecânica está baseada em dois pilares conceituais: os parâmetros e os recursos. Os parâmetros correspondem à organização espacial das mãos sobre o instrumento, como a posição e apresentação da mão esquerda (horizontal e verticalmente), e a localização e disposição da mão direita. Já os recursos dizem respeito às estratégias utilizadas para realizar mudanças entre diferentes estados de um parâmetro, como o uso de dedo-guia, eixos, translados parciais e pontos de apoio (Canilha, 2017, p. 25; Canilha, C. B.; Wolff, D.; Gloeden, E., 2023, p. 317).

A proposta também inclui o conceito de expansões, que abrange movimentos que extrapolam o gesto padrão. Essas variações permitem que o instrumentista amplie seu alcance, ganhe agilidade e se adapte melhor às exigências do repertório. O método considera a singularidade de cada intérprete, em que as soluções respeitam as particularidades anatômicas e expressivas de cada violonista (Canilha, C. B.; Wolff, D.; Gloeden, E., 2023, p. 324-326).

Um dos aspectos mais inovadores do método é a notação gráfica dos gestos mecânicos diretamente sobre a partitura. Com isso, cria-se um mapa visual que auxilia o instrumentista a identificar de forma precisa os parâmetros e recursos envolvidos na execução de cada trecho musical. Essa visualização favorece um estudo técnico mais consciente e eficiente, promovendo a autonomia do aluno e ampliando sua capacidade de autoavaliação (Canilha, 2017, p. 15; Canilha, C. B.; Wolff, D.; Gloeden, E., 2023, p. 314).

Além da clareza conceitual e da aplicabilidade prática, o método se destaca por sua versatilidade. No artigo de 2023, os autores demonstram a aplicabilidade da análise mecânica a diferentes repertórios, revelando sua capacidade de abranger tanto obras didáticas quanto repertórios de alta complexidade técnica (Canilha, C. B.; Wolff, D.; Gloeden, E., 2023, p. 315-316). Isso reforça a utilidade do método tanto no ensino quanto na pesquisa acadêmica e na prática profissional.

No contexto deste trabalho, que busca inserir o repertório brasileiro – e especificamente as obras de Antônio Madureira – no centro do desenvolvimento técnico do violonista, a análise mecânica surge como um instrumento teórico-prático essencial. Isso se justifica não apenas pela profundidade técnica das peças analisadas, mas também pelo seu caráter idiomático e cultural. Ao se aproximar de obras como *Rugendas*, *Ecos* e *Estrela Brilhante*, o violonista se depara com demandas interpretativas que muitas vezes fogem à tradição dos métodos europeus. A aplicação da análise mecânica nesses casos permitirá uma descrição objetiva dos gestos, contribuindo para uma performance mais consciente, confortável e expressiva, aplicada à musicalidade de um repertório essencialmente brasileiro.

Além disso, ao considerar a proposta armorial de Madureira, que funde elementos da tradição popular nordestina com estruturas da música de concerto, torna-se ainda mais relevante uma abordagem técnica que vá além da mera execução correta. O método de Canilha, ao tratar o corpo como um sistema de possibilidades expressivas e adaptáveis, encontra afinidade com a proposta estética e cultural do repertório aqui estudado. A análise mecânica, nesse sentido, atua como uma ponte entre o saber técnico tradicional e a vivência cultural do músico brasileiro.

Portanto, ao incorporar essa metodologia neste trabalho, pretende-se não apenas descrever os desafios técnicos das peças de Madureira, mas também apontar caminhos pedagógicos que valorizem a identidade corporal, musical e cultural do violonista. Tal abordagem reforça o compromisso desta pesquisa com a construção de uma prática técnica crítica, situada e sensível às especificidades do repertório brasileiro.

5 PARÂMETROS, RECURSOS E EXPANSÕES: DEFINIÇÃO DOS CONCEITOS METODOLÓGICOS E SUAS NOTAÇÕES

Neste capítulo, busca-se apresentar os conceitos fundamentais que servirão de base para a análise mecânica das obras selecionadas. Com esse intuito, abordam-se as noções de parâmetros, recursos e expansões, conforme sistematizadas por Cauã Borges Canilha em sua pesquisa de 2017. Embora tais categorias já tenham sido mencionadas em outros estudos — como na tese de Alisson Alípio (2014) e no livro de Ricardo Barceló (1995) —, é a dissertação de Canilha que propõe uma organização específica desses conceitos voltados à prática instrumental no violão (Canilha, 2017, p. 24). Importa destacar que, mais relevante do que a fixação das terminologias, é a concepção e a percepção técnica e musical que delas se desdobram, como ressalta o próprio autor (Canilha, 2017, p. 25).

Nesse sentido, a fim de elucidar e demonstrar visualmente os parâmetros, expansões (ou flexibilizações) e recursos empregados pela metodologia, tomamos a liberdade de importar a esse trabalho a tabela proposta pelo autor:

Tabela 2 – Tabela de parâmetros, expansão(ões) e recursos.

	Parâmetro(s)	Expansão(ões)	Recursos
Mão esquerda – Horizontal	Posição Apresentação	Abertura Sobreposição inversa Contração	Dedo-guia Eixo Translado parcial Salto
Mão esquerda – Vertical	Localização transversal	Pestana e meia pestana	Ponto de apoio
Mão direita – Horizontal	Localização horizontal	-	-
Mão direita – Vertical	Localização vertical Disposição	Cruzamento Abertura	Repetição por deslizamento
Recursos de polegar de mão direita	-	-	Antecipação Apagamento

Fonte: Canilha, 2017, p. 25 - Quadro 1.

Frente ao exposto, para oferecer uma compreensão adequada, será apresentada, de forma didática, uma síntese desses conceitos, ainda que as obras analisadas neste trabalho não esgotem a complexidade de todos os processos mecânicos descritos por Canilha. Assim, recomenda-se que, para um aprofundamento teórico mais rigoroso, o leitor recorra diretamente à fonte primária. A ordem de apresentação dos conceitos a seguir seguirá a sistematização proposta pelo autor.

5.1 Conceitos iniciais

Os **parâmetros** dizem respeito à localização e à disposição das mãos no instrumento, organizados a partir dos sentidos horizontal e vertical. Por exemplo, a posição da mão esquerda no braço do violão é determinada pela localização do dedo 1, mesmo que este não esteja atuando musicalmente no momento.

Já os **recursos** são mecanismos técnicos que permitem realizar movimentações entre diferentes estados dos parâmetros, favorecendo a fluidez da execução. Entre eles, destacam-se o dedo-guia, o eixo, o traslado parcial e o salto.

Finalmente, as **expansões** correspondem às adaptações dos parâmetros, ampliando as possibilidades gestuais por meio de movimentos como aberturas, contrações (sobreposições) e sobreposições inversas.

5.2 Mão Esquerda

5.2.1 Parâmetros Horizontais: Posição e Apresentação

Ao se tratar da mão esquerda e seu desempenho horizontal, ou seja, no braço do instrumento, podemos observá-la e analisá-la sob a ótica de duas interpretações: sua *posição* e seu alcance, ou *apresentação*. Ou seja, em relação à maneira como qual ajustamos a mão esquerda à ergonomia do instrumento, é antinatural não se atentar a como esta atua no sentido das cordas.

Posição, enquanto conceito, é inicialmente exposto como a localização da mão esquerda com relação às divisões que existem no diapasão (Carlevaro, 1979, p. 94 *apud* Canilha, 2017, p. 27). Esta posição é definida a partir da referência obtida pela observação do dedo 1, mesmo se não atuante no contexto musical. Para sua análise, a notação majoritariamente utilizada é a grafia de números romanos sobre o pentagrama que, por conta de sua universalidade, será também empregada neste trabalho.

Agora, por *Apresentação*, entende-se como sendo a forma que os dedos estão dispostos em relação ao diapasão (Carlevaro, 1979, p. 77 *apud* Canilha, 2017, p. 30). A partir desse entendimento, Canilha propõe a divisão desse *parâmetro horizontal* em dois tipos: a *Apresentação Longitudinal*, reservada à apresentação em que os dedos estão cada um em uma casa adjacente do instrumento; e a *Apresentação Transversal*, que se refere a situações em que dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa do instrumento.

5.2.1.1 Expansão de Parâmetros: abertura, sobreposição e sobreposição inversa

Continuando as definições de Canilha, para adoção das análises é importante que sejam acopladas ou expandidas algumas definições. Para tal, são importantes os conceitos de *abertura*, *contração* (ou simplesmente *sobreposição*) e *sobreposição inversa*, que serão explanadas logo a seguir.

No caso da *Abertura*, é exemplificada por qualquer situação em que haja um espaço livre entre dois dedos adjacentes (Fernandez, 2000; Carlevaro, 2006 *apud* Canilha, 2017, p. 42), ou seja, aquela em que se faz necessária uma *ampliação* (Barceló, 1995 *apud* Canilha, 2017) ou alargamento do alcance natural dos dedos. Para fim de análise, a simbologia aplicada ao contexto da notação musical é uma chave pontilhada entre a notação padrão de digitação na partitura.

Agora, *Sobreposições*, definidas como *contrações* por Carlevaro (1979), se estabelece como a contrapartida natural à *Abertura*, ou seja, define as situações em que um ou mais dedos passam a ocupar um “mesmo espaço” no instrumento, diminuindo a disposição natural da mão posta sobre o diapasão. Nesse sentido, Canilha propõe a diferenciação desse parâmetro entre *Sobreposições*, dedicada a demonstrar a posição em que os dedos de maior número tocam as cordas mais agudas, e *Sobreposições inversas*, na qual ocorre dos dedos de maior número tocarem as cordas mais graves (Canilha, 2017, p. 46).

5.2.1.2 Recursos de movimentos horizontais: dedo-guia, eixo, traslado parcial e salto

Tratado dos *parâmetros* definidos para análise mecânica, passamos a discutir os *recursos* embutidos à essa metodologia que, para Canilha, podem ser observados e definidos como: *dedo guia*, *eixo*, *traslado parcial* e *salto*. Cada um desses *recursos* tem como objetivo trazer robustez ao contexto analisado, de modo a criar uma completude musical baseados em parâmetros ergonômicos verossímeis a cada situação de performance. Assim, seguimos com uma breve apresentação e resumo de cada um dos conceitos aqui levantados.

Como *dedo guia*, já citado anteriormente no tópico sobre posição, é, na verdade, um *recurso* aplicado quando há um deslocamento de um ou mais dedos sobre uma mesma corda durante uma mudança de posição (Canilha, 2017, p. 48-49). Para este, existe uma ampliação do conceito entre *dedos guias ativos e semi-inativos*, também podendo ser denominados *dedos guias direto e indireto*, como aplicado pelo Prof. Dr. Edelson Gloeden em sua didática. Por *dedo guia diretos* se entende aqueles que, durante a mudança de posição, são tocados tanto na posição de partida, quanto na de chegada; já *dedo guia indireto* são aqueles que são

tocados em apenas uma das posições (Santos, 2009, p. 39 *apud* Canilha, p. 49-52). Analisticamente, na notação musical, a notação será realizada por meio de um traço reto ao lado direito da digitação de partida para *dedos guias diretos* e ao lado esquerdo da digitação para *dedos guias indiretos*.

Seguindo as definições, o recurso *eixo* delimita o momento em que “um ou mais dedos se mantêm pressionados enquanto o cotovelo realiza um movimento giratório horizontal” (Canilha, 2017, p. 53) possibilitando uma troca de posição. A noção de *eixo* surge do termo *pivô*, ou *dedo fixo*, que se subdivide em três modalidades: *eixo*, *ponto de apoio* e *pivô misto*, que serão devidamente explicados e exemplificados caso ocorram durante a análise proposta no trabalho, posto suas diversas particularidades relacionadas ao contexto de performance. Por fim, a notação adotada é definida por um triângulo sobre a digitação.

O *translado parcial* é definido como o recurso que possibilita a mudança de posição sem o movimento do polegar, o qual se mantém fixo na base, podendo ser visto inclusive como uma *expansão* da posição. Comumente nas análises, é adotada a sigla *T.P* sobre as notas, porém, para esse trabalho, seguiremos o sugerido por Canilha, em que o *recurso* é notado pela inserção de dois traços (antes e depois) da notação de *posição* (numeral romano).

Por fim, o recurso de *salto*, como proposto pelo próprio nome, se refere àquele em que ocorre a liberação de todos os dedos para realizar a mudança de posição, esvaindo-o de uma referência para realização, em que nenhum dedo funciona como guia ou pivô (Canilha, 2017, p. 58). Para sua notação durante a análise será adotada uma flecha sobre as notas onde ocorre, abaixo da notação analítica de mudança de posição.

5.2.2 Parâmetros Verticais: localização

Ao contexto desse trabalho e para a análise mecânica aplicada ao violão, os *parâmetros verticais* são aqueles que se opõem aos *parâmetros horizontais*. Ou seja, posto que em um primeiro momento definimos a atuação da mão esquerda atuando no sentido das cordas, agora passamos a definir sua atuação no sentido perpendicular a elas.

O conceito que surge ao observarmos por essa ótica é o conceito de *localização transversal*, que pode ser definido como a *localização* em que os dedos, em que os dedos em uma mesma *posição* ocupam diferentes cordas (Carlevaro, 2006, p. 26 *apud* Canilha, 2017, p. 60). No entanto, uma definição mais direta se refere à observação da posição dos dedos em relação às cordas graves-agudas e não necessariamente à altura da nota em si.

5.2.2.1 Expansão de Parâmetros: *pestana*

O ato de se pressionar frontalmente mais de uma corda simultaneamente é, em língua portuguesa, denominado *pestana*, ou ainda, em alguns casos, *meias pestanas* (Pujol, 1956, p. 36, v. 2; Madeira; Scardueli, 2013, p. 183 *apud* Canilha, 2017, p. 63). A terminologia de *pestana* ou *meia pestana* varia de acordo com a bibliografia considerada, podendo se atentar a quantidade de cordas que são pressionadas, como também a posição e articulação do dedo que executa a ação. Para evitar qualquer tipo de incoerência ou confusão teórica, seguindo o proposto por Canilha, a *pestana* será referida nesse trabalho como a situação em que o dedo está completamente esticado, e a *meia pestana* como as situações em que apenas a primeira falange está articulada. Para notação musical, aplicamos o uso da letra C (seguido de $\frac{1}{2}$ para os casos das *meias pestanas*) precedendo os números romanos indicadores de *posição*, com adição de uma linha tracejada delimitando seu trecho de atuação (Canilha, 2017, p. 64).

5.2.2.2 Recursos de movimentos verticais: ponto de apoio e pivô misto

Sobre os recursos para movimentações verticais no instrumento, teremos como principais conceitos as ideias de *ponto de apoio* e *pivô misto*. Assim como o *eixo*, o *ponto de apoio* ocorre quando o cotovelo realiza um movimento transversal para dar suporte ao reposicionamento dos dedos (Canilha, 2017, p. 67). Para análise desse tipo de *recurso*, será notada na partitura um triângulo preenchido. Já no caso de *pivô misto*, são referidas as situações em que um pivô auxilia o movimento, tornando-o transversal e longitudinal, simultaneamente, sendo assim ao mesmo tempo *eixo* e *ponto de apoio* (Canilha, 2017, p. 69). Diferenciando-o no momento de análise, será identificado por um triângulo preenchido pela cor branca e preta, indicando assim o *pivô misto* visualmente.

5.3 Mão Direita

5.3.1 Parâmetros Horizontais: localização vertical e disposição

A análise mecânica da mão direita, conforme sistematizada por Cauã Borges Canilha (2017), propõe uma abordagem precisa e detalhada dos movimentos que envolvem a localização, disposição e adaptação dos dedos sobre as cordas do instrumento. Compreender os gestos técnicos da mão direita é fundamental para garantir a eficiência do ataque, o controle articulatório e a variação tímbrica, elementos essenciais para uma execução violonística consciente e expressiva.

Assim como na mão esquerda, a metodologia organiza a atuação da mão direita a partir dos sentidos horizontal e vertical, contemplando parâmetros, expansões e recursos. No entanto, as funções ergonômicas específicas da mão direita — mais voltadas à geração do som e à articulação da frase — exigem um tratamento próprio, sensível às suas particularidades de movimentação e função.

A mão direita é estudada a partir da observação de dois aspectos centrais: a localização vertical dos dedos no conjunto das cordas e a disposição relativa entre eles. O parâmetro de *localização vertical* refere-se à posição dos dedos da mão direita em relação ao plano das cordas. A movimentação vertical compreende os deslocamentos dos dedos para atingir diferentes cordas, sejam elas adjacentes ou não, e exige um constante ajuste da localização da mão e do posicionamento dos dedos para manter a eficiência do ataque. Essa localização influencia diretamente a escolha de dedos e a lógica dos encadeamentos técnicos, sendo essencial para a fluidez dos arpejos, escalas e acordes.

Já *disposição* dos dedos está ligada à maneira como estes se distribuem no espaço cordal para a execução dos ataques. A escolha da disposição correta facilita o equilíbrio sonoro, a articulação precisa e a economia de movimento. Dependendo do contexto musical, os dedos podem ser posicionados em cordas consecutivas, saltando cordas ou mesmo organizando-se de maneira assimétrica para atender às demandas da peça.

5.3.1.1 Expansão de Parâmetros: abertura e cruzamento

A *abertura* ocorre quando há necessidade de aumentar o espaçamento entre os dedos para alcançar cordas não adjacentes. Essa expansão exige flexibilidade e controle, pois amplia o alcance da mão sem comprometer a estabilidade do gesto. A abertura é particularmente frequente em arpejos que envolvem saltos entre cordas, onde a separação maior dos dedos permite articulações mais naturais e livres.

O *cruzamento* refere-se ao movimento em que um dedo de número maior ultrapassa um dedo de número menor para atingir uma corda mais grave ou mais aguda, contrariando a ordem natural de ataque. Tal gesto exige coordenação e planejamento, evitando movimentos bruscos que possam comprometer a fluidez da frase musical. Os cruzamentos são recorrentes em passagens de grande complexidade polifônica ou em variações tímbricas que requerem alternância de planos sonoros.

5.3.1.2 Recursos de movimentos horizontais: repetição por deslizamento

Dentro da análise da mão direita, alguns recursos técnicos são identificados como estratégias para otimizar a movimentação e a eficiência dos ataques. A repetição por deslizamento consiste no aproveitamento da gravidade e/ou do impulso inicial do dedo para realizar ataques consecutivos em cordas próximas, minimizando o esforço muscular. Esse recurso é utilizado para manter a continuidade sonora em passagens rápidas ou em repetições de notas, promovendo uma execução mais econômica e ergonomicamente saudável. Sua aplicação correta permite ataques mais suaves, reduzindo tensões desnecessárias na mão direita.

5.3.2 Recursos de polegar: antecipação e apagamento

O polegar, por sua posição privilegiada na estrutura da mão direita, desempenha funções especiais que também são objeto da análise mecânica de Canilha (2017). A *antecipação* do polegar refere-se à preparação prévia do ataque em uma corda grave antes do momento de sua execução. Tal antecipação aumenta a precisão rítmica e melhora a clareza tímbrica do ataque, pois permite que o gesto seja realizado de maneira controlada e sem pressa. Essa estratégia é particularmente útil em contextos de polifonia, nos quais o polegar atua como suporte rítmico e harmônico. Por outro lado, o *apagamento* envolve o controle consciente do polegar para cessar a ressonância indesejada de cordas graves após sua execução. Esse gesto é essencial para manter a limpeza sonora e a definição dos planos de textura musical, especialmente em peças que exigem clareza polifônica. A técnica do apagamento evita borrões sonoros e contribui para a inteligibilidade das linhas musicais, sendo um recurso expressivo de grande valor para a interpretação refinada.

6 ANÁLISE MECÂNICA SOBRE ANTÔNIO MADUREIRA

6.1 Escolha editorial: versões das edições

Para este trabalho, realizamos a editoração de todas obras, realizando escolhas e considerações editoriais que possibilitassem, além de uma melhor visualização de contextos, uma clara disposição dos elementos que compõem a obra e corroboram para uma melhor interpretação tanto do contexto melódico como do mecânico.

É importante ressaltar que as editorações foram feitas a partir das partituras contidas no caderno *Antonio Madureira - composições para violão* (2018) publicadas pelo próprio compositor (Madureira, Antonio José, 1949- Composições para Violão / Antônio Madureira; Apresentação Fábio Zanon. - Recife: Ed. do Autor, 2016), devido ao grau de confiabilidade que o material possui. Visto que se tratam de obras com poucas edições e revisões, partir deste caderno foi a maneira mais confiável de se alcançar um resultado de escrita e sonoro mais próximo do que era desejado pelo compositor. Mesmo assim, para as edições das partituras, algumas correções foram aplicadas, visando unir a escrita à escuta a partir da referência contida nos fonogramas do próprio compositor no álbum *Composições para Violão, Vol 1.*, que acompanha o livro com as edições das partituras.

Pelo caráter analítico do trabalho, obviamente, mudanças de digitação ou mesmo alturas das notas foram alteradas para condizer com a intenção do trabalho.

6.2 *Rugendas*

A primeira obra analisada neste trabalho, *Rugendas*, propõe-se como uma homenagem sonora ao pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802–1858), artista plástico que se dedicou extensivamente a registrar o cotidiano e os costumes do Brasil oitocentista (BOLIS, 2017, p. 75). Composta em 1996 e publicada pela GSP, *Rugendas* é dedicada por Antônio Madureira ao violonista Paulo Bellinati e também possui uma gravação para duo de violão e contrabaixo no álbum *Segundo Romançário* (1996) (BOLIS, 2017, p. 75).

Neste trabalho, interessa-nos sobretudo a exploração dos aspectos técnico-mecânicos da peça, que se apresenta como um estudo consistente sobre padrões de dedilhado da mão direita e sobre o uso de eixos, saltos de posição e dedos-guia na mão esquerda. Tais características fazem de *Rugendas* um excelente material didático para alunos de nível

intermediário, dada a exigência de controle técnico para uma execução sonora adequada, especialmente em função do andamento moderadamente rápido da obra e da sua complexidade de articulação.

Do ponto de vista composicional, *Rugendas* é uma peça de caráter vibrante e virtuosística, harmonicamente construída sobre o modo de Mi dórico e ritmicamente fundamentada na célula do baião, com especial valorização da região grave do instrumento (BOLIS, 2017, p. 76). A estrutura formal da obra organiza-se em duas seções principais contrastantes, com objetivos distintos: a primeira, de caráter introdutório e tímbrico, e a segunda, de desenvolvimento melódico mais enfático.

Para melhor compreensão dos aspectos mecânicos que serão analisados, apresentamos a seguir um breve esboço formal da obra:

Tabela 3 – *Rugendas*: Tabela formal

	SEÇÃO I				SEÇÃO II	CODA
Subseções	a	a'	b	c	—	—
Função	(Introdução)	(Introdução)	(Melódica)	(Transitória)	(Motívica)	(Conclusiva)
Compassos	1-8	9-16	17-32	33-40	41-54	55-66
Dinâmica	(harm.)	<i>p</i> (cresc.)	<i>(mf)</i> (>)	<i>(mp)</i>	<i>(f)</i>	(harm.)

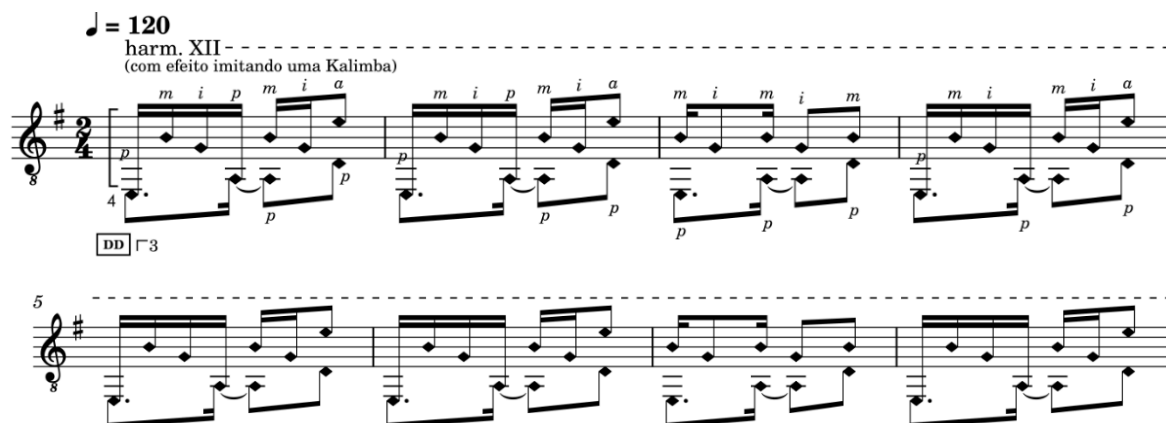
Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

A *Seção I* compreende uma grande seção (cc. 1-40), e pode ser dividida em subseções com características distintas. Especialmente entre os compassos 1 a 16, há um forte caráter introdutório, no qual Madureira evoca timbres que remetem à kalimba, instrumento de origem africana, por meio do uso de harmônicos naturais do violão (cc. 1-8). A sonoridade é construída sobre um padrão arpejado de dedilhado, aliado a uma linha de baixo sincopada que reforça o ritmo característico do baião, sustentado harmonicamente sobre um acorde de Mi menor com sétima e remetendo à sonoridade típica do modo dórico.

Do ponto de vista mecânico, na mão direita, a disposição adotada é a *Disposição Diagonal* (DD), com o dedo indicador localizado verticalmente sobre a 3ª corda (┐3). O dedilhado baseia-se no padrão *p-m-i-p-m-i-(a+p)*, sem expansões, privilegiando o deslocamento do polegar para dar fluidez à execução do arpejo. A mão esquerda, por sua vez, requer o uso do quarto dedo sobreposto nas cordas para a execução dos harmônicos,

utilizando como referência a XII casa, conforme indicado pela simbologia de chave (I) na partitura (Figura 1).

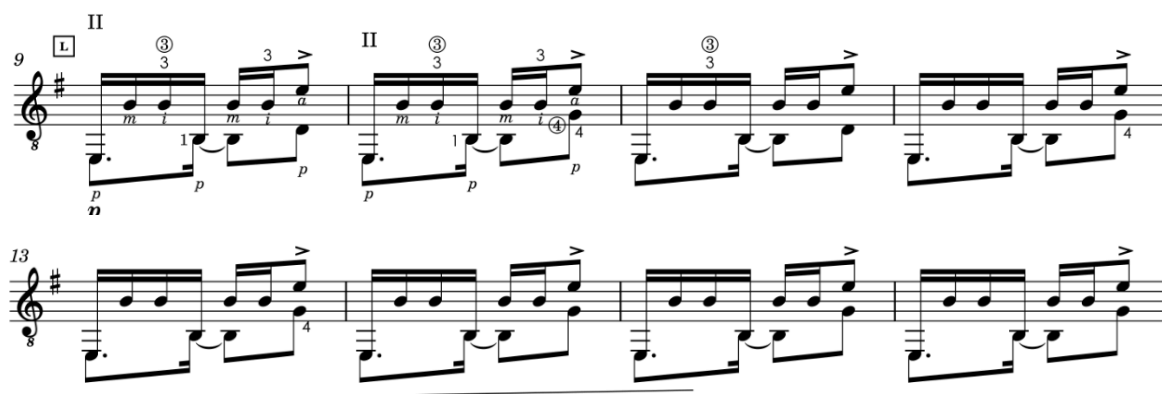
Figura 1 – *Rugendas*: Seção Ia “Introdução” - Disposição Diagonal [DD] e *indicador* alinha à 3ª corda.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Em sequência, na *Seção Ia'* (cc. 9–16), a referência à kalimba é abandonada, cedendo lugar a uma sonoridade que remete ao ponteadado de viola. Este trecho exige uma nova adaptação da mão esquerda, que passa a atuar em apresentação longitudinal na posição II, com o dedo indicador posicionado na segunda casa do diapasão. Apesar da mudança de textura, a estrutura harmônica e o dedilhado permanecem inalterados, preservando a célula rítmica do baião. Um ponto de destaque é o uso do dedo 3 da mão esquerda como ponto de apoio na movimentação, reforçando a estabilidade técnica requerida (Figura 2)..

Figura 2 – *Rugendas*: Seção Ia' “Introdução” - Apresentação longitudinal da mão esquerda.

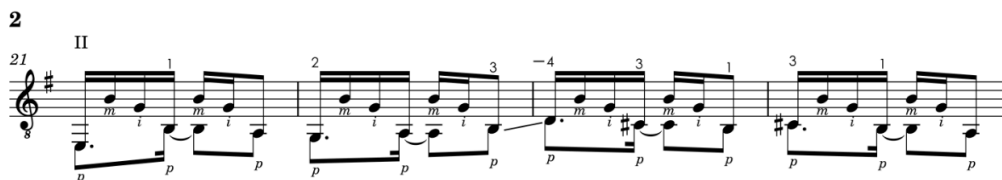


Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

A partir do compasso 17, temos a apresentação do motivo melódico principal da peça. Tecnicamente, esta seção exige mudanças frequentes de posição da mão esquerda, bem como

a utilização de dedos-guia indiretos, como pode ser observado nos compassos 22 e 23 (Figura 3), em que as conexões melódicas são facilitadas por deslizamentos suaves e planejados.

Figura 3 – *Rugendas*: Seção Ib “Melódica” - Mudança de posição e dedo guia indireto.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

A partir do compasso 33, inicia-se uma seção transitória, que chamaremos de *Seção Ic* (cc. 33–40), caracterizada pela mudança de apresentação longitudinal para *Transversal 1* (T1). Aqui, a extensão horizontal da mão esquerda é reduzida em uma casa, adequando-se aos glissandos que ocorrem nesse trecho (Figura 4). Importante notar que os glissandos executados com os dedos 2 e 4 não são classificados como guias mecânicos propriamente ditos, pois cumprem uma função sonora e expressiva.

Figura 4 – *Rugendas*: Seção Ic “Transitória” - Mudança de apresentação da mão esquerda.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Em sua Seção II, abrangendo os compassos 41 a 54, apresentam-se uma série de novos desafios mecânicos. Inicialmente, é necessário realizar o *apagamento* de polegar para cessar a ressonância da sexta corda, ação fundamental para garantir a limpeza sonora da transição entre as seções (Figura 5). Além disso, observa-se o retorno à apresentação longitudinal (L), uma abertura específica entre os dedos 1 e 2 da mão esquerda (c. 41), e a utilização do dedo 3 na nota Si da quarta casa da terceira corda como eixo para estabilizar os deslocamentos.

Figura 5 – *Rugendas*: Seção II “Motívica” - Mudança de apresentação, eixo e abertura.

6.3 Estrela Brilhante

A obra *Estrela Brilhante* propõe uma livre adaptação da melodia tradicional homônima, amplamente conhecida no repertório das manifestações culturais do interior nordestino, especialmente no contexto das folias de reis e festejos de devoção popular. Madureira elabora essa referência a partir de um processo de recriação harmônica e rítmica, preservando a essência melódica original, mas introduzindo texturas e variações que lhe conferem uma nova dimensão interpretativa.

Estrela Brilhante é um maracatu composto em homenagem à tradicional Nação de Maracatu *Estrela Brilhante* de Recife, uma das mais antigas de Pernambuco. Gravada em 1982 em seu primeiro disco solo, a obra é dedicada à sua filha, Lila Madureira (BOLIS, 2017, p. 75). Trata-se de uma composição que articula de forma sofisticada elementos rítmicos, tímbricos e técnicos característicos do universo do maracatu, traduzindo-os para a linguagem idiomática do violão.

Do ponto de vista técnico, a obra se destaca como um exercício para o desenvolvimento da consciência de localização transversal da mão esquerda e da precisão dos movimentos da mão direita, especialmente em dedilhados regulares de arpejos. O caráter meditativo da peça, reforçado pelo andamento moderado e pela fluidez melódica contínua, demanda do intérprete atenção particular à clareza sonora e à homogeneidade tímbrica.

O esboço formal da peça pode ser assim sintetizado:

Tabela 4 – *Estrela Brilhante*: Tabela formal

	SEÇÃO I	SEÇÃO II		SEÇÃO I'
Subseção	a	b	c	a'
Função	(Temática)	(Desenvolvimento)	(Transição)	(Variações)
Compassos	1-16	17-24	25-30	31-45
Dinâmica	<i>p</i>	<i>(mf)</i>		<i>(f)</i>

Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Do ponto de vista mecânico, *Estrela Brilhante* destaca-se pela exploração da apresentação T2 da mão esquerda, das transições de posição com uso de dedos-guia e translados parciais, além da implementação consciente de recursos técnicos na mão direita, como antecipação de polegar e repetição por deslizamento. O estudo desses aspectos revela

um percurso técnico e expressivo que exige do intérprete controle de estabilidade postural, independência digital e consciência do gesto.

Na primeira seção da música (compassos 1–8) e na parte final (compassos 31–39), observa-se a utilização predominante da apresentação T2. Essa apresentação reduz o alcance horizontal da mão esquerda em duas casas, favorecendo a execução paralela de oitavas entre a sexta e a primeira corda. A configuração exige atenção especial à abertura controlada dos dedos, aliada à manutenção da postura natural da mão. A execução paralela entre as duas cordas impõe a realização de diversas mudanças de posição e a aplicação de traslados parciais como estratégia para manter a continuidade da frase (Figura 8).

No âmbito da mão direita é indicada a adoção da disposição diagonal, com a localização vertical de referência posicionada sobre a terceira corda. Essa configuração proporciona maior ergonomia ao dedilhado e favorece a clareza dos ataques em cordas não adjacentes, elemento recorrente no desenho melódico da peça.

Figura 8 – *Estrela brilhante*: ccs. 1 a 8 - Mudanças de posição, dedos guia e traslados parciais.

Antonio Madureira

♩ = 80

Measures 1-8 of the musical score for 'Estrela brilhante'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a piano (p) dynamic in measures 1-2, mezzo-forte (mf) in measures 3-4, and forte (f) in measures 5-6. The right hand uses a diagonal fingering (T2) with positions I, II, IV, VI, -VII-VI, IV, II. The left hand uses a diagonal fingering (DD) with positions 3, 3, XI, IX, VI, XI, IX, II. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

A partir do compasso 8, ocorre uma mudança significativa: a mão esquerda realiza a transição da apresentação T2 para a apresentação longitudinal. Para viabilizar essa transição de forma fluida, o intérprete faz uso do recurso de eixo no dedo 2. Este dedo atua como ponto fixo de referência, permitindo que o restante da mão reposicione-se de maneira eficiente em direção à nova configuração paramétrica. Simultaneamente, no compasso 9, observa-se o uso do recurso de antecipação de polegar na mão direita. Após o ataque da nota Mi na sexta corda, o polegar repousa sobre a quarta corda, preparando-se para a próxima ação. Essa antecipação contribui para a fluidez e precisão da articulação dos baixos (Figura 9).

Figura 9 – *Estrela brilhante*: Mudança de apresentação, eixo, antecipação de polegar.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

No compasso 12, destaca-se a ocorrência de uma abertura significativa entre os dedos 4 e 1 da mão esquerda, necessários para a execução simultânea das notas Si e Sol na sexta corda. Esse gesto exige controle de expansão da mão, respeitando a estabilidade da estrutura ósteo-muscular sem provocar tensões excessivas (Figura 10).

Figura 10 – *Estrela brilhante*: abertura entre os dedos 4 e 1 da mão esquerda.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Ao prosseguir pela segunda seção da peça, nota-se no registro da casa dois um exemplo de aplicação do recurso de *repetição por deslizamento* com o polegar direito. A técnica consiste em aproveitar a inércia do movimento após o ataque de uma corda grave para realizar o próximo ataque na corda imediatamente inferior. Essa abordagem otimiza a economia de movimento e promove um fluxo sonoro contínuo, aspectos fundamentais para a manutenção do caráter rítmico e pulsante do maracatu. Paralelamente, a mão direita alterna entre disposição linear e variações de localização vertical, adaptando a configuração digital às demandas de encadeamento dos arpejos (Figura 11).

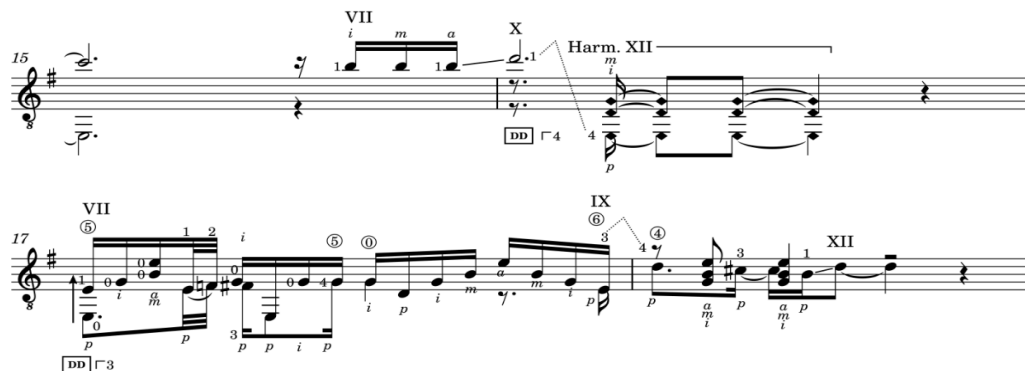
Figura 11 – *Estrela brilhante*: repetição por deslizamento e mudanças na localização vertical de mão direita.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Na seção de transição (compassos 17–30), o trabalho técnico se intensifica. A apresentação longitudinal da mão esquerda se mantém, mas as exigências de mudanças de posição se tornam mais frequentes, com destaque para o uso de translados parciais. Um recurso notável aparece na execução do salto melódico do Mi (12ª casa da sexta corda) para o Ré (12ª casa da quarta corda): trata-se do emprego da contração como estratégia técnica. Nessa situação, os dedos 4 e 3 são utilizados simultaneamente em uma mesma casa de cordas diferentes, exigindo do violonista domínio da mobilidade e da adaptação dos arcos digitais (Figura 12). Esse mesmo recurso de contração é observado já no compasso 16, reforçando sua importância na condução mecânica das linhas melódicas de *Estrela Brilhante*.

Figura 12 – *Estrela brilhante*: uso de contrações na mão esquerda



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Na sequência, ocorre a repetição da forma musical inicial, trazendo de volta os mesmos recursos técnicos trabalhados anteriormente. Diante da repetição de procedimentos mecânicos, torna-se evidente o quanto a obra exige do intérprete uma sólida preparação muscular para garantir a estabilidade durante a execução das oitavas paralelas e a fluidez dos deslocamentos entre apresentações.

Estrela Brilhante revela-se uma peça de rica complexidade técnica, apesar de sua aparente simplicidade melódica. A utilização consciente de saltos, dedos-guia, traslados parciais e contrações na mão esquerda, somada aos recursos refinados da mão direita — como antecipação e repetição por deslizamento —, formam um campo de treinamento técnico completo, ao mesmo tempo em que reforçam o caráter expressivo e pulsante do maracatu transposto para o violão.

O domínio das estratégias mecânicas aqui exigidas é essencial para que o intérprete possa sustentar a energia rítmica da peça com leveza e precisão, evidenciando a profundidade do projeto artístico de Antônio Madureira.

6.4 *Ecos*

A peça *Ecos* apresenta-se como a mais enigmática das três obras analisadas neste trabalho, explorando intensamente os recursos sonoros de ressonância e repetição que evocam a ideia de eco. Sua construção aproxima-se ainda mais do repertório tradicional clássico, conforme apontado pelos critérios definidos pela pesquisadora Ariana Perazzo da Nóbrega acerca das características predominantes da música armorial (Bolis; Nóbrega, 2007).

Diferentemente das outras peças estudadas, *Ecos* trabalha com uma textura mais rarefeita, na qual o espaço entre as notas e o prolongamento das ressonâncias assumem papel estrutural na narrativa musical. Essa escolha estética reflete-se diretamente nas exigências técnicas da peça, requisitando do intérprete um domínio refinado dos gestos mecânicos, com especial atenção à movimentação vertical da mão direita, às mudanças de disposição e às transições de apresentação da mão esquerda.

Nesse sentido, formalmente, podemos observar a obra da seguinte maneira:

Tabela 5 – *Ecos*: Tabela formal

	SEÇÃO I	SEÇÃO II	Seção III	SEÇÃO I'
Subseção	a	b	c	a'
Função	(Ecos)	(Ambiente)	(Encerramento)	(Variação)
Compassos	1-20	21-28	29-38	37-46
Dinâmica	<i>f x p</i>	<i>(p)</i>	<i>(f)</i>	<i>f</i>

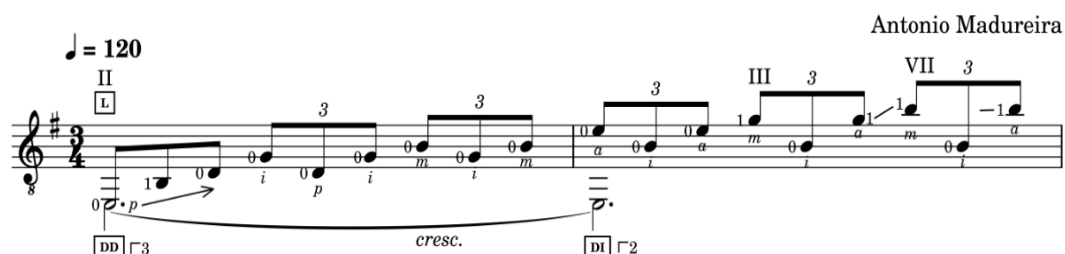
Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Logo no primeiro compasso, observamos a utilização da apresentação longitudinal da mão esquerda para a realização de um arpejo em Mi menor com sétima menor na segunda posição (Figura 13). Em sequência, são exigidos saltos de posição para a terceira e, posteriormente, para a sétima posição, destacando o uso do dedo 1 como dedo-guia para facilitar essas transições. A correta aplicação desse recurso é essencial para garantir a fluidez dos deslocamentos e preservar a continuidade do fraseado.

Na mão direita, o dedilhado inicial adota a disposição diagonal, em que cada dedo ataca uma corda distinta, com o dedo indicador localizado verticalmente sobre a terceira corda. No entanto, já no segundo compasso, a mão direita realiza uma transição para a disposição intermediária, ajustando a posição em resposta à necessidade de ataque simultâneo

dos dedos médio e anelar sobre a primeira corda. Essa mudança implica também uma alteração na localização vertical, com o novo centro de referência fixado sobre a segunda corda, adequando o ângulo e a ergonomia do ataque.

Figura 13 – *Ecos*: repetição por deslizamento no polegar e mudanças de disposição da mão direita, uso de dedos guia, e mudança na localização vertical



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

O trecho introdutório, que explora o recurso sonoro dos ecos, culmina em uma transição para uma seção mais melódica nos compassos 20 e 21. Nesse ponto, surgem desafios técnicos adicionais: a mão esquerda deve realizar uma expansão de abertura significativa entre os dedos 1 e 4, necessária para alcançar simultaneamente notas em diferentes casas e cordas. Ao mesmo tempo, a mão direita retorna à disposição diagonal, agora com o dedo indicador localizado verticalmente sobre a quarta corda. Observa-se ainda uma abertura entre o polegar e o anelar da mão direita, ampliando o alcance necessário para a realização do novo desenho arpejado.

Figura 14 – *Ecos*: recurso sonoro dos ecos, abertura entre dedos 1 e 4 da mão esquerda e abertura entre os dedos polegar e anelar da mão direita.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Nos compassos 27 e 28, evidencia-se uma sequência de mudanças de apresentação na mão esquerda: inicialmente, a apresentação longitudinal dá lugar à apresentação Transversal 1 (T1), seguida de um retorno imediato à configuração longitudinal. Esse tipo de alternância demanda do intérprete precisão na organização postural da mão e domínio dos microajustes de posicionamento, fundamentais para manter a fluidez do discurso musical.

Figura 15 – *Ecos*: mudanças de apresentação na mão esquerda.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

No trecho compreendido entre os compassos 29 e 36, nota-se um exemplo didático da utilização do parâmetro de localização vertical da mão direita. A movimentação sequencial do dedo indicador — primeiro sobre a quinta corda, depois sobre a terceira e, em seguida, sobre a quarta — guia todo o encadeamento do arpejo desta seção. Essa variação de localização vertical é central para o desenho tímbrico e para a construção da textura sonora da peça, exigindo controle preciso e antecipação dos movimentos.

Figura 16 – *Ecos*: indicações de localização vertical da mão direita para realização de arpejos.



Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Ademais, nos compassos 41–42 e 45–46, reforça-se a importância da movimentação vertical da mão direita, evidenciada pelas mudanças notadas nas anotações de localização vertical. O deslocamento controlado entre as cordas mantém a coesão dos arpejos e preserva a continuidade dos ecos sonoros, aspecto central da estética da peça.

Figura 17 – *Ecos*: indicações de localização vertical da mão direita.

The musical score for 'Ecos' is presented in three systems. The first system (measures 41-42) is in 2/4 time with a tempo of 120. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 41 includes a trill (tr) on the first finger (1) and a dynamic marking of *p*. Measure 42 continues with trills on the second (2) and third (3) fingers, with dynamics *p*, *m*, and *i*. The second system (measures 43-44) also shows trills on the second and third fingers with dynamics *p*, *m*, and *i*. The third system (measures 45-46) includes a trill on the first finger (1) and a dynamic marking of *p*. Measure 45 is marked 'D.C. al Coda' and measure 46 is marked 'harm. XII'. The score includes various fingering and dynamic markings, as well as a 'DL' (Digital Location) marking in measure 45.

Fonte: Editoração Própria. Felipe Silotto 2025.

Ecos destaca-se pela maneira como explora, de forma simultânea e integrada, a movimentação vertical da mão direita e as mudanças de apresentação da mão esquerda. A peça exige do intérprete um domínio apurado dos parâmetros mecânicos, especialmente no que diz respeito à transição suave entre diferentes disposições, localizações verticais e expansões digitais.

A atenção constante ao controle da ressonância, à precisão dos arpejos e ao encadeamento fluido das posições transforma *Ecos* em um verdadeiro estudo de refinamento técnico e expressivo. O entendimento profundo dos mecanismos corporais envolvidos é crucial para que o intérprete possa evocar, com naturalidade e sensibilidade, a atmosfera misteriosa e contemplativa que constitui a essência desta obra de Antônio Madureira.

7 CONCLUSÃO E EXPECTATIVAS PARA O TRABALHO

Este trabalho teve como objetivo central investigar soluções técnicas para a interpretação do repertório brasileiro no violão clássico, utilizando como estudo de caso obras específicas de Antônio Madureira — *Rugendas*, *Estrela Brilhante* e *Ecos* — à luz da metodologia de análise mecânica desenvolvida por Cauã Borges Canilha, junto de Edelson Gloeden, seu orientador. Desde a introdução, estabeleceu-se a intenção não apenas de propor uma análise técnica das peças selecionadas, mas também de lançar luz sobre a construção de um pensamento técnico-musical enraizado na cultura nacional, reconhecendo a autonomia do violão brasileiro dentro da tradição do instrumento.

Ao longo do trabalho, procurou-se traçar um percurso que contemplasse os aspectos históricos do Movimento Armorial — contexto do qual Madureira é protagonista — quanto a especificidade técnica de sua escrita para o violão. Para isso, foi necessária uma compreensão aprofundada das bases metodológicas da análise mecânica, sobretudo a distinção entre parâmetros, recursos e expansões, conceitos que permitiram uma leitura sistemática e consciente dos gestos instrumentais envolvidos.

A análise detalhada de *Rugendas* revelou uma peça construída sobre padrões claros de dedilhado e uso expressivo de apresentações horizontais, com alternâncias entre apresentação longitudinal e transversal, emprego de dedos-guia e eixos, e um forte apelo à articulação fluente da mão esquerda. *Estrela Brilhante*, por sua vez, evidenciou-se como um exercício refinado de controle da localização transversal, de abertura controlada dos dedos e de domínio de pequenos recursos da mão direita, como antecipação de polegar e repetição por deslizamento. Finalmente, *Ecos* apresentou desafios ainda mais sutis, demandando precisão nos deslocamentos verticais da mão direita, adaptação rápida nas disposições dos dedos e sensibilidade na manipulação da ressonância sonora.

Essas análises evidenciam que, apesar das aparentes simplicidades melódicas das obras, o projeto técnico de Madureira é profundamente elaborado, exigindo do intérprete a aplicação de princípios avançados de ergonomia gestual, consciência postural e articulação sonora. A aplicação da metodologia de análise mecânica permitiu identificar com clareza as soluções técnicas sugeridas implicitamente pela escrita de Madureira, evidenciando que essas

soluções não são arbitrárias, mas dialogam diretamente com as especificidades culturais e estilísticas do repertório abordado.

Constatou-se, assim, que o repertório brasileiro para violão, representado aqui pelas obras de Madureira, demanda abordagens técnico-musicais que atuam em paralelo com repertórios herdados da escola europeia tradicional. A compreensão da movimentação corporal, da organização dos gestos, da escolha de parâmetros e recursos adequados revela-se indispensável para a interpretação eficaz desse e de qualquer repertório. A análise mecânica, ao trazer essas estruturas ocultas à superfície, contribui não apenas para a eficiência técnica, mas para a preservação e valorização da identidade cultural do material interpretado.

Nesse sentido, confirma-se a hipótese inicial deste trabalho: a análise mecânica, aplicada a obras do repertório brasileiro, é uma ferramenta poderosa para ampliar a consciência técnico-musical do intérprete e para consolidar o violão brasileiro como uma vertente autônoma e legítima dentro da tradição violonística. As contribuições metodológicas de Cauã Borges Canilha e de Edelson Gloeden, ao proporem uma abordagem sistemática e corporalizada da técnica instrumental, mostraram-se especialmente pertinentes para a interpretação de repertórios que exigem adaptações ergonômicas e sensíveis aos valores musicais locais.

Do ponto de vista pedagógico, este trabalho aponta para a necessidade de incorporar repertórios brasileiros no processo formativo do violonista clássico desde os estágios iniciais, utilizando ferramentas de análise mecânica para guiar o desenvolvimento técnico de forma consciente e respeitosa à diversidade estilística do instrumento. O violão brasileiro, com sua riqueza rítmica, harmônica e gestual, oferece desafios únicos que podem e devem ser enfrentados com soluções que dialoguem com suas próprias matrizes culturais.

Como expectativa para desdobramentos futuros, sugere-se o aprofundamento da metodologia de análise mecânica em obras de outros compositores brasileiros contemporâneos, de diferentes regiões e estilos, visando construir um corpus mais amplo que evidencie as múltiplas faces do violão no Brasil. Igualmente, propõe-se o desenvolvimento de materiais didáticos específicos que integrem o pensamento técnico aqui estudado a práticas pedagógicas voltadas para a formação de intérpretes sensíveis à de nossa cultura musical.

Finaliza-se, portanto, este trabalho com a convicção de que o caminho técnico e expressivo para a interpretação do violão brasileiro deve ser trilhado não apenas pela reprodução de modelos consagrados, mas também pela escuta atenta dos gestos, sons e movimentos que brotam da própria tradição viva do nosso país.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, Guilherme de Camargo Barros; MAMMI, Lorenzo. A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do método para guitarra de Fernando Sor. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2005.

ALÍPIO, Alisson. Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ANDRADE, Francisco. Quinteto Armorial: timbre, heráldica e música. 2017. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras). Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017.

BOLIS, Stephen Coffey. O legado de Antônio Madureira para o violão brasileiro: sua obra para violão solo, interpretação sob a ótica da música nordestina armorial. 153 f. Orientador Dr. Esdras Rodrigues Silva. 2017. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

BOLIS, Stephen Coffey; SILVA, Esdras Rodrigues; ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. Antônio Madureira e o violão no nordeste: contribuições para uma historiografia musical brasileira. Artigo escrito para o XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Campinas, 2017.

CANILHA, Cauã Borges; WOLFF, Daniel; GLOEDEN, Edelson. Proposta de estudos mecânicos do violão baseada na divisão entre parâmetros e recursos. Revista Música, v. 23, n. 2, p. 311-341, 2023.

CANILHA, Cauã & GLOEDEN, Edelson. 25 Estudos Melódicos e Progressivos, Op. 60 de Matteo Carcassi: uma análise mecânica, 2ª. Edição, São Paulo, Edição Independente, 2020;

CANILHA, Cauã Borges. Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op. 60 para violão, de Matteo Carcassi. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARCASSI, Matteo. 25 Etudes Op.60, (Simon Wynberg) Heidelberg, Chanterelle, 1985;

CARNEIRO, Francisco Luiz Jeannine Andrade. Antonio Madureira e a Iniciação à Música do Nordeste: Entre Etnomusicologia histórica e Educação Musical. In: XXXI Congresso da ANPPOM. 2022.

CARLEVARO, Abel. Escuela de la Guitarra. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

CARLEVARO, Abel. Serie didáctica para guitarra. Cuaderno I. Buenos Aires: Barry Editorial, 1966.

CARLEVARO, Abel. Serie didáctica para guitarra. Cuaderno II. Buenos Aires: Barry Editorial, 1967.

CARLEVARO, Abel. Serie didáctica para guitarra. Cuaderno III. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

CARLEVARO, Abel. Serie didáctica para guitarra. Cuaderno IV. Buenos Aires: Barry Editorial, 1974.

CARLEVARO, Abel. Abel Carlevaro guitar masterclasses, vol. I: F. Sor: 10 Studies, Heidelberg, Chanterelle, 1988;

_____. Abel Carlevaro guitar masterclasses, vol. II: technique, analysis and interpretation of the guitar works of H. Villa Lobos: 5 Preludes (1940), Choro nº 1 (1920), Heidelberg, Chanterelle, 1988;

_____. Abel Carlevaro guitar masterclasses, vol. III: technique, analysis of the guitar works of H. Villa Lobos: 12 Studies (1929), Heidelberg, Chanterelle, 1988;

_____. Abel Carlevaro guitar masterclasses, vol. IV: J.S. Bach - (BWV 1004), Heidelberg, Chanterelle, 1988;

_____. Clases magistrales: tecnica aplicada, vol. I, sobre 10 Estudios de Fernando Sor, Montevideo, Dacisa, 1985;

_____. Clases magistrales: tecnica aplicada, vol. II sobre 5 Prelúdios y El Choro nº 1 de H. Villa Lobos, Montevideo, Dacisa, 1986;

_____. Clases magistrales: tecnica aplicada, vol. II sobre 12 Estudios de H. Villa Lobos, Montevideo, Dacisa, 2008;

_____. Diccionario de la Escuela de Abel Carlevaro – alfabética: definiciones y explicaciones, Buenos Aires, Barry, 2009;

_____. Escuela de la guitarra: Exposición de la teoria instrumental, 4ª edición, Buenos Aires, Barry, 2005;

_____. Serie didactica para guitarra – cuaderno nº 1:escalas diatônicas, Buenos Aires, Barry, 1966;

_____. Serie didactica para guitarra – Cuaderno nº 2: técnica de la mano derecha, Buenos Aires, Barry, 1969;

_____. Serie didactica para guitarra – Cuaderno nº 3: técnica de la mano izquierda, Buenos Aires, Barry, 1969;

_____. Serie didactica para guitarra – Cuaderno nº 4: técnica de la mano izquierda (conclusión), Buenos Aires, Barry, 1974;

GUERRA-PEIXE, César. Breves I – II – III – IV – V – VI, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Irmãos Vitale, 1981;

_____. Caderno de Mariza, São Paulo, Irmãos Vitale, 1983;

_____. Lúdicas nº. 1, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1979;

_____. Lúdicas nº. 2, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1979;

_____. Lúdicas nº. 3, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1979;

_____. Lúdicas nº. 4, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1979;

_____. Lúdicas nº. 5, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1979;

_____. Lúdicas nº. 6, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1979;

_____. Lúdicas nº.7, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1979;

_____. Lúdicas nº. 8, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1980;

_____. Lúdicas nº.9, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1980;

_____. Lúdicas nº.10, (Nélio Rodrigues), São Paulo, Vitale, 1980;

_____. Prelúdios, Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, 1973;

[Prelúdio nº. 1 (Lua Cheia), Prelúdio nº. 2 (Isocronia), Prelúdio nº. 3 (Dança fantástica), Prelúdio nº. 4 (Canto do mar), Prelúdio nº. 5 (Ponteado nordestino)]

_____. Sonata, São Paulo, Irmãos Vitale, 1984;

_____. Suite para guitarra, Rio de Janeiro, SESC, s.d.;

MADUREIRA, Antônio. Composições para violão, Vol. 1.

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. A Música no Movimento Armorial. Dissertação (Mestrado em Musicologia). UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2000.

PEREIRA, Marco. Ritmos Brasileiros para Violão. Rio de Janeiro. 2007.

PUJOL, Emilio. Escuela razonada de la guitarra. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

ROMERO, Pepe. Guitar style & technique, a comprehensive study of technique for the classical guitar. New York: Bradley Publications, 1982.

TENNANT, Scott. Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook. Editado por Nathaniel Gounod, EUA: Alfred Music, 1995.

FERNÁNDEZ, Eduardo. Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre llegar a ser guitarrista, Montevideo, Art., 2005.