

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

CRISTIANO BRAGA DE OLIVEIRA

**OS SETE ESTUDOS PARA VIOLÃO SOLO DE CARLOS ALBERTO PINTO
FONSECA: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA SOBRE DEMANDAS TÉCNICAS**

ORIENTADOR: PROF. DR. DANIEL WOLFF

**PORTO ALEGRE
2011**

CRISTIANO BRAGA DE OLIVEIRA

**OS SETE ESTUDOS PARA VIOLÃO SOLO DE CARLOS ALBERTO PINTO
FONSECA: UMA ABORDAGEM ANALÍTICA SOBRE DEMANDAS TÉCNICAS**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música: área de concentração; práticas interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

**Porto Alegre
2011**

AGRADECIMENTOS

A todos que tornaram possível a realização deste trabalho.

Ao meu orientador Daniel Wolff, pela amizade, compreensão e pelos valiosos ensinamentos violonísticos.

À Dona Jandira, ao Guilherme Ávila e família.

A todos os colegas e funcionários do PPG-MUS UFRGS.

À minha família, especialmente minha mãe, por tudo.

À Camila pelo companheirismo, pelo carinho, pela compreensão, pelo bom ouvido e pelas correções textuais.

Ao amigo e professor José Lucena Vaz, pelos conselhos, pelos manuscritos cedidos.

Ao amigo e professor Fernando Araújo pelas várias ajudas que meu deu durante todo este trabalho.

Ao amigo Nativo e Família.

Ao amigo Rafael Martinez pela eterna ajuda computacional.

A todos os entrevistados: Cecilia Barreto, Raquel Tostes, José Lucena, Fernando Araújo, Marcos Vinícius, Eustáquio Grilo e Barbosa Lima.

A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	8
1.2 Metodologia – Entrevistas.....	10
1.3 Metodologia – Levantamento e análise das demandas técnicas.....	12
1.4 Considerações sobre Técnica.....	13
2 CARLOS ALBERTO PINTO FOSENCA.....	14
2.1 Breve biografia.....	14
2.2 Fonseca e o violão.....	17
2.2.1 Os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo.....	17
2.2.2 Processo de composição – Peças inéditas.....	22
3 LEVANTAMENTO DAS DEMANDAS TÉCNICAS.....	26
3.1 Considerações preliminares.....	26
3.2 Levantamento das demandas técnicas.....	27
4 ANÁLISE DAS DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO DIREITA.....	29
4.1 Diferentes formas de atuação dos dedos da mão direita.....	29
4.2 Arpejo.....	35
4.3 Acordes de notas simultâneas.....	37
4.4 Destaque de notas em acordes.....	38
4.5 Translados.....	40
4.6 Toque duplo do Polegar.....	41
4.7 Uso do polegar como voz cantante.....	44
5 ANÁLISE DAS DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO ESQUERDA.....	47
5.1 Distensões e Contrações.....	47
5.2 Ligados.....	51
5.3 Translados Longitudinais.....	56
5.4 Pestanas.....	64
5.4.1 O uso das pestanas e meias pestanas no Estudo nº 3.....	71
5.4.2 Estudo nº 5, “um estudo de pestanas”.....	72
6 DEMANDAS TÉCNICAS PREDOMINANTES.....	74
7 CONCLUSÃO.....	76
REFERÊNCIAS.....	79

LISTA DE ABREVIATURAS

p = dedo polegar da mão direita

i = dedo indicador da mão direita

m = dedo médio da mão direita

A = dedo anular da mão direita

ANS = Acordes de notas simultâneas

ICAPF = Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca

RESUMO

O presente trabalho trata do levantamento e análise das demandas técnicas contidas nos Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Após feito este levantamento, analisamos o uso e a recorrência de cada demanda encontrada nos Sete Estudos. Também discorremos a respeito da relação de Fonseca com o violão e com os violonistas que lhe foram colaboradores. Neste trabalho são apresentadas peças inéditas do compositor, além dos manuscritos dos Estudos 2, 4 e 7. Concluimos que os Sete Estudos de Fonseca, apesar de não apresentarem novidade no que se refere a demandas técnicas, trabalham de forma consistente diversas demandas, tais como pestanas, translados, diferentes toques de mão direita, dentre outras, que são de suma importância para o desenvolvimento do violonista. Concluimos também que a análise das demandas técnicas pode ser uma ferramenta útil para que o violonista conheça de antemão as habilidades motoras necessárias para a execução de uma peça musical.

Palavras-chaves: Demandas técnicas – Estudos Brasileiros – Carlos Alberto Pinto Fonseca.

ABSTRACT

The present work deals with the survey and analysis of the technical demands found in the Seven Brazilian Etudes for Guitar Solo by Carlos Alberto Pinto Fonseca. After the survey was concluded, the use and recurrence of each of the demands was analyzed. Additionally, Fonseca's relationship with the guitar and the players with whom he collaborated is discussed. Previously unknown pieces by the composer, in addition to the manuscripts of Studies 2, 4 and 7, are included. We concluded that the Seven Studies by Fonseca, despite not presenting any innovations as far as technical demands are concerned, make consistent use of different demands, such as barrés, left-hand displacements and different forms of string attack, which are of the utmost importance for the development of the guitarist. We also concluded that the analysis of technical demands can be an useful tool for the guitarist to know, in advance, the technical skills necessary to perform a musical work.

Key-Words: Technical demands – Brazilian Etudes – Carlos Alberto Pinto Fonseca.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho trata da investigação e análise das demandas técnicas contidas no Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Também pretendemos dissertar a respeito da relação de Fonseca¹ com o violão, no intuito de chegar a um maior conhecimento sobre a gênese dos Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo bem como do restante de sua obra (ainda inédita) para o instrumento. É pressuposto do presente trabalho tornar a obra em questão conhecida pela classe violonística e musical em geral.

A análise das demandas técnicas contidas em uma obra pode ser de grande utilidade para se conhecer os caminhos a serem percorridos, no intuito de se conseguir executá-la com sucesso.

Para cada demanda musical existe uma ou mais demandas técnicas que tornam a sua execução possível. No violão, para um acorde que utilize mais cordas presas do que dedos disponíveis, temos a pestana; para alcançar uma nota fora do posicionamento natural da mão utilizamos a distensão (abertura); para se destacar uma melodia de um acompanhamento temos diferentes toques dos dedos da mão direita, etc. O objetivo geral deste trabalho é a investigação de quais demandas técnicas são necessárias para suportar as demandas musicais contidas nos Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo.

Analisando a demanda técnica da música com antecedência o intérprete evita a surpresa de encontrar um trecho musical que não seja capaz de tocar. Este tipo de ferramenta analítica pode ser comparada a um mapa de dificuldades a serem superadas. Um escalador profissional ao subir uma grande montanha tem que ter o conhecimento prévio de todos os obstáculos que terá pela frente, deste modo seu êxito é quase certo, além de conhecer o que vem pela frente, tem que possuir a habilidade motora e capacidade física necessária para tal êxito. Deste modo, um violonista ao tocar uma peça, precisa conhecer de antemão o que lhe espera, quais são as demandas técnicas que ele tem que dominar para ser capaz de tocar determinada música, sem isso, ele pode se frustrar, ao se deparar com determinado trecho musical que ainda não é capaz de fazer. Acontecendo isto lhe restam duas

1 Por praticidade também nos referiremos à Carlos Alberto Pinto Fonseca como Fonseca.

opções: abandonar a peça, ou tentar adquirir as habilidades que não possui durante o estudo da peça.

Entre artigos acadêmicos e dissertações de mestrado já existe uma certa produção sobre Carlos Alberto Pinto Fonseca. Santos (2001) desenvolveu uma biografia e um catálogo de obras. Lauer (2002) aborda a escrita idiomática de Fonseca para coro infantil. Fernandes (2004, 2005) enfoca, além da biografia de Fonseca, seus aspectos composicionais. Coelho (2009) trata da atividade de Fonseca como regente coral e sua atuação em ensaio. Matheus (2010) retrata a presença de elementos impressionistas na obra do compositor. Entretanto, a produção violonística de Fonseca, que vai de 1972² até 1987³, ainda não foi devidamente abordada.

Durante a fase inicial desta pesquisa nos deparamos com os seguintes questionamentos a respeito dos Sete Estudos. Em se tratando de uma obra (Estudos) desconhecida entre os violonistas, quais são as demandas técnicas necessárias para suportar sua execução? Já que Fonseca não era violonista, qual artifício ele utilizava para saber o que era possível ou não no instrumento? Algum Estudo trabalha demandas técnicas específicas? Porque ele chamou a série de Estudos? Por que ele os dedicou a Barbosa-Lima? Qual a contribuição desta obra para o repertório violonístico? Além dos questionamentos acima, o ineditismo deste trabalho foi uma das motivações para sua realização.

A figura de Fonseca é usualmente relacionada à figura de um importante maestro e reconhecido compositor de música para coro. Porém, pouco se conhecia a respeito de sua relação com o violão, bem como sobre a dimensão e importância de sua obra para o instrumento. É de se estranhar este fato, sendo que em nossa pesquisa constatamos que Fonseca, a partir de década de 1970, compôs diversas peças para o instrumento, legando-nos uma profícua obra.

No catálogo das obras de Fonseca, realizado por Santos (2001), constam apenas duas obras para violão. Os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo, compostos em 1972 e dedicados ao violonista Carlos Barbosa-Lima, e a peça

2 Ano em que foram compostos os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo, primeira obra para violão de Fonseca.

3 Ano de composição da peça “Da janela do trem”, última peça para violão de Fonseca, até o momento conhecida.

“Prece”⁴, dedicada a Alberto Gomes da Fonseca, pai do compositor. Porém, em nossa pesquisa, através de entrevistas e busca em acervos pessoais de violonistas conhecidos de Fonseca, nos deparamos com mais seis obras inéditas para violão solo, são elas:

- Canção Elisabetana, composta em 1977.⁵
- Estudo Seresteiro, composto em 1977 e dedicado a Eustáquio Grilo.
- Alma de um Povo, composta em 1979, dedicada ao violonista norte americano Jeffrey Mayerriecks.
- Prelúdio e Adágio, “In Memoriam de Paula Domingues Vargas”, composta em 1984.
- Brazilian Serenate, composta entre 1984 e 1985, dedicada a Robet Trent.⁶
- Da Janela Do Trem, composta em 1987 e dedicada a Fernando Araújo.

1.2 Metodologia – Entrevistas

Tendo em vista a falta de conhecimento no que se refere à produção violonística de Fonseca, decidimos dedicar uma parte deste trabalho a informações e relatos sobre sua obra para violão, sua relação com o instrumento e com os instrumentistas que lhe foram colaboradores. No decorrer desta pesquisa entrevistamos alguns importantes violonistas que tiveram uma relação direta com Carlos Alberto Pinto Fonseca, são eles:

- Carlos Barbosa-Lima : violonista a quem Fonseca dedicou os estudos e que os publicou pela editora Norte Americana Columbia C.O.
- José Lucena Vaz: violonista, professor aposentado pela UFMG, foi amigo de Fonseca e também seu revisor, em seu arquivo pessoal encontramos a peça inédita Alma de um Povo, o Estudo Seresteiro, além dos manuscritos dos

4 Até o momento não tivemos notícia do paradeiro desta partitura.

5 Não tivemos acesso a esta peça, mas sabemos que seu manuscrito se encontra no acervo do ICAPF. (Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca).

6 Não tivemos acesso a esta peça, mas sabemos que seu manuscrito se encontra no acervo do ICAPF.

Estudos 2, 4 e 7.

- Marcos Vinícius: violonista Brasileiro residente na Itália, gravou o Estudo nº 2.
- Cecilia Barreto: violonista e professora aposentada pelo CEFAR (Centro de Formação Artística do Palácio das Artes). Foi amiga de Fonseca com quem teve uma relação próxima. Em seu arquivo pessoal encontramos a peça, inédita, Prelúdio e Adágio.
- Fernando Araújo de Paula: violonista, professor da Escola de Musica da UFMG. Foi colega de Fonseca que o dedicou a musica “Da Janela do Trem” em 1987.
- Raquel Tostes: violonista aposentada pela UFMG. Foi amiga de Fonseca, sendo a pessoa que o apresentou para o violonista Carlos Barbosa-Lima.
- Eustáquio Grilo: violonista e professor da UNB. Fonseca o dedicou o Estudo Seresteiro.

A técnica utilizada para a coleta de informações relativas a Fonseca foi a entrevista semi-estruturada, na qual o entrevistador segue um roteiro de perguntas pré-concebidas, mas tem a liberdade de aprofundar o assunto de acordo com o decorrer da entrevista.

Segundo Boni; Quaresma:

As entrevistas semi-estruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. (BONI; QUARESMA, 2005, p. 8).

Também utilizamos a entrevista estruturada nos casos em que não foi possível realizá-la pessoalmente. Nestes casos enviamos um questionário por e-mail.

Ainda de acordo com Boni; Quaresma:

[...] os questionários podem ser enviados aos informantes através do correio ou de um portador. [...] Algumas das principais vantagens de um

questionário é que nem sempre é necessário a presença do pesquisador para que o informante responda as questões. Além disso, o questionário consegue atingir várias pessoas ao mesmo tempo obtendo um grande número de dados, podendo abranger uma área geográfica mais ampla [...] (BONI;QUARESMA, 2005, p. 7).

Estas entrevistas foram fundamentais para o esclarecimento de fatos ainda desconhecidos a respeito da produção violonística de Fonseca. A escolha dos entrevistados se deu a partir de conversas com pessoas que foram próximas a Fonseca, que por sua vez indicaram os violonistas que tiveram uma relação musical com o maestro, violonistas a quem ele dedicou alguma obra ou que tenham com ele colaborado de alguma forma.

1.3 Metodologia – Levantamento e análise das demandas técnicas

Como parte central deste trabalho realizamos o levantamento e a análise das demandas técnicas contidas nos Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo. Para tal feito partimos da performance dos Estudos, tendo como referência principal a digitação grafada na obra. Realizado o levantamento das demandas técnicas, as separamos em demandas de mão esquerda e mão direita, organizamo-las em uma primeira tabela, na qual foram separadas por estudos em que estavam presentes. Em uma segunda tabela, já sabendo quais demandas técnicas os Estudos continham, organizamos estas demandas a fim de saber com mais precisão em quais estudos estavam presentes os aspectos específicos de mão direita e mão esquerda ⁷. Seguimos com a análise das demandas técnicas encontradas nos Sete Estudos. Partimos de cada demanda encontrada e discorremos sobre sua presença, recorrência e modo como foi utilizada na série dos Sete Estudos. Tratamos de um modo especial, dando mais ênfase em sua análise, as demandas técnicas pestanas, meias pestanas, translados de mão esquerda e os diferentes toques dos dedos i-m-a, tendo em vista sua maior recorrência e importância nesta obra. Como referencial teórico para o levantamento e análise das demandas técnicas utilizamos a obra de Abel Carlevaro, *Escuela de la Guitarra – Exposición de La Teoría Instrumental*, (CARLEVARO, 1978).

⁷ Aspectos específicos são as demandas técnicas específicas, por exemplo, pestana ou arpejo etc.

1.4 Considerações sobre Técnica

A técnica é algo inerente ao fazer musical. Seja em qualquer instrumento que se toque, na mais simples música, é necessário uma competência motora para a realização do que se deseja. O mais inspirado violonista não seria capaz de tocar um compasso sem o ganho de reflexos adquiridos que o fazem capaz de tocar. O fazer musical que exige do intérprete um alto rendimento já não exige uma simples competência motora para sua realização, e sim, um alto nível de coordenação e refinamento motor. Esse refinamento motor e esse ganho de coordenação geralmente são adquiridos mediante o estudo da técnica instrumental; através de exercícios específicos destinados ao domínio de determinada demanda técnica, ou também através do estudo da própria música, isolando demandas técnicas, analisando e estudando suas possibilidades e dificuldades. Existem inúmeros métodos e estudos didáticos ou de concerto cuja finalidade é trabalhar as variadas formas de se chegar à aquisição da técnica necessária que nos permite tocar.

Para Shearer (1990) existem cinco grandes áreas no estudo do violão clássico. Seriam elas: técnica, leitura, memorização, interpretação e performance. Ao tratar dos Sete Estudos para violão solo de Fonseca nos ateremos à área; técnica.

Para Carlevaro (1978), em uma obra, existem dois fatores importantes a serem transmitidos. Um, de ordem geral, está ligado diretamente à música, a sua estrutura formal. O segundo, de ordem particular, se refere a técnica instrumental.

De acordo com Carlevaro:

Antes de mais nada a técnica é um trabalho mental que culmina com o trabalho dos dedos. Erroneamente e de forma geral o termo é associado a ideia de rapidez, agilidade e velocidade descontrolada. Porém em todos estes termos não existe uma definição correta, uma valoração que nos dê a imagem exata da palavra técnica [...] Então a “técnica” deve ser interpretada como a obtenção, com o mínimo de esforço, o máximo resultado [...] (CARLEVARO, 1974, p. 2. Tradução nossa).

Segundo França:

A técnica [...] refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais específicas, como desenvolver um motivo melódico na composição, produzir um *crescendo* na performance, ou identificar um

contraponto de vozes na apreciação. Independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada [...] (FRANÇA, 2000, p. 52).

De acordo com Fernandez (2000), técnica é o conjunto de procedimentos a seguir, para efeito de dominar uma passagem ou uma dificuldade, a capacidade concreta de poder tocar uma passagem determinada da maneira desejada. Técnica seria a realização das anteriores tomadas de decisão no que diz respeito ao tempo, à dinâmica, às cores, às articulações e à agógica, seria a realização da concepção musical clara de uma passagem ou de uma obra.

Baseados em nossa experiência podemos afirmar que é bastante comum o fato de alunos tocarem peças além do seu nível técnico instrumental. Em situações de avaliação o aluno pode ser levado a um mal julgamento da sua capacidade como músico, sendo que suas ideias, sua musicalidade, só poderão fluir, se para isso forem acompanhadas da capacidade motora para a realização das mesmas. De acordo com França:

[...] as demandas do repertório instrumental frequentemente pressionam os alunos além do limite técnico que eles dominam. Nessas circunstâncias, o ensino pode resultar em um mero treinamento, que não oferece oportunidade para decisão criativa e exploração musical expressiva. Todo o prazer e a realização estética da experiência musical podem ser facilmente substituídos por uma performance mecânica, comprometendo o desenvolvimento musical dos alunos. Não raro, sua performance resulta sem um sentido musical, sem caracterização estilística, sem refinamento expressivo e/ou coerência. Só é possível a um indivíduo tomar decisões expressivas dentro de uma gama de exigências técnicas que ele possa controlar [...] (FRANÇA, 2000, p. 59).

2 CARLOS ALBERTO PINTO FOSENCA

2.1 Breve biografia

Não é objetivo do presente trabalho traçar com detalhes informações referentes à vida e obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca, uma vez que isto já foi

feito em trabalhos anteriores⁸. No entanto, como o compositor é quase desconhecido no meio violonístico, achamos por bem relatar, sinteticamente, alguns dados biográficos do compositor e maestro Fonseca.

Carlos Alberto Pinto Fonseca foi um dos mais importantes regentes brasileiros para a música coral. Como compositor obteve reconhecimento internacional através de várias sinfonias e corais que foram publicados nos Estados Unidos e Europa. Sua atuação como regente do Ars Nova, coral da UFMG, por mais de 40 anos foi um fator determinante em sua produção musical. (SANTOS, 2001).

Nascido em Belo Horizonte em 07 de junho de 1933, Fonseca começou a estudar piano aos sete anos com a professora Jupira Duffles Barreto. Durante o período em que estudou no Brasil, teve passagem pelo conservatório Mineiro de Música, tendo aulas com Hostílio Soares e permanecendo nesta instituição até 1954. Fonseca também estudou em São Paulo, na Escola Livre de Música da Pró Arte, até o final de 1955. Entre 1954 e 1956 frequentou os seminários de música da Bahia, ministrados por Hans Joackim Koellreutter. Em 1960 formou-se em regência pela UFBA.

Em 1960 Fonseca iniciou seus estudos na Europa, tendo passagens pela Alemanha, Itália e França, estudando com os importantes nomes, tais como; Hans Schmidt-IsseRstedt, Franco Ferrara, Sergiu Celibidache, Bruno Rigacci e Gino Bechi.

Fonseca foi regente titular e fundador da extinta Orquestra de Câmara da UFMG, de 1965 a 1974, regente titular e fundador da Orquestra de Câmara do Modern American Institute (MAI), mais tarde denominada Orquestra de Câmara Villa-Lobos. Em 1981, foi aprovado em concurso público como regente titular da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Como regente convidado atuou em importantes orquestras brasileiras nos estados de Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Distrito Federal. Entretanto foi como regente coral que Fonseca conseguiu maior projeção. O Maestro assumiu o Ars Nova⁹ em 1964, permanecendo no cargo de regente por 39 anos. (Santos, 2001).

8 Para informações mais detalhadas sobre vida e obra de Fonseca, consultar: Santos 2001 e Fernandes, 2004, 2005.

9 Coral da UFMG, premiado nacional e internacionalmente, foi modelo para inúmeros coros de todo o país, tendo se apresentado nos EUA e Europa e América do Sul. (COELHO, 2009).

Grande parte de sua criação musical se destinou à música coral. Isso se refletiu de maneira clara em sua obra, ao se constatar que o Ars Nova - Coral da UFMG – foi durante muito tempo sua principal atividade profissional. No entanto sua produção composicional abrange não apenas a música coral, mas também um número significativo de outras formações instrumentais, como composições para violão, piano, canto e piano, violino, violino e piano dentre várias outras combinações instrumentais. (Santos, 2001).

Segundo Santos, durante sua permanência na Bahia, Fonseca sofreu uma significativa influência da cultura afro-brasileira, que se refletiu anos mais tarde em composições diversas. Em entrevista dada a Santos, Fonseca Pondera:

O meu interesse em escrever música de inspiração afro-brasileira surgiu depois de ouvir um conjunto chamado Cantores do Céu, com uma sonoridade fascinante, incluindo vozes graves. Depois de ouvir este conjunto, ganhei um livro contendo 400 pontos riscados, cantados e dançados de umbanda. Comecei a partir dos textos deste livro a criar melodias por conta própria [...] (SANTOS, 2001, p.30).

Fernandes também enfatiza a influência afro-brasileira no trabalho de Fonseca:

[...] desde o período em que viveu na Bahia, essa cultura tem lhe influenciado de forma significativa, levando-o a compor peças baseadas em texto de umbanda e candomblé, como a Missa Afro Brasileira (De batuque e Acalanto, 1971) para solistas e coro misto a capella, premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte, como “Melhor obra vocal do ano”. A obra reúne temas do folclore afro-brasileiro, intercalando trechos notadamente rítmicos e energéticos, que remontam à tradição da música africana, com trechos mais melódicos, que ressaltam aspectos do acalanto e de outras formas encontradas na música brasileira [...] (FERNANDES, 2005, p. 61).

Em sua obra para violão esta influência pode ser notada de forma clara no Estudo nº 5, denominado “Batucada”¹⁰, no qual os acentos deslocados simulam ritmos percussivos e sincopados. Esta influência, de certa forma, também está presente no restante dos Estudos, onde ritmos sincopados, característicos na música Afro-brasileira, se fazem presentes em todos os estudos. De acordo com

¹⁰ Batuque é uma dança originária da Angola e do Congo. Sinônimo de batucada, é uma das danças brasileiras mais antigas, se não for a mais, tendo sido constatada no Brasil e em Portugal já no séc. XVIII. (FERNANDES, 2005, p. 3).

Santos (2001), como compositor Fonseca não se reconhece fiel apenas a um estilo, não possuindo um único estilo ao compor, sendo que suas experiências vão da música impressionista ao dodecafonismo.

Apenas uma parte da obra de Fonseca esta publicada. O Maestro tem obras editadas nos Estados Unidos, pelas editoras Columbia Music C.O, Lawson- Gould Music Publishers Inc e pela Earth Songs. No Brasil parte de sua obra editada é resultado de premiação em concursos.

Carlos Alberto Pinto Fonseca faleceu em 27 de maio de 2006, aos 72 anos. Em 2008 foi criado o ICAPF (Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca), que tem como objetivo, dentre outros, preservar e divulgar sua obra.

2.2 Fonseca e o violão

2.2.1 Os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo

O Estudo de Concerto é um gênero musical frequentemente destinado a explorar uma faceta da técnica de execução. Frequentemente exercícios musicais são denominados Estudos, porém, no Estudo de concerto, a intenção musical e a expressão artística são indissociáveis da técnica exigida. “Antes de 1800 utilizava-se uma grande variedade de denominações para diversas peças didáticas, mas no início do século dezenove passou-se a produzir em abundância material de ensino visando o amador e o profissional”. (GROVE, 1994, p. 304). Poderíamos destacar nomes como os dos compositores Cramer e Czerny, entretanto, as origens do Estudo de Concerto ou Estudo Concertístico, destinado a apresentação pública, nos remetem a Liszt e Chopin. No que se refere a estudos para violão, em sua origem, destacamos nomes como: Mauro Giuliani, Matteo Carcassi, Fernando Sor e Dionísio Aguado. No Brasil a tradição de se escrever estudos de concerto para violão começa com Villa-Lobos, se tornando um gênero bastante explorado por compositores posteriores a ele.

Fazendo parte de uma tradição de compositores brasileiros que dedicaram uma parte da sua obra aos estudos de concerto para violão solo, como Villa-Lobos (12 estudos, 1929), Francisco Mignone (12 estudos, 1970), Radamés Gnattali (10

estudos, 1968) e Guerra Peixe (Lúdicas, 1979-1980), Carlos Alberto Pinto Fonseca, com seus Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo (1972), oferece mais uma contribuição para o desenvolvimento das possibilidades técnico interpretativas do instrumento.

O interesse de Carlos Alberto Pinto Fonseca em compor para violão parece ter tido início em 1970, quando, depois de assistir um concerto do violonista Carlos Barbosa-Lima realizado no Palácio das Artes em Belo Horizonte, teria ficado impressionado com as possibilidades interpretativas do instrumento. De acordo com Barbosa-Lima (2010)¹¹, o sucesso que os Doze Estudos de Francisco Mignone estariam fazendo na época, em sua interpretação, também seria responsável por chamar a atenção de Fonseca para o instrumento. A primeira obra para violão de Fonseca, os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo, foi composta dois anos após este concerto e dedicada ao violonista que a influenciou. Sobre como se deu o encontro entre o compositor e o intérprete, Barbosa-Lima relata:

[...] no início da década de 1970, através da Raquel Tostes, fiquei sabendo do interesse de Carlos Alberto Pinto Fonseca em me conhecer quando eu fui a BH para um concerto no Palácio das Artes. Então, uma reunião foi organizada pela Raquel em sua casa em que veio Carlos Alberto. Não só toquei várias obras para ele, mas também ele mencionou o interesse em escrever uma série de Estudos Brasileiros [...] (BARBOSA-LIMA. 2010).

As parcerias entre compositores não violonistas e intérpretes renomados são responsáveis por uma importante parte do repertório violonístico. Podemos colocar em destaque a colaboração entre Segóvia e Ponce ou Segóvia e Villa-Lobos.

De acordo com Apro:

A associação entre compositores não-violonistas e intérpretes consultores iniciou-se no século XX, em decorrência da necessidade de Andrés Segovia (1893-1987) em ampliar o repertório violonístico (que havia ficado estagnado diante da “pianolatria” do século XIX). Há, pelo menos, dois grandes marcos na Espanha dos anos 20: de acordo com a autobiografia de Segovia, Torroba foi o primeiro colaborador de uma equipe recrutada a escrever para o instrumento, em 1919. (APRO, 2004, p. 80).

11 Entrevista concedida por Barbosa-Lima no dia 22/11/2010.

Além de Fonseca, vários importantes compositores como, John Duarte, Guido Santorsola, Francisco Mignone e Alberto Ginastera dedicaram obras ao violonista Barbosa-Lima.

A violonista Raquel Tostes, nas ocasiões em que Barbosa-Lima passava por Belo Horizonte, costumava organizar saraus, no intuito de proporcionar um maior contato entre ele e os músicos da cidade. Após o concerto que Barbosa-Lima realizou no Palácio das Artes, Tostes organizou mais um destes encontros, a fim de apresentar o violonista ao compositor. “[...] nesta oportunidade eu fiz um tipo de sarau, aberto para todos os músicos [...] principalmente os violonistas [...] de Belo Horizonte, para eles estarem mais perto de Barbosa-Lima [...]” (TOSTES 2010). Como Fonseca não pode ir ao sarau e teria manifestado anteriormente a vontade de conhecer Barbosa-Lima, no dia seguinte ao concerto foi organizado um encontro particular na casa dos pais de Raquel para apresentá-los. Neste encontro, entre arranjos e composições originais para violão, Barbosa-Lima teria tocado peças de variados estilos, com a finalidade de mostrar ao compositor "avenidas"¹² de possibilidades musicais ao violão. Neste repertório estavam alguns estudos de Francisco Mignone. Após o encontro Fonseca já teria lhe prometido a composição dos estudos. No encontro seguinte, lhe apresentou alguns estudos prontos.

Nas ocasiões em que visitava Belo Horizonte, Barbosa-Lima se encontrava com Fonseca a fim de ver o andamento da composição dos estudos. O violonista afirma não ter influenciado diretamente no processo criativo do compositor, deixando Fonseca à vontade para compor. Porém afirma ter feito, depois dos Estudos prontos, pequenas alterações visando o resultado sonoro final.

[...] Quando Fonseca escreveu os Estudos, eu já estava radicado nos EUA e com turnês pelo mundo. Em algumas visitas a BH, reuni-me algumas vezes com ele e toquei os Estudos para ele [...] tendo ele sempre sido muito receptivo à pequenas alterações que fiz, que sempre visavam ao resultado sonoro final. [...] Após ele me entregar os manuscritos, revisei-os em vários detalhes, mas já estavam bem definidos tendo sido bem pensados numa estrutura musical tradicional, sem muitas inovações técnicas, explorando com bom gosto os recursos sonoros do violão. (BARBOSA-LIMA. 2010).

12 Termo utilizado por Barbosa-Lima em entrevista concedida dia 02/03/2011.

No exemplo seguinte podemos ver algumas alterações feitas na versão editada. Além dos ligados, podemos ver diferentes indicações de agógica, *tenutas*, além da duração da nota Mi no terceiro tempo.

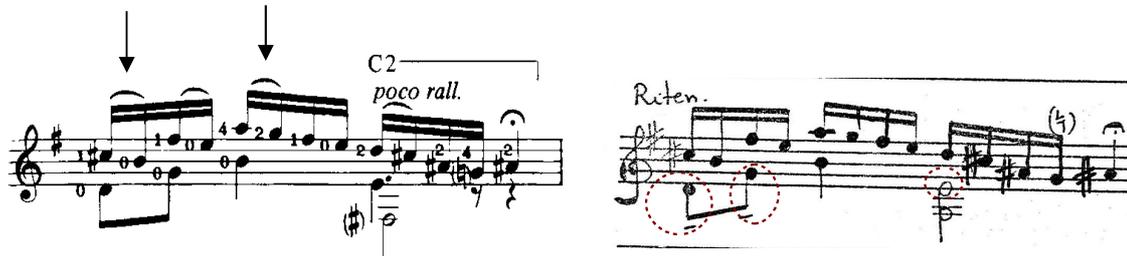


Figura 1 - Diferenças entre versão editada e manuscrito. Estudo 2 de Fonseca. Compasso (15)

No próximo exemplo podemos perceber uma alteração no ritmo no primeiro tempo e a mudança do baixo no terceiro tempo. Acreditamos que estas mudanças foram feitas visando facilitar a execução deste trecho.



Figura 2 - Diferenças entre versão editada e manuscrito. Estudo 1 de Fonseca. Compasso (48)

Alterações feitas durante a edição de uma peça parecem ser características na relação entre compositores não violonistas e intérpretes. Em sua dissertação de mestrado, Apro (2004) analisou as alterações feitas por Barbosa-Lima na edição dos Doze Estudos de Francisco Mignone. Segundo Apro, estas mudanças teriam sido feitas em função de adequar os Doze Estudos a uma técnica tradicional do violão, sendo que nesta série existiam trechos que seriam inexecutáveis ou comprometeriam a fluência musical. As alterações realizadas por Barbosa-Lima nos Estudos de Fonseca talvez tenham tido intenção semelhante.

Não é objetivo do presente trabalho investigar as diferenças existentes entre o manuscrito e a versão editada dos Estudos. Entretanto achamos conveniente relatar que estas diferenças existem. Acreditamos que sua investigação pode apontar para trabalhos futuros. Também não conseguimos encontrar todos os manuscritos dos

Sete Estudos, fato que impossibilitaria a visão total das diferenças em todos os Estudos. Em uma pesquisa nos arquivos de partitura de José Lucena encontramos os manuscritos dos Estudos 2, 4 e 7, o restante dos manuscritos da série ainda se encontra perdido.

Os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo datam de 1972, tendo sido compostos em Belo Horizonte. De acordo com Marcos Vinícius (2010): “[...] o nome escolhido por Carlos Alberto é um reflexo da onda de compositores brasileiros que escrevem usando esta comum forma de dar nome a uma obra ou sequência de obras como neste caso, Estudos [...]”¹³

Segundo Barbosa-Lima (2011), Fonseca já os teria composto pensando na série. De acordo com o manuscrito do Estudo nº 7, a série teria terminado de ser escrita em 23 de março de 1972. Este fato sugere que, ou a série foi composta em menos de três meses, ou os estudos começaram a ser compostos em data anterior a 1972. No exemplo seguinte podemos ver a data de composição do manuscrito do Estudo nº 7.



Figura 3 - Estudo nº 7 de Fonseca

Barbosa-Lima chegou a preparar toda a série, porém nunca a executou na íntegra. Em concertos sempre os apresentava em duplas ou trios, o máximo de estudos que chegou a apresentar em um mesmo recital foi quatro, geralmente estando entre eles o nº 3, Homenagem a Villa-Lobos, e o nº 6, Batucada.

Inicialmente trabalhei todos os 7 Estudos, como propósito de revisar e digitar. Depois, escolhi três para incluir em alguns concertos, pois meus programas sempre foram variados; lembro-me que um deles era Homenagem a Villa-Lobos, outro era em estilo de batucada [...] Estreei alguns dos Estudos em concertos no Brasil em 1974 e 1975, também os

¹³ Entrevista concedida por Marcos Vinícius no dia 5/10/2010.

inclui em concertos no exterior em algumas ocasiões até aproximadamente 1981. Em 1982, após assinar com Concord Records, meus programas de concerto tomaram outra característica [...] (BARBOSA-LIMA. 2010).¹⁴

Após finalizada a série de Estudos, Barbosa-Lima, tendo ficado satisfeito com seu resultado musical, resolveu mostrá-los ao então dono e fundador da Columbia Music C.O, Sóphocles Papas¹⁵, propondo sua publicação. Papas considerou os Estudos um repertório de alta qualidade e resolveu editá-los. Os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo foram publicados em 1978 pela Columbia Music C.O em Washington D.C, mesma editora pela qual foram publicados os Doze Estudos de Francisco Mignone.

2.2.2 Processo de composição – Peças inéditas

De acordo com Cecília Barreto, Fonseca frequentemente compunha suas peças para violão ao piano. Como auxílio, por não conhecer precisamente todo o diapasão do instrumento, utilizava um grande braço semelhante ao de um violão, feito de papelão¹⁶, com todas as notas escritas, a fim de enxergar as possibilidades físicas do instrumento. Posteriormente Fonseca consultava violonistas sobre a possibilidade de realização das peças. Barreto afirma que os consultados com maior frequência foram Barbosa-Lima e José Lucena. (BARRETO, 2010).

Apesar de Fonseca não ser violonista, os Estudos apresentam uma escrita idiomática, utilizando recursos característicos do instrumento, como sonoridades abertas, explorando com propriedade as cordas soltas do violão. Os Estudos não apresentam trechos inexecutáveis, fato que pode não ser recorrente em compositores não violonistas. A ajuda de um esquema em formato de braço do violão em conjunto com a consulta a violonistas podem ser os responsáveis pelo idiomatismo da obra para violão de Fonseca. Sobre esse idiomatismo, Barbosa Lima pondera: “[...] É

14 Entrevista concedida dia por Barbosa-Lima no dia 22/11/2010.

15 Sophocles Papas (1894-1986) foi um pedagogo do violão clássico de renome internacional. Papas foi colaborador regular de várias revistas de música erudita tendo fundado a Columbia Music Company, Inc., que divulgou arranjos e composições originais para violão, incluindo um número de Andrés Segovia.

16 Barbosa-Lima, em entrevista concedida no dia 02/03/2011, relata que Ginastera utilizou o mesmo artifício para compor a Sonata para violão. Porém (em tom de brincadeira) relata que esqueceram de colocar o limite do aro inferior. Portanto, Ginastera teria pensado o violão até a décima nona casa sem se preocupar com as dificuldades de tocar nas posições altas.

evidente que ele tinha algum conhecimento do violão, pois conseguiu resultado muito idiomático [...]” (BARBOSA-LIMA,2010). Segundo De Paula (2010): “[...] por sua escrita, percebe-se que Fonseca tinha alguma referência ao compor [...]”

Em entrevista, De Paula (2010) relata que Fonseca era figura frequentemente presente na escola de música da UFMG e na Fundação de Educação Artística, sendo sempre solícito em relação aos músicos que lhe procuravam. De Paula, chegou a participar destas consultorias violonísticas quando esteve em contato com Fonseca. De acordo com De Paula, Fonseca ao ter uma ideia musical que achasse que combinaria com o violão, escrevia, de modo que a seu ver fosse funcionar, mas, não tendo um conhecimento íntimo do instrumento, nem sempre o resultado era o imaginado. Após uma destas consultorias violonísticas, Fonseca teria lhe dedicado a peça “Da Janela do trem”.

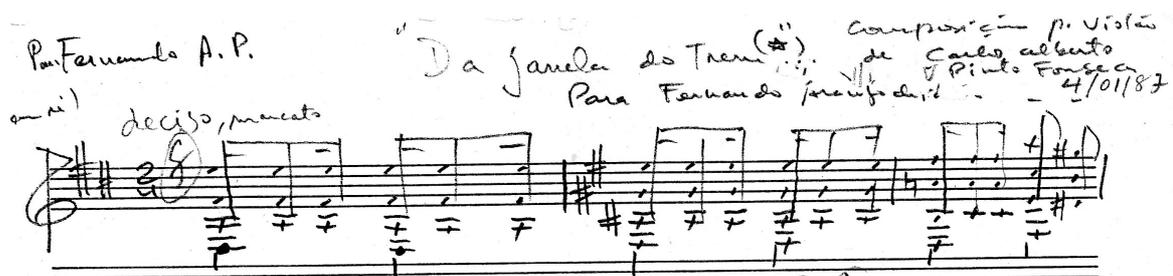


Figura 4 – “Da Janela do Trem”

A peça “Da Janela do Trem”, tal como o restante da obra de Fonseca para violão, com exceção dos Sete Estudos, continua inédita após todos estes anos.

O Estudo Seresteiro foi composto em 1977 e dedicado ao violonista Eustáquio Grilo. No manuscrito consta que ele começou a ser composto em 1972, mesmo ano de composição dos Sete Estudos Brasileiros. Diante deste fato, podemos supor que talvez o Estudo Seresteiro poderia ter feito parte da série dos Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo.

Em 1977, durante um festival em homenagem a Carlos Alberto Pinto Fonseca, Eustáquio Grilo foi convidado a tocar três dos Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo. De acordo com Grilo (2010), a dedicatória do Estudo Seresteiro talvez tenha vindo de alguma gratidão por sua participação no festival e ao fato de Fonseca ter gostado da sua performance. Grilo acredita que Fonseca o via como um

“Seresteiro”, o que justificaria o título da obra e a dedicatória. Ele ainda acrescenta; [...] fui mesmo um seresteiro e tenho um bom apreço pelo gênero”.¹⁷



Figura 5 – Estudo Seresteiro

O violonista Marcos Vinícius relata também ter participado destas revisões violonísticas com Fonseca, lhe ajudando a digitar o Estudo Seresteiro. “[...] Posso dizer-te que de minha parte tentei por muitas vezes ajudá-lo em sua última obra para o instrumento¹⁸, o Estudo Seresteiro, que ele me pediu para analisar e digitar. O fiz com enorme cuidado [...]” (VINÍCIUS, 2010).¹⁹ A única gravação comercial que encontramos da obra para violão de Fonseca foi realizada pelo violonista Marcos Vinícius. Ele gravou o Estudo nº 2, na faixa número 13 do CD Viola Violar. Fabio Zanon em seu programa Violão, transmitido originalmente pela Rádio Cultura FM de São Paulo, que foi ao ar em janeiro de 2008, apresentou, além de dados biográficos sobre Fonseca, os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo, em gravações feitas especialmente para o programa.²⁰

A peça “Prelúdio e Adágio” em homenagem a Paula Domingues Vargas foi composta entre os dias sete e oito de janeiro de 1984, e homenageia “In memoriam” uma ex-aluna, violonista, da escola de música da UFMG. Essa peça encontrava-se perdida; o que se conhecia dela era um rascunho, que se encontra no acervo do ICAF. No entanto, durante nossa pesquisa, encontramos, no acervo de Cecília Barreto, o manuscrito da peça, que está em bom estado de conservação. Nele podemos notar a indicação de revisão e digitação de José Lucena Vaz.

¹⁷ Entrevista concedida dia por Eustáquio Grilo no dia 10/03/2011.

¹⁸ A última peça de Fonseca encontrada é a peça “Da Janela do trem” de 1987.

¹⁹ Entrevista concedida por Marcos Vinícius no dia 5/10/2010.

²⁰ Os Estudos nº 1, 2, 4 e 5 são interpretados pelo violonista Felipe Garibalde. O restante dos Estudos pelo violonista André Priedols.

REVISÃO E DIGITAÇÃO DE JOSÉ LUCENA VAZ

Prelúdio (e Adágio) In Memoriam
 para Paula Domingues Vargas
 7 e 8 de Janeiro de 1984

violão
 guitar
 de Carlos Alberto Pinto Fonseca

Figura 6 – Manuscrito da peça de Fonseca, “Preludio e Adagio”.

Segundo Vaz, Fonseca frequentemente o procurava a fim de sanar dúvidas em relação às possibilidades violonísticas de suas composições. Algumas vezes estas conversas eram feitas por telefone, embora Fonseca lhe entregasse algumas peças para revisão pessoalmente. Talvez devido a este fato tenhamos encontrado em seu acervo os manuscritos dos Estudos 2, 4 e 7, além do “Estudo Seresteiro” e da peça “Alma de um Povo”.

“Alma de um Povo” foi composta em primeiro de janeiro de 1979 e dedicada ao violonista americano Jeffrey Meyerrieks. Segundo Barbosa-Lima, Meyerrieks ficou amigo de Fonseca e frequentemente o hospedava quando o compositor viajava para os Estados Unidos. Neste manuscrito, além da dedicatória ao violonista americano, podemos ver uma dedicatória a Lucena com a data de dezessete de março de 1979.

« ao amigo Lucena, com a admiração »

Dedicado ao violonista Jeffrey Meyerrieks

Alma de um Povo Fl

Canto Brasileiro para violão solo

de Carlos Alberto Pinto Fonseca
 composto em 1-1-79

♩ = 138 circa
 soneto

mf

un poco riten.

atempo

cresc. e allargando al

Figura 7 – Manuscrito da peça de Fonseca “Alma de um Povo”

Passados mais de trinta anos da publicação dos Sete Estudos, em 1978, estes ainda se encontram praticamente fora do repertório violonístico. Este fato pode ser explicado não pela falta de qualidade dos Estudos, mas sim pelo desconhecimento de sua existência pela classe violonística. Sobre a importância da obra para violão de Fonseca, Barbosa-Lima (2010) pondera: [...] a obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca constitui um importante acréscimo à literatura violonística no Brasil, pouco

a pouco as novas gerações de violonistas o vão descobrindo, como você que está fazendo esta tese que é da mais alta relevância [...]”²¹

3 LEVANTAMENTO DAS DEMANDAS TÉCNICAS

3.1 Considerações preliminares

Para iniciarmos o processo de análise das demandas técnicas contidas nos Setes Estudos de Fonseca, primeiramente tivemos que realizar o levantamento das mesmas. O ponto de partida para o levantamento destas demandas foi a performance dos Estudos em conjunto com a análise da partitura, considerando a digitação grafada. Porém, em alguns casos específicos, durante a análise, em função de um maior aprofundamento sobre a demanda em questão, poderemos considerar digitações alternativas.

Sobre a digitação grafada nos Estudos Barbosa-Lima afirma:

[...] Como faz muito anos que não vejo os Estudos, é difícil para mim lembrar de digitações. Sempre quando se toca em público em mais de uma ocasião, obviamente ideias surgem e as pequenas mudanças podem ser até consideradas como digitações alternativas. (BARBOSA-LIMA, 2010).

As demandas técnicas contidas em uma obra violonística podem ser diferentes em uma mesma peça, em determinados casos, dependendo da digitação empregada. Sobre possíveis efeitos da digitação em uma demanda técnica Wolff considera:

Digitar uma melodia em uma única corda é um recurso bastante utilizado para obter uma homogeneidade tímbrica, porém tal recurso resulta em diversos translados de mão esquerda. É recomendado o uso deste artifício em passagens lentas, nas quais as mudanças de posição não afetariam a fluência da execução. (WOLFF, 2001).

Os manuscritos dos Estudos 2, 4 e 7 não contêm digitações grafadas, possuindo assim algumas diferenças no que refere às demandas técnicas, em

21 Entrevista concedida dia por Barbosa-Lima no dia 22/11/2010.

comparação com a versão editada. Poderemos recorrer ao artifício de comparação entre a versão editada dos estudos e os manuscritos, embora esse não seja o objetivo deste trabalho, no intuito de um maior entendimento das demandas técnicas contidas nos Estudos. Durante as análises destinamos uma atenção mais direcionada aos translados de mão esquerda, pestanas, meias pestanas e diferentes toques da mão direita, devido a maior recorrência destas demandas na série dos Sete Estudos.

Algumas demandas técnicas como pestanas, para tocar várias notas ao mesmo tempo, alguns translados de ambas as mãos, ligados, arpejos, dentre outros, são necessariamente indispensáveis para a realização de uma demanda musical e, não podem ser evitados ou substituídos por outra demanda técnica. No caso de outras demandas, como o toque duplo do polegar, a fixação de um ou mais dedos e a pestana usada na condução de vozes, são escolhas pessoais, que dependendo da digitação escolhida, podem ser substituídas por outras demandas que possuam semelhante efeito. “É necessário destacar que a eleição dos movimentos apropriados para cada problema isolado corresponde exclusivamente ao violonista [...]” (CARLEVARO, 1978, p. 152. Tradução nossa).

Em uma execução musical, as demandas técnicas de mão esquerda e direita aparecem simultaneamente, porém para a melhor compreensão das particularidades de cada demanda, as apresentaremos separadamente. De acordo com Carlevaro (1978), o dedo polegar da mão direita merece um estudo especial pela sua força e pela oposição que faz, em seu toque, aos demais dedos. Devido a este fato apresentaremos algumas demandas técnicas relacionadas ao polegar de forma separada.

3.2 Levantamento das demandas técnicas

Após um primeiro levantamento de quais demandas técnicas ocorriam em cada um dos Sete Estudos, chegamos a seguinte tabela:

Estudos em ordem numérica	Demanda técnica	
	Mão direita	Mão esquerda
Estudo nº 1	Toque duplo do polegar, ANS, destaque de notas em acordes, diferentes toques de i-m-a, arpejo, uso do P como voz cantante. translados sem ponto de apoio.	Translados, distensões e contrações, meias pestanas, ligados.
Estudo nº 2	Toque duplo do polegar, ANS, arpejo, diferentes toques de i-m-a, translados sem ponto de apoio. Uso do P como voz cantante.	Translados, distensões e contrações, pestanas, meias pestanas, ligados
Estudo nº 3	ANS, diferentes toques de i-m-a, traslado sem ponto de apoio.	Translados, distensões e contrações, pestanas e meia pestanas, ligados, destaque em notas de acordes.
Estudo nº 4	ANS, arpejo, diferentes toques de i-m-a.	Translados, distensões e contrações pestanas, meias pestanas, ligados.
Estudo nº 5	Toque duplo do polegar, ANS, destaque de notas em acordes, toque duplo do polegar, diferentes toques de i-m-a, arpejo, traslado.	Translados, pestanas, meias pestanas, distensões e contrações.
Estudo nº 6	Toque duplo do Polegar, notas repetidas com velocidade, uso do P como voz cantante, diferentes toques de i-m-a, destaque em notas de acordes.	Translados, ligados, contrações, maia pestana.
Estudo nº 7	ANS, diferentes toques de i-m-a, arpejo.	Translados, distensões e contrações, pestanas, meias pestanas, Ligados.

Tabela 1: Estudos e demandas técnicas encontradas

Podemos ver na tabela 1 quais demandas técnicas estão presentes em cada um dos Sete Estudos. Baseados em cada demanda encontrada nos Sete Estudos prosseguimos na elaboração das tabelas seguintes, que por sua vez são complementares à primeira. Nelas podemos ver quais Estudos exigem determinados

aspectos específicos de mão esquerda e direita.

Demandas Técnicas Aspecto específico Mão Direita	Estudos que contém esta demanda técnica
Arpejos	1, 2, 4, 5.
Toque duplo do polegar	1, 2, 5, 6.
Polegar com voz cantante	1, 2, 6.
Diferentes toques de i-m-a.	Todos
Translados	Todos
A N S	1, 2, 3, 4, 5, 7.
Destaque de notas em acordes	1, 3, 5, 6, 7.

Tabela 2: demandas técnicas de mão direita; Estudos relacionados

Demandas Técnicas Aspecto específico Mão Esquerda	Estudos que contém esta demanda
Pestanas	2, 3, 4, 5, 7.
Meias Pestanas	Todos.
Ligados	1, 2, 3, 4, 6, 7.
Translados	Todos
Distensões	1, 2, 3, 4, 5, 7.
Contrações	Todos

Tabela 3: demandas técnicas de mão esquerda; Estudos relacionados

Após os levantamentos feitos nas tabelas anteriores, prosseguiremos analisando o aparecimento e a recorrência de cada demanda técnica nos Setes Estudos de Fonseca.

4 ANÁLISE DAS DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO DIREITA

4.1 Diferentes formas de atuação dos dedos da mão direita

As diferentes formas de atuação dos dedos da mão direita são responsáveis por realizar as escolhas interpretativas no que se refere à produção sonora. Nos estudos de Fonseca estes toques podem ser a demanda técnica responsável por realizar demandas musicais como, diferenciação de vozes, destaque de melodia,

dentre outras, como veremos no decorrer deste trabalho.

Cada toque dinâmico deve realizar-se com uma atitude diferente dos dedos. Na medida da intensidade sonora, a atuação livre dos dedos se mescla com a fixação de suas articulações. Em caso extremo, pode-se anular as falanges e atuar com mão e braço. Para Carlevaro:

[...] nas diferentes maneiras de se utilizar distintos graus de força, nos variados toques dinâmicos, deve-se efetuar também diferentes trabalhos com os dedos. Cada forte, cada piano, cada acento isolado requer um tipo de toque [...]. (CARLEVARO, 1978, p. 65. Tradução nossa).

Carlevaro define como fixação, a anulação (não mobilidade) voluntária e momentânea de uma ou várias articulações, esta anulação tem por objetivo o uso de elementos mais aptos e mais fortes para determinado fim. (CARLEVARO, 1978, p. 34. Tradução nossa).

Esta técnica faz parte de um importante princípio de Carlevaro, que prima pelo “mínimo esforço com o máximo resultado”. Através desta técnica, podemos fazer uso de músculos mais fortes e mais aptos para determinada tarefa, evitando assim uma fadiga muscular desnecessária, propiciando um esforço menor ao tocar, aumentando a possibilidade de uma performance mais satisfatória. (CARLEVARO, 1978).

O uso inteligente das fixações nos permite o *relax* nos músculos que não atuam. A via de exemplo: se levantarmos um lápis somente o esforço da mão, poderemos fazê-lo em estado de *relax*, porque ela está capacitada para levantar pesos muito maiores. A potencia (mão) é muito superior neste caso à resistência (lápis). Se intentarmos agora levantar somente com a mão um peso igual ao esforço máximo que aquela pode realizar, é dizer, se nivelarmos a potência com a resistência, se anula o *relax*, porque obriga o músculo a sua tensão máxima, o que traz como consequência posterior a fadiga [...]. (CARLEVARO, 1978, p. 36. Tradução nossa).

Carlevaro enumera os diferentes toques de i-m-a, e distingue suas formas de atuação em função de uma demanda musical do seguinte modo:

a) Por ordem de sua intensidade sonora:

- Toque nº 1 - toque livre - (sem fixação). Sons pianos, arpejos e acordes.
- Toque nº 2 - fixação da última falange . Atua a partir da segunda falange.

- Toque nº 3 - o dedo atua desde sua base, na articulação do dedo com a mão, as demais articulações permanecem fixadas. O dedo trabalha por unidade e por soma muscular.
- Toque nº 4 - participação ativa da mão e utilização do pulso. Em recursos extremos de força, o braço pode participar.

b) Relacionado à tímbrica.

- Toque nº 5 - fixação e angulação da última falange (timbre metálico).

Nos diferentes formas de atuação dos dedos da mão direita também podemos utilizar o toque apoiado. O toque apoiado é aquele no qual, após tocar uma corda, o dedo se apoia na corda adjacente superior. Apesar de Carlevaro achar desnecessário o seu uso, ele considera a possibilidade de usar o toque apoiado em decorrência de algum esforço, ou quando não seja necessário evitá-lo. De acordo com Carlevaro:

[...] não se deve entorpecer a corda anterior se não há razões que fundamentem esta atitude. Pode existir um certo apoio como consequência de um esforço (e sempre que não seja necessário evitá-lo) mas nunca como um fim determinado”.(CARLEVARO, 1978, p. 69. Tradução nossa).

O toque apoiado também pode ser usado para conseguir um destaque em determinada nota, em função de um maior volume no toque. Segundo Tennant:

O que o toque apoiado realmente faz é direcionar a vibração da corda mais direção ao tampo. Fisicamente, isto resulta em mais ressonância dentro do violão e no próprio tampo. É por isso que o toque apoiado é geralmente percebido como um som mais forte do que o toque sem apoio. (TENNANT, 1995, p. 35. Tradução nossa).

De acordo com Shearer: “No toque apoiado, o dedo descansa na corda adjacente, dando ao movimento um ponto de culminância seguro. Assim, o toque apoiado nos fornece um elemento extra de segurança, dando e adicionando sensação de exatidão [...]” (SHEARER, 1990, p. 86. tradução nossa). Sobre as diferenças entre toque apoiado e sem apoio Shearer pondera:

Geralmente, o toque sem apoio tem uma aplicação musical mais ampla e fornece uma mais fácil abordagem para alternar do que o toque apoiado. Porém enquanto tocamos forte, o bom desenvolvimento do toque apoiado nos oferece mais volume e potência sonora, até mesmo do que o mais desenvolvido toque sem apoio. Isto torna o toque apoiado uma ferramenta efetivamente expressiva. (SHEARER, 1990, p. 86. Tradução nossa).

Ainda de acordo com Shearer (1990) as vantagens do uso do toque apoiado não implicam que não se possa conseguir uma boa sonoridade com o toque sem apoio. Durante a performance, deveríamos ser aptos a produzir uma sonoridade similar com os toques apoiados e sem apoio. O toque sem apoio também possui vantagens práticas que não deveriam ser ignoradas. Este é o tipo mais *legatto* e versátil dos toques, igualmente útil para escalas, arpejos e acordes.

A seguir mostraremos algumas situações que, segundo Carlevaro (1978, p. -39), podem requerer o uso de fixações em função de diferentes toques da mão direita.

- Toques da mão direita em função da dinâmica (fixa-se uma ou várias falanges).

Nos Sete Estudos de Fonseca a utilização de diferentes toques de mão direita em função da dinâmica é de suma importância para atender as inúmeras indicações que eles possuem. Como podemos ver no seguinte trecho, em cada compasso podemos usar diferentes fixações dos para conseguir a dinâmica desejada. Os acentos podem ser realizados utilizando o toque nº 3, com o dedo atuando desde o seu nascimento, enquanto as demais notas podem ser tocadas com o toque nº 1, livre de fixações.

Realização dos acentos com fixação de falanges

Allegro moderato (♩ = 112)

molto ritmico

Figura 8 - Fixações. Estudo 6 de Fonseca (compassos 1 – 2)

- Toque fortíssimo do polegar (fixa-se o dedo e atua o pulso). Neste exemplo podemos conseguir este toque fixando o polegar e atuando com pulso e até com o braço.

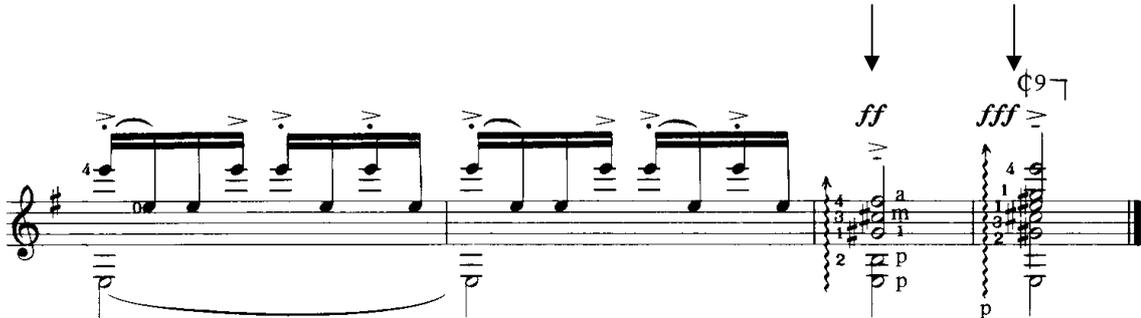


Figura 9 - Fixações. Estudo 6 de Fonseca (compassos 63 - 66)

- Toque de mão direita com destaque tímbrico (fixa-se em ângulo a última falange). Neste exemplo podemos destacar as notas acentuadas utilizando o toque nº 5 com o dedo anular.²²



Figura 10 - Fixações. Estudo 6 de Fonseca (compassos 60 - 62)

- Velocidade em acordes repetidos (fixação dos dedos e utilização ativa do pulso e braço).

Devido ao andamento do Estudo nº 5 (semínima = 100) podemos utilizar o pulso, fixando os dedos, para realizar as semicolcheias.

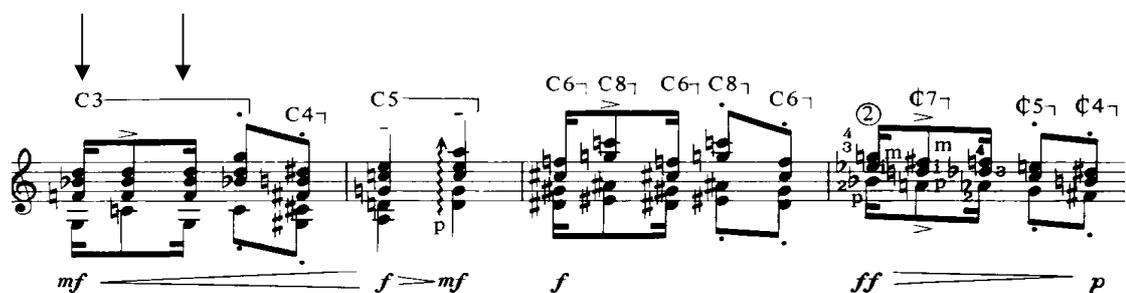


Figura 11 - Fixações. Estudo 5 de Fonseca (compassos 9 - 12)

22 Ver acordes de notas simultâneas e destaque em notas em acordes, p. 37 - 38.

A fixação do polegar é de suma importância e utilidade no que se refere à dinâmica e também relacionado à velocidade.

Como vimos anteriormente, podemos conseguir um destaque de melodia, através de diferentes toques de mão direita. O uso de fixações destes dedos, além do toque livre, podem nos proporcionar diferentes timbres e graus de dinâmica, os quais poderemos utilizar para separação de vozes ou destaque de melodia. Sobre destaque de melodia Carlevaro pondera:

É norma conhecida que uma linha melódica deve se destacar do acompanhamento. A condução de uma melodia pode resultar mais difícil quando com os outros dedos deve-se tocar outras notas que correspondem ao acompanhamento e, por consequência, em outro plano de intensidade. [...] o manejo dos dedos em diferentes atitudes dinâmicas e tímbricas é muito difícil [...] Estes problemas podem ser ainda mais árduos de se resolver quando se trata de uma execução polifônica, pois neste caso deve-se ressaltar claramente, e quando assim queira a música, duas ou mais vozes. (CARLEVARO, 1978, p. 59 – 60. Tradução nossa).

Esta demanda técnica é de fundamental importância em músicas que exploram dentro de sua textura o recurso da melodia acompanhada. No violão, instrumento harmônico e melódico por tradição, esta demanda técnica é recorrente e nos Estudos de Fonseca este fato não é diferente, pois está presente em toda a série. Nos exemplos seguintes veremos com podemos destacar a melodia com diferentes toque de i-m-a.



Figura 12 - Destaque de melodia. Estudo nº 3 de Fonseca (compassos 33 - 34)

No estudo 3 podemos fazer a separação entre melodia e acompanhamento, tocando os acordes em um plano dinâmico abaixo da melodia, utilizando para isso o toque nº 1, livre de fixações, e tocando a melodia, quando em conjunto com os acordes²³, utilizando o toque nº 5, visando destacar a voz superior.

No exemplo seguinte, como no anterior, ora a melodia aparece sozinha, ora em conjunto com um acorde. Este trecho possui alguns acordes isolados que fazem

²³ Ver destaque em notas de acordes, p. 38.

parte do acompanhamento, que por sua vez não devem ser destacados.

Figura 13 - Destaque de melodia. Estudo nº 1 de Fonseca (compassos 8 – 10)

Neste trecho podemos utilizar distintos tipos de toques para conseguirmos o efeito desejado. O toque nº 4, para realizar os acentos pedidos, o toque nº 5 quando a melodia aparece em conjunto com os acordes e o toque livre para os acompanhamentos.

4.2 Arpejo

Os estudos e exercícios de arpejo acompanham o desenvolvimento do violonista desde seu começo, frequentemente explorando a sonoridade que as cordas soltas do violão possuem. Carlevaro (1967), em seu caderno nº 2, *Técnica de La Mano Derecha*, propõem diversas fórmulas de arpejo, contendo dentre outras, a ação conjunta entre os dedos p e i-m-a, a fim de desenvolver a independência dos dedos. Tennant revisita as 32 fórmulas de arpejo de Tárrega. (TENNANT, 1995, p. 38). Também bastante utilizadas, são as 120 fórmulas de arpejo de Giuliani.

A sucessão dos sons de um acorde requerem para sua execução uma mecânica em que os dedos atuem de forma independente e separados para seu melhor desempenho. Não são necessários contatos laterais nem contração muscular. Os dedos devem atuar de forma livre. (CARLEVARO, 1978).

Os arpejos nos Estudos de Fonseca não aparecem da forma constante e com o mesmo padrão de digitação de mão direita, como no Estudo nº 1 de Villa-Lobos ou

24 T = toque. Ex: T3 = toque nº 3.

como no Estudo nº 6 de Leo Brouwer, ambos os quais são referências em estudos de arpejos. Nos Estudos de Fonseca, esta demanda técnica aparece acompanhada por uma melodia, que em alguns casos, deve ser destacada do arpejo. Alves pondera sobre os arpejos no Estudo nº 6 de Brouwer da seguinte forma:

[...] no Estudo VI, o único aspecto específico de demanda técnica enfocado é a prática dos arpejos. O movimento dos arpejos é constante em todo Estudo, modifica-se apenas a estrutura rítmica do trecho final [...] Os arpejos repetidos a cada compasso lembram o Estudo nº 1 de Villa-Lobos [...] (ALVES, 2005, p. 44).

A textura, melodia acompanhada por arpejos, está presente em todo o Estudo nº 2 de Fonseca. Neste estudo podemos utilizar os diferentes toques de i,m,a para separação entre melodia e acompanhamento. Caberá ao intérprete decidir os momentos em que deve usar o tipo de toque em função de suas escolhas interpretativas.

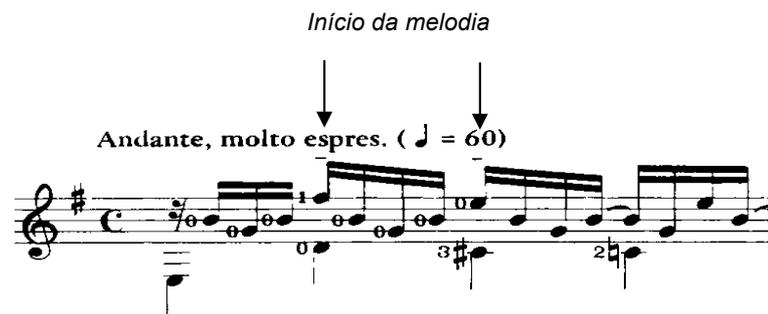


Figura 14 - Arpejo. Estudo nº 2 de Fonseca (compasso 1)

O Estudo nº 4, como o Estudo nº 2, também possui arpejos em todo o seu percurso, com exceção da coda. Novamente, o arpejo aparece em forma de melodia e em andamento lento.



Figura 15 - Arpejo. Estudo nº 4 de Fonseca (compassos 1- 2)

Neste trecho do Estudo 4, enquanto o baixo tem a função de pedal, o arpejo se move melodicamente, não havendo a necessidade de se colocar o

acompanhamento em um plano inferior. A diferenciação necessária será entre o baixo e melodia arpejada.

No Estudo nº 5 o arpejo também aparece na forma de melodia acompanhada, como podemos ver claramente no seguinte exemplo, no qual, as setas indicam a melodia a ser destacada.

Figura 16 - Arpejo. Estudo nº 5 de Fonseca (compassos 26 – 29)

Neste trecho do Estudo nº 5, podemos notar que existe uma digitação de mão direita que sugere que a melodia deve ser tocada com o dedo anular. O destaque pode ser conseguido, com a utilização do toque nº 5 ou com o toque apoiado. O acompanhamento deve ser tocado em um plano dinâmico inferior, podendo ser usado o toque livre.

4.3 Acordes de notas simultâneas

A execução de um acorde *plaqué*, exige a simultaneidade na emissão de suas notas, para isso devemos buscar uma unidade mecânica entre os dedos. Em função do posicionamento das cordas, e como consequência a possível separação entre os dedos, Carlevaro define duas situações que exigem diferentes mecânicas na execução de acordes de notas simultâneas. (CARLEVARO, 1978, p. 73).

- Primeira situação: unidade por contato; é a situação em que se toca acordes em cordas adjacentes, ou seja os dedos i-m-a, atuam sempre nas cordas em sequência, não saltando uma ou mais cordas. Os dedos tendo contato entre si, nos permite atuar como se fosse um só dedo ou um só bloco, conseguindo

assim uma unidade sonora. Devemos sentir este toque como uma só ação e não como três ações diferentes. (CARLEVARO, 1978).

Para realizar um acorde com notas simultâneas os dedos i-m-a, devem atuar unidos por um leve contato lateral, porém sem a necessidade de esforço, em correspondência com a separação das cordas.

- Segunda situação: unidade por contração muscular; Se denomina unidade por contração muscular a atitude que devem adotar a mão e os dedos para tocar acordes em cordas não adjacentes. Neste caso os dedos i-m-a, devem conservar a abertura angular necessária, fixada desde o sua base, devendo permanecer firme enquanto durar a atitude do ataque.

Do mesmo modo que a unidade por contato, a unidade por contração muscular nos permite atuar com a mão como um só bloco, porém, neste caso o esforço muscular deve residir na mão.

A demanda técnica acordes de notas simultâneas está presente em todos os Estudos de Fonseca, com exceção do Estudo nº 6, destacando-se os Estudos nº 3 e 7, pela recorrência de acordes com notas separadas. Nos Estudos nº 1 e 5 esta demanda é recorrente, porém sem necessidade de separação entre os dedos, sendo que na maioria das vezes em que acontece, existe a necessidade de destacar alguma nota do acorde.

4.4 Destaque de notas em acordes

Pode-se conseguir o destaque de notas em acordes através de diferentes recursos, utilizando o que Carlevaro (1978) denomina unidade por contato e unidade por contração muscular.

Esta técnica pode ser utilizada com e sem separação angular entre os dedos. Utilizando a unidade por contato, o dedo que irá destacar a nota, deverá sobressair levemente do conjunto formado pelos demais, para que o som emitido se ressalte com nitidez. Enquanto a unidade por contração muscular está ligada a força empregada no destaque da nota (destaque por dinâmica) e a abertura angular dos

dedos.

Esta demanda técnica é fundamental para interpretação de alguns Estudos de Fonseca. No Estudo nº 3, em vários momentos temos que destacar a melodia presente na nota mais aguda de acordes, com a separação dos dedos i-m-a, como podemos ver no seguinte trecho:

Figura 17 - Destaque de notas em acordes com separação entre os dedos. Estudo nº 3 de Fonseca. (compassos 1- 3)

Como podemos ver no exemplo seguinte, no estudo 7, o acorde arpejado²⁵ facilita o destaque na nota mais aguda.

Figura 18 - Destaque de notas em acordes com separação entre os dedos. Estudo nº 7 de Fonseca (compassos 1- 3)

No Estudo nº 5, apesar de os acordes poderem ser efetuados sem a separação entre os dedos, a frequência com que eles acontecem nos faz permanecer com uma angulação quase permanente do anular, visando o destaque da melodia. Neste exemplo, além do destaque melódico, existem acordes com mais de quatro notas simultâneas. A solução nestes casos é tocar duas notas com o

²⁵ Este arpejo é ornamental, o acorde é escrito com notas simultâneas, portanto consideraremos o arpejo ornamental como acordes de notas simultâneas, embora estas soarão sucessivas devido ao fato de que, a mecânica para sua realização é a mesma.

polegar²⁶.

Destaque de notas em acordes, 5 sons.

The musical score consists of ten measures of music in treble clef. The chords are labeled as follows: C5, C4, C5, C4, C3, C3, C1, C2, C1, C2. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *mf*, and *f*. A bracket labeled '1' is placed over the last two measures. Arrows from the title point to the notes in the first six measures.

Figura 19 - Destaque de notas em acordes. Estudo nº 5 de Fonseca. (compassos 5 – 8)

4.5 Translados

Para Carlevaro existem três formas de translados de mão direita, de modo que os dedos se posicionem comodamente e não precisem distender-se para chegar a corda correspondente.

Na primeira forma de traslado, o braço se move em direção paralela ao tampo, descrevendo um setor de círculo que tem como centro o ponto de apoio no aro. Na segunda forma, a mão se desloca seguindo uma linha reta perpendicular às cordas, dobrando o pulso para dentro, ainda mantendo fixo o ponto de apoio. Na terceira forma de traslado não se mantém o ponto de apoio. Desta forma o braço segue de forma livre. Esta última forma é comumente utilizada para harmônicos de mão direita, toques *sul tasto* e *sul ponticello*, ataques fortíssimo, efeitos timbrísticos etc. (CARLEVARO, 1978).

Os translados de mão direita ocorrem em todos os Sete Estudos de Fonseca. Isso se deve ao fato deste tipo de traslado ser inerente a prática violonística. Ao mudar de uma corda para outra você já está fazendo um pequeno traslado de mão direita. Portanto, a não ser em casos específicos de músicas que contenham um mesmo arpejo em uma mesma região do violão ou que use uma só corda, os translados de mão direita não podem ser evitados.

Existem casos em que estes translados são realizados com um maior deslocamento, o que torna mais difícil sua execução, como podemos ver no seguinte trecho. A partir do compasso 27 temos que realizar os translados de mão direita,

²⁶ Ver toque duplo do polegar, p. 41.

quando o arpejo passa das cordas primas para as cordas graves, as setas indicam o momento exato onde ocorrerá cada traslado.

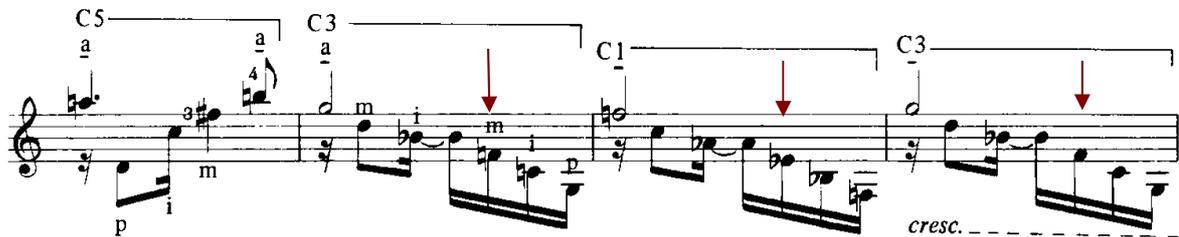


Figura 20 - Translados de mão direita. Estudo nº 5 de Fonseca, (compassos 26 - 29)

No exemplo seguinte temos a necessidade de fazer um traslado de mão direita sem o ponto de apoio, para a realizar os harmônicos.



Figura 21 - Translados de mão direita. Estudo nº 1 de Fonseca, (compassos 58 – 59)

Estes translados de mão direita, sem o ponto de apoio, em função da realização de harmônicos realizados com a mão direita, também ocorrem nos Estudos 2 e 3.

4.6 Toque duplo do Polegar

Carlevaro define como toque duplo do polegar aquela situação em que um mesmo ataque, em duas ou mais cordas, é realizado pelo polegar, utilizando dois tipos de toque, começando com gema e terminando com unha. Ele distingue duas formas de produção sonora utilizando o polegar:

- Toque com polpa: toque utilizando somente a polpa do polegar, sem contato da unha com a corda. Com este tipo de toque se consegue uma sonoridade

opaca.

- Toque com unha: toque somente com a unha. Com este tipo de toque pode-se conseguir um som mais brilhante. Segundo Carlevaro (1978) este toque pode ser usado para destacar notas graves:

A medida que se desce no índice acústico o som vai sendo acompanhado por uma quantidade cada vez maior de harmônicos [...] que, chegam a perturbar em parte a exata entonação dos sons mais graves. [...] A própria experiência, unida a uma sutileza auditiva, nos demonstra que o toque com unha (mais incisivo que a polpa) permite alcançar a entonação mais exata da nota grave. (CARLEVARO, 1978, p. 49. Tradução nossa).

O toque duplo do polegar pode ser utilizado como recurso de destaque de sons em duas, três e até as seis cordas de uma vez. Também pode ser usado para destacar melodias, quando elas se encontram na nota mais aguda do acorde. A nota final do acorde tocado com unha pode produzir um som mais brilhante que por sua vez irá se destacar do restante do acorde, tocado com polpa, produzindo assim um som opaco.

Como exemplo clássico do uso do recurso do toque duplo do polegar destacando uma nota mais aguda podemos citar o Estudo nº 11 de Villa-Lobos, no qual na seção de arpejos temos que destacar, com o toque duplo do polegar, ora a nota presente na quinta corda, ora a nota na quarta corda, como podemos ver no seguinte exemplo. A primeira seta indica a nota a ser destacada na quarta corda. A segunda e terceira seta indica a nota a ser destacada na quinta corda, sendo que a terceira também indica o início da melodia.

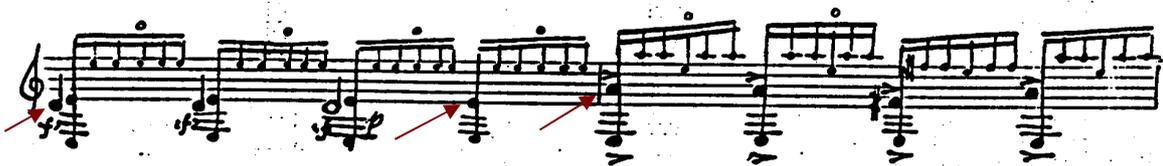


Figura 22 - Toque duplo do polegar. Estudo nº 11 de Villa-Lobos, manuscrito. (compassos 57 -58)

Em alguns Estudos de Fonseca podemos usar este recurso em trechos que necessitam de destaque na nota mais aguda, como no exemplo a seguir.



Figura 23 - Toque duplo do polegar. Estudo nº 1 de Fonseca (compasso 3)

No próximo trecho podemos destacar, usando o toque duplo do polegar, a nota superior de todos os acordes arpejados.

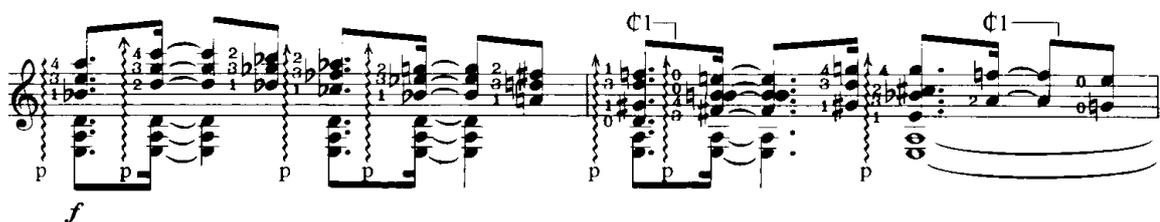


Figura 24 - Toque duplo do polegar. Estudo nº 1 de Fonseca (compassos 50 - 51)

O toque duplo do polegar, em nossa opinião, pode ser usado com algumas variações, nos casos em que não é necessário destacar a nota mais aguda de um acorde, mas é preciso tocar duas ou mais notas com o polegar. Neste caso não utilizaremos dois tipos de toque (Unha e polpa), e sim um tipo, com unha ou gema. Também poderemos utilizar um terceiro toque, que acontece quando buscamos em um mesmo ataque, tocar unha e gema (ao mesmo tempo).

Carlevaro pondera que o toque nº 1 (toque sem fixações), com a ação conjunta de gema e unha, está intimamente ligado à ideia de voz cantante, sendo de suma importância para definir certas frases. (CARLEVARO, 1978). Acreditamos que este toque também pode ser utilizado pelo polegar.

No próximo exemplo o polegar deve tocar simultaneamente as duas notas do baixo, porém sem a necessidade de destacar a mais aguda, o cromatismo no baixo está presente nas duas notas que o compõem.

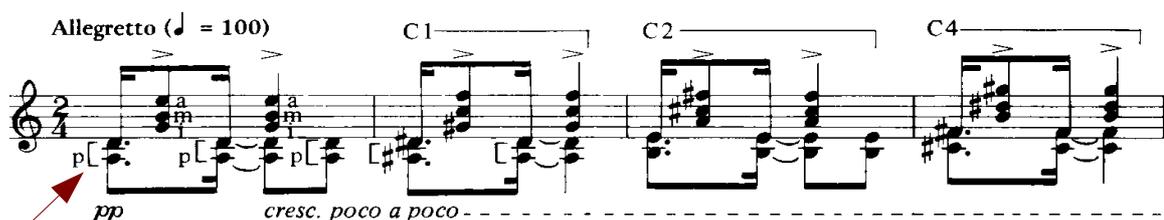


Figura 25 - Toque duplo do polegar. Estudo nº 5 de Fonseca (compassos 1 - 4)

No exemplo seguinte temos um acorde de cinco notas, no qual devemos tocar duas notas simultaneamente com o polegar, novamente sem a necessidade de destacar, com o polegar, a nota mais aguda. As notas presentes nas cordas Lá e Ré, no acordes indicados pela seta, devem ser tocadas com um só golpe.

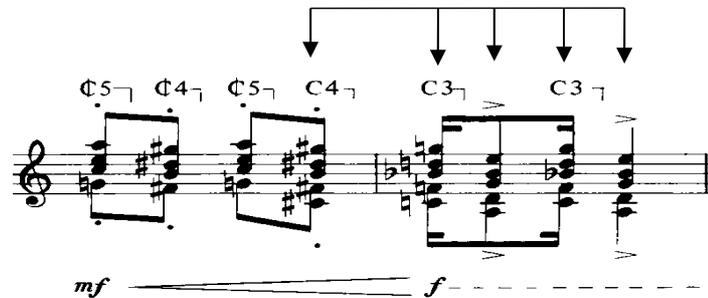


Figura 26 - Toque duplo do polegar. Estudo nº 5 de Fonseca (compassos 5 – 6)

No próximo exemplo temos uma situação na qual podemos utilizar o toque duplo do polegar visando destacar a nota mais aguda, valorizando o cromatismo do baixo, Ré, Dó#, Dó, Si. Podemos ver que Barbosa-Lima (em sua digitação) já sugere este tipo de toque, colocando as notas do baixo em colchetes.

The image shows two staves of musical notation. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. A bracket labeled 'C2' spans the first four notes. The tempo marking 'a tempo' is above the staff, and 'cedendo' is below the staff. Red arrows point to the notes C4, B3, and A3, which are enclosed in brackets. The second staff continues the sequence with notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1. Red arrows point to the notes C2, B1, and A1, which are enclosed in brackets.

Figura 27 - Toque duplo do polegar. Estudo nº 2 de Fonseca (compassos 37 – 39)

4.7 Uso do polegar como voz cantante

De acordo com Carlevaro (1978), o recurso de diferenciar o volume do toque de determinado dedo frente aos outros, em um instrumento com âmbito dinâmico reduzido como o violão, pode ser utilizado, ao se saber passar para um segundo plano as outras vozes, e não somente ao se colocar a “voz cantante” em um grau de

dinâmica mais forte. A resultante de um maior som do polegar não estará ligada unicamente ao ataque em si deste dedo, mas surgirá da subordinação consciente dos demais dedos, que com sua menor intensidade sonora, ajudarão a audição dos sons produzidos pelo polegar.

No Estudo nº 1, o recurso do “polegar cantante” pode ser utilizado em alguns trechos. No seguinte exemplo o polegar pode ser responsável por destacar a melodia cromática presente na linha inferior. Embora este trecho não contenha uma digitação de mão direita, as reexposições deste tema (Figuras 29 e 30) indicam o polegar como responsável pela linha melódica.



Figura 28 - Polegar como voz cantante Estudo nº 1 de Fonseca (compassos 18 -19)

No trecho a seguir poderíamos, com o uso de distensões, conseguir um *legatto* melódico nas notas tocadas pelo polegar, mantendo a figura rítmica de mínima nos baixos, semelhante ao trecho anterior.²⁷ Podemos ver como foi colocada uma *tenuta* com um ligado em cada baixo, na tentativa de destacá-lo e talvez prolongá-lo um pouco. A digitação da mão direita sugere que o polegar destaque a melodia.

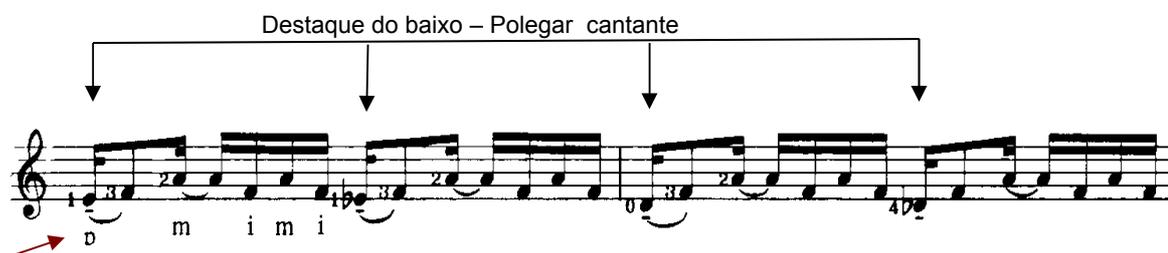


Figura 29 - Polegar como voz cantante Estudo nº 1 de Fonseca (compassos 46 - 47)

²⁷ Possivelmente esta figura rítmica foi alterada, talvez pela dificuldade na realização da distensão extrema (ver distensões, p. 48) necessária para manter a figura de mínima no baixo. Fazemos esta suposição baseados na observação de como algumas figuras rítmicas foram alteradas na versão editada, em comparação com o manuscrito, no intuito de uma melhor tocabilidade.



Figura 30 – Digitação alternativa. Polegar como voz cantante Estudo nº 1 de Fonseca (compassos 46 - 47)

No próximo exemplo, a digitação de mão direita, como no trecho anterior, também sugere que o polegar destaque a melodia.

Allegro calmo ed espressivo

p m i m i p m i m p i m i m a p i m i m i

Figura 31 - Polegar como voz cantante Estudo nº 1 de Fonseca (compassos 42 – 43)

Na maior parte do Estudo nº 6 o polegar é o responsável pela melodia, sempre em conjunto com um acompanhamento de dinâmica contrastante.

p

f

Figura 32 - Polegar como voz cantante Estudo nº 6 de Fonseca (compassos 33 – 36)

O polegar, por sua natureza mais forte frente aos demais dedos e devido ao fato do sentido de seu toque ser descendente, pode se destacar com facilidade só pelo fato de colocarmos o acompanhamento em uma dinâmica pouco inferior. Os diferentes toques de i-m-a e o trabalho do polegar, embora apresentados de forma isolada, na prática são usados em conjunto, visando o resultado musical. Esta mescla de recursos que utiliza diferentes toques, segundo Carlevaro (1978), podem ser usados para diferenciação de vozes.

Como exemplo de diferenciação de vozes Carlevaro utiliza a fórmula 228 que

se encontra no caderno 2 “*Técnica de la mano derecha*” (1967), nos mostrando como é possível a utilização de três diferentes toques de mão direita, para destacar vozes em função da dinâmica e da tímbrica. (CARLEVARO, 1978, p. 73).

The image shows a musical score for exercise 228, labeled 'Fórm. 228'. It consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The first staff has fingerings 'i m i m' above the notes and dynamics 'p' below. The second and third staves continue the rhythmic pattern with various fingerings and dynamics.

Figura 33 - Carlevaro, exercício 228.

Nesta formula o dedo indicador, responsável por tocar as notas Sol e Lá, deve atuar com o toque nº 5, angulando a ultima falange, destacando tímbricamente estas notas. O acompanhamento, feito com as nota Si e Mi, deve ser tocado com o toque nº 1, toque livre. O polegar, deve atacar os baixos com a polpa, atuando com sua soma muscular desde a base do dedo. Deste modo o toque nº 5 se diferenciara tímbricamente do nº 1, que por sua vez se diferenciara do som mais opaco do polegar, produzido pelo ataque com polpa. O uso de diferentes dinâmicas serão importantes na ajuda da diferenciação das vozes. Neste trecho, Carlevaro indica o toque *mezzo forte* para o polegar, o toque *piano* para as notas Sol e Si, o dedo indicador segue, no, que se refere à dinâmica em segundo plano também diferenciado pela tímbrica. (CARLEVARO, 1978).

5 ANÁLISE DAS DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO ESQUERDA

5.1 Distensões e Contrações

Segundo Wolff (2007), as aberturas de mão esquerda²⁸ constituem um importante mecanismo a ser dominado pelo violonista. Wolff alerta para o fato de não confundirmos distensão, termo aplicado para definir aberturas de mão esquerda, com a expressão distensão muscular, que define uma lesão causada pela ruptura das fibras musculares.

Normalmente a mão esquerda em posicionamento longitudinal abarca o âmbito de quatro espaços (casas), porém em diversas situações temos que abarcar mais espaços, sem a possibilidade de mudar de posição, para isso precisamos “esticar” (distender) o dedo até a casa que teremos que tocar, usando assim o recurso da distensão. No caso inverso em algumas situações, temos que cobrir menos espaços que o normal, precisando assim “encolher” (contrair) o dedo para tocar a casa desejada.

Segundo Carlevaro (1978), em algumas situações de distensões ou contrações, devemos recorrer ao uso de músculos mais aptos para a realização do movimento, no intuito de manter a estabilidade da mão. De acordo com Wolff:

Tanto nas distensões como nas contrações, é necessário ter em mente que os dedos não trabalham sozinhos. A posição do braço, a curvatura do pulso, o ângulo da articulação das falanges e o ponto de contato dos dedos com as cordas, são fatores a serem considerados quando buscamos a maneira mais eficiente de tocar. Portanto, devemos estar sempre atentos ao aparelho motor envolvendo os músculos e articulações da mão, dedos e braço. (WOLFF, 2007).

As distensões podem ocorrer com vários graus de dificuldade dependendo da casa a ser alcançada. No exemplo seguinte, Carlevaro demonstra diferentes níveis de distensões. (CARLEVARO, 1978, p.147).



Figura 34 – Distensões

28 Aberturas de mão esquerda, termo bastante usado por violonistas, tem o mesmo significado que distensões.

29. Na extrema distensão o dedo dois se estende por dois ou mais espaços.

Na realização desta demanda técnica, há também que se considerar a região do braço do violão em que elas ocorrem. Devido ao fato de que a distância entre os trastes é maior na região grave do violão do que na região aguda e quanto mais se direciona para o agudo a distância entre os trastes diminui, as distensões em regiões graves serão proporcionalmente maiores do que nas regiões mais agudas. Por exemplo, uma distensão entre os dedos 1 e 2, será maior, portanto mais difícil, na primeira posição do que na sétima.

Em todos os Sete Estudos de Fonseca podemos encontrar situações em que são necessárias o uso de contrações. O uso de distensões só não acontece no Estudo 6. Seguiremos mostrando alguns exemplos de distensões e contrações nos Estudos de Fonseca.

No trecho seguinte, com o recurso da distensão, podemos evitar translados, tocando todo o trecho (compasso 12) na mesma posição, utilizando a mecânica do ponto de apoio. Para isso, mantemos, como ponto de apoio, o dedo 1 e distendemos o dedo 4 até a nota Sol. De acordo com Carlevaro, mecânica do ponto de apoio nos permite a utilização de um ou mais dedos como alavanca (efetuada pelo braço) através da qual podemos separar ou contrair os demais dedos em favor de uma facilidade mecânica. (CARLEVARO, 1978, p. 147).

10ª P *distensão extrema entre os dedos 1 e 4.*

Recitativo
a

p

ponto de apoio

Figura 35 - Distensões. Estudo nº 1 de Fonseca (compassos 11 – 12)

Distensão entre os dedos 3 e 4

Figura 36 - Distensões. Estudo 3 de Fonseca (compassos 7 – 80)

No trecho acima temos uma distensão em acordes. No compasso nº 8 ela acontece entre os dedos 3 e 4. O dedo 4 necessita distender-se até a nota Lá, enquanto o dedo 3 pressiona a nota Ré. A distância entre os trastes, maior nas posições graves, e o posicionamento transversal da mão ao fazer o acorde, devido a contração dos dedos 2 e 3, são os fatores que dificultam esta distensão. Podemos facilitar a realização de distensões com a ajuda de diferentes posicionamentos de mão e braço. De acordo com Wolff, “[...] via de regra, a distensão é mais facilmente obtida aproximando-se o cotovelo do corpo, fazendo com que a mão fique um pouco caída para a esquerda (giro no sentido anti-horário)”. (WOLFF, 2007).

Como no violão as demandas técnicas raramente aparecem de forma isolada, as distensões podem ser mais difíceis em alguns casos. No exemplo seguinte, temos duas distensões que são dificultadas pelo fato de ocorrerem em posição grave e em conjunto com uma pestana, que permanece fixa durante a distensão.

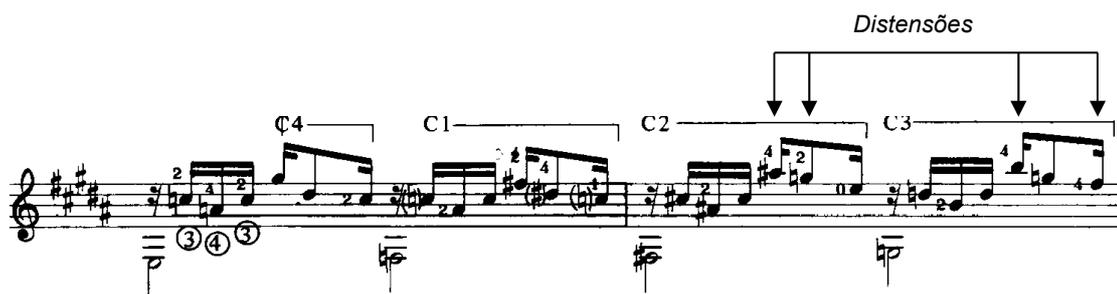


Figura 37 - Distensões. Estudo nº 4 de Fonseca (compasso 11 – 12)

No exemplo seguinte temos além da distensão do dedo 3, tendo como ponto de apoio o dedo 1 (Sol #), a distensão extrema do dedo 2.

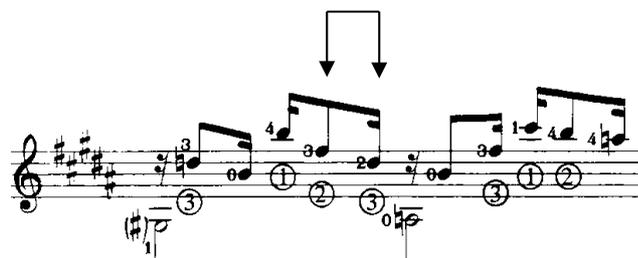


Figura 38 - Distensões. Estudo nº 4 de Fonseca (compasso 13)

No trecho abaixo, podemos ver uma contração de quatro dedos na mesma casa, forçando-nos a uma posição transversal para a realização deste acorde.



Figura 39 - Contrações. Estudo nº 5 de Fonseca (compassos 62 – 63)

No próximo exemplo temos a distensão mais complexa encontrada nos Sete Estudos de Fonseca. No compasso nº 4, enquanto mantemos os dedos 1, 2 e 3 fixos na quinta posição, o dedo 4 deve alcançar a nota Ré, realizando uma extrema distensão. Em seguida temos que realizar um ligado entre as notas Ré e Lá, realizando uma distensão da mesma proporção.

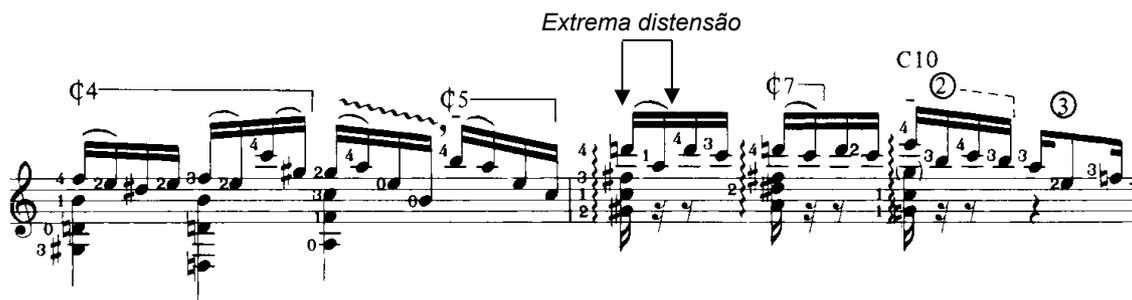


Figura 40 - Distensões. Estudo nº 7 de Fonseca (compassos 3 – 4)

5.2 Ligados

A ligadura é uma linha curva que se estende sobre um determinado número de notas para indicar sua conexão; o efeito assim obtido chama-se “Legato”. (GROVE, 1994, p.537). No violão é importante diferenciar a ligadura de frase do ligado técnico.

- Ligadura de Frase: indica as notas que devem ser tocadas em grupos.



Figura 41 – Ligadura de frase

- Ligado técnico: este tipo de ligado ocorre entre duas notas de diferentes alturas, indicando que devemos tocar a primeira nota com a mão direita e a(s) restante(s) com a mão esquerda. (SHEARER, 1990).



Figura 42 – Ligado técnico

Segundo Shrearer (1990), para distinguir os dois tipos de ligados, novas edições geralmente indicam o ligado técnico com uma linha pontilhada, como podemos ver no exemplo seguinte.



Figura 43 – Ligado técnico

O ligado técnico é uma ferramenta interpretativa bastante utilizada na técnica violonística. Através do seu uso podemos conseguir diferentes articulações em variados estilos musicais. Dentro da literatura violonística temos alguns exemplos clássicos de estudos que exigem o ligado como sua demanda técnica predominante. Destacamos o Estudo nº 3 de Villa-Lobos, o Estudo nº 20 de Brouwer e o Estudo nº 25 de Carcassi, como referências em estudos de ligados.

Fernandez distingue três diferentes tipos de ligados. (FERNANDEZ, 2000, p.37 - 38).

- Ligados ascendentes: se golpeia a corda, partindo de uma corda ao ar (corda solta) ou de um dedo de número mais baixo do que aquele que realiza o golpe.
- Ligados descendentes: o som é produzido de um dedo ao outro de número menor, ou de um dedo à corda solta.

- Ligados mistos: são os que combinam os ligados ascendentes com os descendentes. O trinado é um caso particular de ligado misto.

Nos ligados descendentes e ascendentes os dedos atuam de diferentes formas. Para Carlevaro (1978), nos ligados ascendentes, em seu trabalho normal, o dedo atua por percussão, sem rigidez ou fixações. Para se conseguir uma maior velocidade pode-se usar o auxílio de músculos mais poderosos, no intuito de conseguir resistência e evitar fadiga muscular. Nos ligados descendentes o dedo atua de uma forma diferente, com certa rigidez, utilizando o recurso de fixações.

De acordo com Shearer (1990) existem três tipos ligados descendentes. Cada um destes ligados é definido pelo modo como o dedo se move em relação a corda adjacente mais aguda.³⁰

- Ligado apoiado (*Rest slur*): o dedo da mão esquerda executa o ligado paralelamente à superfície do diapasão, indo apoiar-se contra a corda adjacente mais aguda. Embora este seja o mais poderoso ligado, ele possui um movimento muito restrito. Assim, o ligado apoiado é mais frequentemente usado em passagens lentas.
- Ligado “esbarrado”. (*Brush slur*): o dedo da mão esquerda levemente “esbarra” (*brushes*) na corda adjacente mais aguda, passando sobre ela e seguindo a direção do movimento. Este é o ligado mais rápido e prático. Deve-se apagar o som da corda “esbarrada” com uma inclinação do dedo no sentido da corda adjacente mais aguda ou com algum dedo inativo, em caso de ligados em corda solta.
- Ligado livre: (*Free slur*): o dedo da mão esquerda executa o ligado saindo rapidamente da corda para fora, passando por cima da corda adjacente mais aguda. O ligado livre é usado quando a nota da corda adjacente mais aguda tiver que continuar soando. (SHEARER, 1990, p. 98. Tradução nossa).

Em seus Sete Estudos, Fonseca parece não ter utilizado o recurso do ligado técnico, talvez por falta de conhecimento deste artifício. Fazemos esta observação

³⁰ A primeira corda (Mi), por não ter corda adjacente mais aguda, não é classificada desta maneira.

baseados nos manuscritos de três dos Sete Estudos de Fonseca e no relato de Barbosa-Lima (2011), que em entrevista afirmou que Fonseca não conhecia este recurso. Nos manuscritos dos Estudos nº 2, 4 e 7 não existem indicações de ligados técnicos. Os ligados contidos na versão editada dos Estudos foram acrescentados por Barbosa-Lima. Não é objetivo deste trabalho fazer comparações entre a versão editada dos Estudos e os manuscritos. Porém, como já afirmamos anteriormente, em algumas situações poderemos recorrer a esta comparação, para obter uma visão mais ampla da demanda técnica empregada.

Nos trechos abaixo podemos ver o acréscimo de ligados feitos por Barbosa-Lima, provavelmente visando uma articulação diferenciada para estes trechos, dando ênfase às apogiaturas.



Figura 44 - Ligados acrescentados por Barbosa-Lima. Estudo nº 2 de Fonseca (Compasso 15)

Nos exemplos tirados dos manuscritos, as setas indicam o local onde foram acrescentados ligados na versão editada dos Estudos.

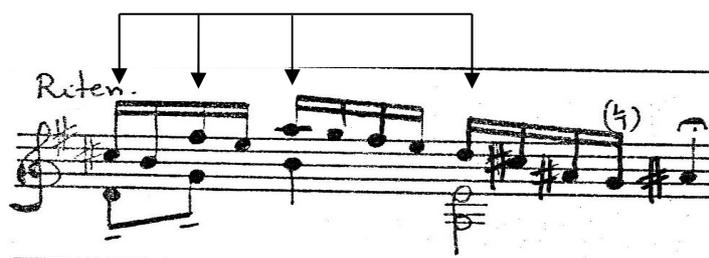


Figura 45 - Manuscrito sem Ligados. Estudo nº2 de Fonseca (Compasso 15)



Figura 46 - Ligados acrescentados por Barbosa-Lima. Estudo nº 4 de Fonseca. (Compasso 7)

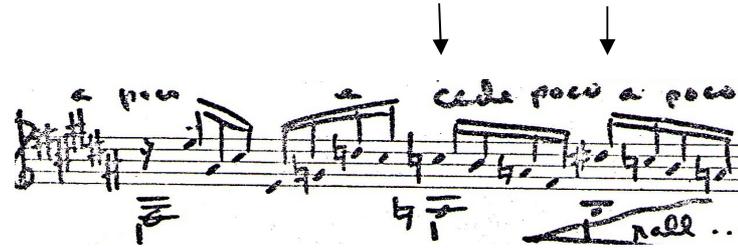


Figura 47 - Manuscrito sem ligados. Estudo nº 4 de Fonseca, (Compasso 7)

Andante (♩ = 63)

⑥ - D

un poco rubato

Φ3

Φ4

Φ5

Φ7

C10

②

③

Figura 48 - Ligados acrescentados por Barbosa-Lima. Estudo nº 7 de Fonseca. (Compassos 1 – 4)

viola dedicada a
João Carlos
Barbosa Lima

Estudo Brasileiro nº 7 (de 23-3-1972)

para violas solo

Carlos Alberto de Souza

1ª vez

2ª vez (para acelar)

Figura 49 – Manuscrito sem ligados. (compassos 1 - 4)

Dentre a série dos Sete Estudos, o nº 7 é o que mais contém ligados. Podemos ver no exemplo anterior como, na versão editada, foram acrescentadas nove indicações de ligados técnicos somente neste trecho.

Na seguinte tabela podemos ver a quantidade de indicações de ligados contidas em cada estudo.

Demanda técnica	Número de vezes em que aparecem nos estudos						
	Estudo nº 1	Estudo nº 2	Estudo nº 3	Estudo nº 4	Estudo nº 5	Estudo nº 6	Estudo nº 7
Ligados	23	14	27	4	0	17	51

Tabela 4: recorrência de ligados nos Sete Estudos

Após conferirmos o uso dos ligados em todos os Sete Estudos podemos afirmar que nenhum estudo trabalha o ligado de forma sistemática, visando o aprimoramento técnico do mesmo. Embora o Estudo nº 7 possua uma quantidade significativa de ligados, o seu uso é pontual, e como no restante dos Estudos, os ligados presentes neste Estudo não têm a função de aprimorar esta demanda técnica. O uso dos ligados nos Estudos de Fonseca visa uma articulação diferenciada em determinado trecho musical.

5.3 Translados Longitudinais

Se denomina traslado longitudinal de mão esquerda toda mudança de posição. Por sua vez, posição é a localização da mão esquerda em relação às divisões de espaço que existem na escala do braço do violão.³¹ (CARLEVARO, 1978). A posição é denominada em função da localidade do dedo 1. Por exemplo, o dedo 1 na terceira casa determina que estamos na terceira posição. Se o dedo 1 não estiver pressionando uma casa, a posição se definirá em função da casa que o dedo ocuparia tendo em conta a posição longitudinal³² da mão esquerda. Assim, quando o dedo 2 pressiona a segunda casa, por exemplo, o dedo 1 em posição longitudinal ocuparia a primeira casa, determinando que a mão está na primeira posição.

Segundo Carlevaro (1978), nos translados de mão esquerda os dedos não atuam ativamente, permanecem passivos até o momento em que comecem a atuar na posição de chegada. Todo o movimento de traslado é realizado pelo braço, sendo que a atuação do dedo (s) se restringe a não se opor a tarefa do braço, sua pressão sobre a corda deve terminar em uma pequena fração de tempo antes do

31 A escala do braço do violão também é conhecida como diapasão.

32 Posição longitudinal é aquela em que os dedos se dispõem no braço do violão no sentido da corda, ocupando cada um uma casa distinta em relação de paralelismo com o diapasão (CARLEVARO, 1978, p. 78).

translado. Desta atuação conjunta depende a realização desta demanda técnica. Nas mudanças de posição deve haver uma estreita cooperação entre pulso e braço. Carlevaro (1978) propõem três diferentes formas para a realização do translado.

- 1ª forma: translado por substituição : é quando um dedo, ou dedos, ao mudar de posição, é substituído por outro no mesmo espaço. Estes translados se realizam sempre em posições vizinhas. Define-se por posição vizinha, a que se encontra dentro do âmbito dos quatro dedos no posicionamento longitudinal.
- 2ª forma: translado por deslocamento. É quando um mesmo dedo, ou dedos, ao deslocar-se, determina(m) uma nova posição. O dedo que está na casa de partida é o mesmo dedo que estará na de chegada. Os translados por deslocamento podem ser realizados em posições distantes.³³
- 3ª forma: translado por salto. No translado por salto o dedo, ou dedos, deve saltar totalmente desde a posição inicial até alcançar a nova. O dedo que está na casa de partida é diferente do dedo que estará na de chegada.

Os translados por substituição são usados em posições próximas. Os translados por deslocamento e por saltos podem ser realizados em posições próximas e distantes. De acordo com Carlevaro, é importante lembrar que todo translado deve-se realizar por cima do diapasão, “[...] como faz um pianista sobre o teclado, e não mantendo a pressão nem o contato dos dedos sobre as cordas, provocando assim ruídos inúteis [...]”. (CARLEVARO, 1978, p. 125. Tradução nossa).

Uma exceção a esta norma são os *glissandos*. Nesta forma de translado, bastante comum no repertório violonístico, o dedo de saída é o mesmo de chegada (2ª forma) e deve-se efetuar o translado mantendo uma certa pressão sobre a corda para obter o *glissando*.

O *glissando* aparece em alguns dos Sete Estudos, como podemos ver no exemplo seguinte. Para executar o *glissando*, temos que realizar o translado da

³³ Define-se posição distante, a que ultrapassa o âmbito dos quatro dedos colocados em posição longitudinal, ou seja, quatro casas. Por posições próximas, entende-se, aquela que permanece no âmbito das quatro casas. (CARLEVARO, 1978).

segunda até a quarta posição, mantendo uma certa pressão nos dedos 2 e 3.

Figura 50 - *Glissando*. Estudo nº 1 de Fonseca (Compassos 5 - 6)

No exemplo seguinte temos que fazer um *glissando* de três notas, da segunda até a quinta posição, utilizando os dedos 2, 3, e 4.

Figura 51 - *Glissando*. Estudo nº 5 de Fonseca (Compassos 21 - 25)

Na figura seguinte podemos ver um glissando de difícil realização devido à distância do translado. O *glissando* triplo se realiza da sétima até a segunda posição. O *stacatto* no baixo permite a realização da duração correta do tempo do baixo.

Figura 52 - *Glissando* triplo Estudo nº 5 de Fonseca (Compasso 59)

Outro importante fato a ser observado na realização dos translados são os setores do diapasão em que estes ocorrem. De acordo com Carlevaro (1978), devido a anatomia do violão, depois da décima casa, para evitar o obstáculo causado pelo aro inferior do violão, temos que recorrer diferentes posicionamentos

de mão, braço e cotovelo.³⁴ Deste modo, nos setores de transição e segunda oitava, os translados se tornam mais difíceis. Em função da necessidade de diferentes posicionamentos de mão esquerda em cada setor, Carlevaro propõe a divisão do diapasão (braço do violão) em três setores:

- Setor de primeira oitava: da primeira à nona posição. Neste setor o braço realiza os translados sem obstáculos, o polegar acompanha os movimentos livremente.
- Setor de transição: da décima à décima segunda posição. Para evitar o obstáculo do aro inferior do violão, devemos levantar o braço um pouco a frente, até que a mão se encontre livre, como podemos ver na figura seguinte.



Figura 53 - Posicionamento da mão no setor de transição. (Carlevaro, 1978, p. 97)

- Setor de segunda oitava: da décima terceira posição em diante. Os translados no setor de segunda oitava devem se realizar com a participação ativa do braço, fazendo variar a abertura angular entre o polegar e indicador. Segundo Carlevaro (1978), a mecânica referente ao setor de segunda oitava só é válida para o posicionamento longitudinal, sendo que o posicionamento transversal não requer este tipo de mecânica.³⁵



Figura 54 - Posicionamento de mão no setor de segunda oitava. (CARLEVARO, 1978, p. 98)

³⁴ Ver Carlevaro, 1978, p. 96 - 98.

³⁵ Carlevaro não explica a mecânica usada no posicionamento transversal no setor de segunda oitava. (CARLEVARO, 1978, p. 96 - 98).

Fernandez (2000) também alerta para o posicionamento em posições superiores à nona posição.

[...] quando se toca em posições superiores à IX o posicionamento não pode ser o mesmo que para posições mais baixas. O braço, e ainda as vezes todo o corpo, deve ajudar para que as pontas dos dedos cheguem até a corda em direção perpendicular ao plano das cordas; neste caso, a posição deverá necessariamente ajustar-se. Também este aspecto deve-se estudar, primeiro aprendendo e arquivando a nova sensação, e logo a integrando ao nosso instrumento mental [...]. (FERNANDEZ, 2000, p. 28. Tradução nossa).

A fim de entender a disposição e recorrência do uso de translados em cada um dos Sete Estudos, após uma análise desta demanda na série, elaboramos a seguinte tabela.

Demanda técnica	Número de vezes em que aparecem nos estudos						
	Estudo nº 1	Estudo nº 2	Estudo nº 3	Estudo nº 4	Estudo nº 5	Estudo nº 6	Estudo nº 7
Total de translados	107	56	49	47	97	22	108
Translados em posições próximas	85	48	41	39	90	18	97
Translados em posições distantes	22	8	8	8	7	4	11
Translados ,posições de transição e segunda 8ª	8	0	3	2	6	0	9

Tabela 5: recorrência de translados nos Estudos

Podemos afirmar, após a análise dos dados contidos na tabela, que, com exceção do Estudo 6, todos os Estudos contém uma considerável quantidade de translados, destacando-se os Estudos 1, 5 e 7 pela superioridade de translados em relação aos demais. Podemos também destacar que o número de translados entre posições distantes em todos os Sete Estudos é baixo em comparação com o

número de translados entre posições próximas, como podemos ver no seguinte gráfico:



Do total de 486 translados contidos na série dos Sete Estudos de Fonseca, aproximadamente 86% acontecem em posições próximas e 14% em posições distantes.

Os translados em posições distantes, que possuem uma dificuldade maior devido à distância percorrida pela mão esquerda, são inexistentes nos Estudos nº 2 e 6, e pouco utilizados no restante dos Estudos. Se considerarmos os translados ocorridos em posições de transição e segunda oitava, que também são mais difíceis devido às mudanças de posicionamento de mão esquerda, sua ocorrência é bem inferior aos translados em posições de primeira oitava.

Um outro fator a ser observado quando tratamos de translados, é o que chamaremos de facilitadores. Facilitadores podem ser demandas musicais ou técnicas que facilitem a realização de uma determinada demanda técnica. Por exemplo, um mesmo traslado em um ritmo lento pode ser mais fácil que em um ritmo rápido, devido ao tempo que teremos para realizá-lo. Uma corda solta antes de um traslado pode nos propiciar um tempo maior para sua realização.

No trecho seguinte do Estudo nº1 de Fonseca temos duas situações de translados em posições distantes que possuem facilitadores: figura rítmica lenta e cordas soltas (indicados pelas setas vermelhas). Neste Estudo, o de maior quantidade de translados em posições distantes, em várias situações os translados possuem facilitadores.

Figura 55 - Translados. Estudo nº 1 de Fonseca (compasso 8 – 10)

No exemplo anterior, no traslado da segunda para décima posição, temos um TL + 7³⁶ de difícil realização devido à sua distância, facilitado pela mínima precedente ao traslado. Esta mínima nos proporciona um tempo suficiente para visualizar o ponto de chegada do próximo traslado. Logo após, se optarmos por fazer as notas Lá e Dó na segunda corda, teremos um traslado ainda maior (TL – 8), facilitados pelas cordas soltas do acorde que precede o traslado, o que propicia um tempo maior para o posicionamento no ponto de chegada.

No trecho seguinte, nos dois primeiros translados, temos um facilitador semelhante, entre a sexta e a primeira posição (TL + 3) e entre a décima e a terceira posição (TL – 6). Nos dois casos a corda solta é um facilitador do traslado entre posições distantes.

Figura 56 - Translados. Estudo nº 1 de Fonseca (compasso 44 – 45)

No Estudo nº 1, no trecho seguinte, podemos observar uma situação em que acontecem translados entre posições distantes, sem a possibilidade do uso de facilitadores.

36 Para saber a real distância de cada traslado Fernandez propõem a fórmula TL + X e TL – X. Sendo que TL = translados longitudinais, X = número de casas. (FERNANDEZ, 2000, p. 52). O sinal + significa que o traslado é ascendente, o sinal – significa que ele é descendente. Ex. TL+ 3: O traslado ascendente percorreu a distância de três casas.

1ªP 2ªP 9ªP 13ªP 12ªP 10ªP 5ªP

Allegro

espress.

f

mf

Figura 57 -Translados. Estudo nº 1 de Fonseca (compasso 3 – 5)

O traslado entre a décima e a quinta posição (TL – 4) ocorre em tempo de semicolcheia, o que dificulta sua realização. Cabe destacar que, na sequencia de translados, compasso nº 5, passamos pelos três setores do diapasão, sendo que a décima terceira posição está localizada no setor de segunda oitava, a décima e a décima segunda estão no setor de transição e as demais estão no setor de primeira oitava. Portanto, para a realização deste trecho, precisamos usar três diferentes posicionamentos de mão esquerda, o que pode ser considerado como mais um fator de dificuldade para a realização desta demanda.

Assim como nos Estudos nº 2 , 3 e 4, no estudo nº 6, os translados não oferecem maiores dificuldades, com exceção dos quatro últimos compassos, nos quais temos translados entre a primeira e a nona posição.

9ªP (TL + 7) 1ªP (TL - 7) 9ªP

ff

fff

Figura 58 - Translados. Estudo nº 6 de Fonseca (compassos 63 - 66)

No Estudo nº 5, apesar da grande quantidade de translados, eles ocorrem na maior parte das vezes entre posições próximas. Um fator que chama a atenção neste Estudo é a frequência em que os translados acontecem, como podemos ver no exemplo seguinte:

Figura 59 - traslados Estudio 5 de Fonseca (compassos 13 - 16)

Podemos ver a partir da terceira posição uma sequência de traslados em colcheias e semicolcheias, passando por setores de transição e segunda oitava.

5.4 Pestanas

De acordo com Fernandez, nenhum tratado conhecido por ele dedica um espaço ou significativas considerações ao assunto pestana. (FERNANDEZ, 2000, p. 36).

Segundo Alves, “a palavra 'pestana' no vocabulário do violão expressa a ação de pressionar com um dedo da mão esquerda várias cordas simultaneamente sobre uma mesma casa do braço do instrumento”. (ALVES, 2005, p. 63).

Frequentemente o conceito de pestana é abordado como uma técnica que possibilita tocar com um só dedo várias cordas ao mesmo tempo, porém, o seu uso no violão pode ser ampliado, como coloca Pujol:

[...] este procedimento presta à técnica uma valiosa colaboração; faz às vezes de um traste seccionável e móvel, que permite sustentar à maneira de pedal certas passagens melódicas e harmônicas que de outra maneira seriam difíceis, senão impossíveis, de executar. (PUJOL, 1952, p. 36 apud ALVES, 2005, p. 63).

As pestanas e meias pestana também podem ser usadas no intuito de desenvolver a independência dos dedos. Durante o emprego da pestana ou meia pestana, os outros dedos não têm a ajuda integral da oposição com o polegar e do conjunto mão e braço, atuando assim de uma forma mais isolada. De acordo com Alves:

A pestana e a meia pestana são utilizadas também com a finalidade de desenvolver a independência dos outros dedos. Ao manter o dedo 1 fixo em pestana, dificultam-se os movimentos dos outros dedos, pois o polegar deve auxiliar o dedo 1 a manter a pestana, enquanto os dedos 2, 3 e 4 passam a trabalhar sem a ajuda direta do polegar e a empregar outra força muscular. (ALVES, 2005, p. 64).

A pestana pode abarcar no máximo seis cordas (no violão de construção tradicional) e eventualmente até uma corda. Quando a pestana abarca um número menor que seis cordas é comumente chamada de meia pestana.

De acordo com Fernandez :

[...] em seu trabalho usual o dedo 1 entra em contato com a corda com sua ponta [...] portanto me proponho a considerar como pestana qualquer situação na qual o dedo 1 entre em contato com a(s) corda(s) com outra parte que não seja sua ponta. Esta definição implica que a pestana seja considerada mais como uma família de ações, do que uma mesma ação repetida identicamente todas às vezes [...] (FERNANDEZ, 2000, p. 36. Tradução nossa).

Carlevaro (1978) recomenda que, ao se realizar a meia pestana na região das cordas primas, polegar e indicador se posicionem de tal modo que fiquem em forma paralela, com suas extremidades em oposição, mantendo o dedo 1 esticado, sem curvar as falanges, como podemos ver na figura seguinte:



Figura 60 - Posicionamento de mão esquerda em meia pestana. (CARLEVARO, 1978, p. 129).

Como já foi dito, o uso da pestana não está somente ligado ao ato de pressionar várias notas com um só dedo, ela também pode ser usada para obter uma melhor condução de vozes (através da sustentação) ou para dar maior estabilidade à mão. No exemplo seguinte, podemos ver como Barbosa-Lima utiliza, em sua digitação, o recurso da meia pestana com o intuito de conduzir corretamente as vozes.

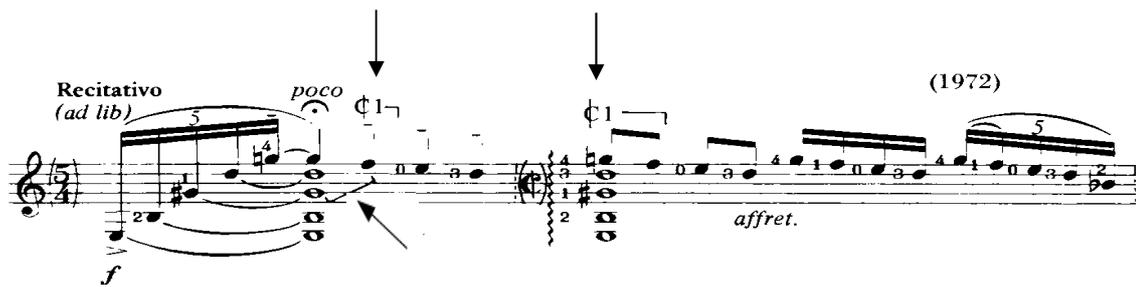


Figura 61 - Meias pestanas. Estudo nº 1 de Fonseca (Compassos 1 e 2)

Para manter a duração correta das semibreves do compasso 1, temos que recorrer ao uso da meia pestana para tocar a nota Fá (melodia), já que todos os dedos estão ocupados pressionando as notas do acorde anterior.

A pestana e meia pestana também podem ser utilizadas com a finalidade de facilitar a execução de um trecho musical. No exemplo abaixo, poderíamos substituir a digitação original (Figura 62) por uma alternativa (figura 63), colocando uma pestana na sétima casa, para evitar o conjunto de difíceis contrações entre dedos 1, 2 e 3 aliado à distensão do dedo 4.

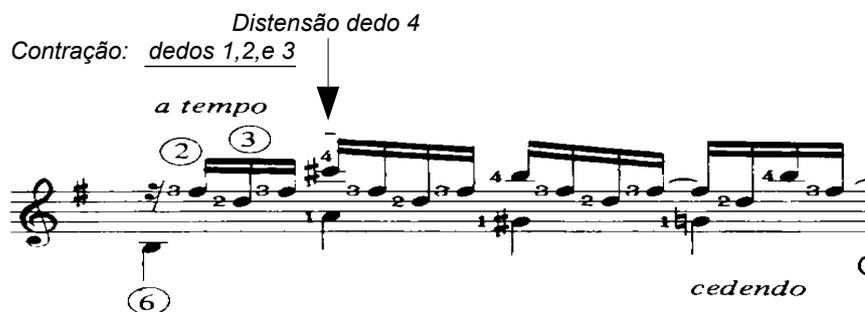


Figura 62 - Distensões e contrações. Estudo nº 2 de Fonseca (Compasso 5)



Figura 63 - Digitação alternativa. Estudo nº 2 de Fonseca (Compasso 5)

A fadiga muscular é um fator recorrente na realização de pestanas, aumentando o grau de dificuldade na realização desta demanda técnica. De acordo

com Fernandez (2000), é bastante comum que estudantes tenham dificuldade em manter a pestana por um tempo prolongado. Este fato pode estar relacionado ao emprego de força demasiada pelo dedo que realiza a pestana, bem como ao excesso de pressão exercida pelo polegar.

Segundo Tennant (1995) o fato de tocar músicas que contenham muitas pestanas é sempre incômodo. Entretanto, o cansaço e a sensação de queimação que temos entre o dedo indicador e o polegar é provavelmente o resultado de pressão excessiva entre estes dedos. Podemos ajudar a realizar esta pressão utilizando o peso do braço. Tennant ainda adverte para o fato de sermos seletivos na realização de uma pestana. Nem sempre a realização da pestana requer a pressão do dedo inteiro sobre o diapasão. No exemplo seguinte a pressão da pestana deve ser exercida somente nas notas que realmente necessitam ser pressionadas pelo dedo 1, (Notas circuladas).

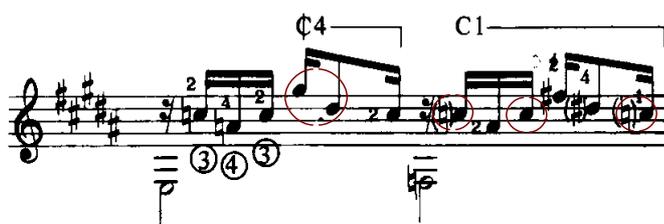


Figura 64 - Pestanas .Estudo nº 4 de Fonseca (Compasso 11)

No intuito de evitar o excesso de pressão feita pelo polegar e o emprego de força demasiada feita pela mão, acreditamos ser válido o conceito de “Pestana de Braço Direito” introduzido por Ulloa (2006). Esta técnica consiste em não utilizar a força de oposição entre polegar e indicador (ou outro dedo), deixando-a para o braço direito, que ao pressionar o corpo do violão faz com que seu braço (do violão) se incline para frente, tendo como obstáculo o(s) dedo(s) da mão esquerda, substituindo assim a força exercida pelo polegar. A força de oposição se daria entre braço direito e dedo(s) da mão esquerda.

Ao introduzir o conceito de “pestana com o braço direito”³⁷, Ulloa pondera que, em alguns casos, é possível que o dedo polegar da mão esquerda não atue, podendo deixar sua função de pinça³⁸ (força de oposição) para o braço direito. (ULLOA, 2006). Ao realizar a “pestana com o braço direito, o violão teria cinco

37 Na falta de um conceito mais específico, já que na literatura violonística o autor não encontrou nenhuma referência a esse respeito, Ulloa propôs o uso desse termo provisório, com a intenção de auxiliar a explanação da idéia. (ULLOA, 2006).

38 Termo utilizado por Ulloa (2006).

pontos de contato:

- 1) a perna esquerda.
- 2) a perna direita.
- 3) o peito.
- 4) os dedos da mão esquerda (sem polegar).
- 5) o antebraço direito.

Para justificar sua ideia Ulloa acrescenta:

Baseados em vários anos de prática instrumental e pedagógica, acreditamos que essa opção é uma forma de obter maior relaxamento da mão esquerda, criando uma participação maior do corpo na distribuição das ações. A esse respeito, lembramos que os músculos dos dedos não são tão fortes quanto outros músculos como os dos braços, antebraços e ombros. (ULLOA, 2006, p. 56).

Em uma pestana prolongada esta técnica pode ser utilizada para relaxamentos pontuais do polegar, dando espaços para sua soltura, não tendo este que manter uma pressão constante. O uso do peso do braço esquerdo também é uma técnica eficiente para se diminuir, ou até anular, a pressão exercida pela oposição entre polegar e indicador.

Gostaríamos de ressaltar que o uso da pestana com os dedos 2, 3 e 4, também são de grande utilidade, podendo o violonista com seu uso, ampliar sua gama de possibilidades interpretativas. Na medida de uma necessidade musical este recurso pode ser usado em diversos casos, porém é pouco explorado, sendo raramente utilizada sua notação em digitações grafadas.

Por exemplo, pode-se evitar saltos, propiciando um maior *legatto*, como podemos ver no exemplo seguinte:



Figura 65 - Sonatina Meridional de M.M Ponce. Campo (Compassos 125 - 128)

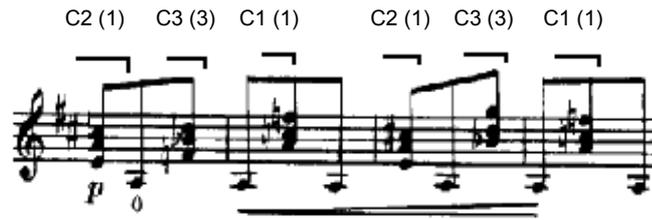


Figura 66 - Digitação alternativa.³⁹ Sonatina Meridional de M.M Ponce. Campo (Compassos 125 - 128)

Como demonstrado no exemplo anterior, podemos substituir os seguidos saltos, por meia pestana, conseguindo assim um *legatto* da melodia, localizada na nota superior. Desta forma, evitamos fazer cinco saltos, para realizar apenas um traslado, facilitando, deste modo, a realização do *legatto*.

Nos Sete Estudos de Fonseca é possível a utilização desta demanda técnica em algumas passagens. No trecho seguinte pose-se evitar quatro translados, além de facilitar o *legatto* das notas da melodia no segundo tempo. Para isso poderíamos substituir a digitação original fazendo uma meia pestana na quarta casa com o dedo 3, seguido de outra meia pestana na segunda casa com o dedo 1.



Figura 67 -Possibilidade de meia pestanas com outros dedos. Estudo nº 1 de Fonseca (Compasso 5)

No próximo trecho poderíamos evitar os seguidos translados, fazendo uma meia pestana na quinta casa com o dedo 2, seguida de uma meia pestana na quarta casa com o dedo 1.

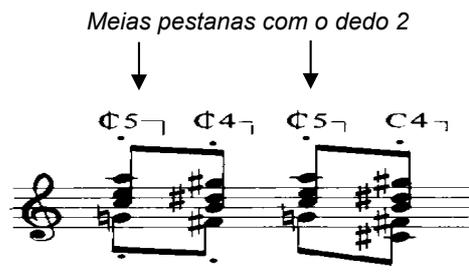


Figura 68 - Possibilidade de meias pestanas com outros dedos. Estudo nº 5 de Fonseca (Compasso 5)

³⁹ Os números em parênteses identificam o dedo que deve ser usado para realizar a pestana.

No Estudo nº 5, a meia pestana com outros dedos que não sejam o dedo 1 pode ser utilizada em alguns casos, a fim de evitar sucessivos saltos. Podemos, através da utilização desta técnica, conseguir a leveza necessária para a realização das meias pestanas na velocidade indicada.

O uso da meia pestana com outros dedos que não o dedo 1 não é comum em métodos tradicionais de violão, bem como raramente aparecem em digitações grafadas em obras para violão publicadas. Entretanto, acreditamos ser válida a apresentação deste tema em nosso trabalho devido à sua utilidade, sendo que seu uso pode ampliar as possibilidades interpretativas do violonista.

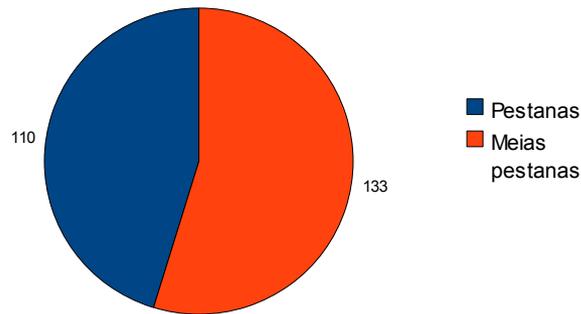
Com os dados obtidos através da análise da partitura e do levantamento das pestanas e meias pestanas contidas nos Sete Estudos de Fonseca, buscando entender a recorrência com que apareciam em cada Estudo, formulamos próxima tabela. O número de vezes em que pestanas e meias pestanas aparecem nos Estudos foram levantados através das indicações de pestanas e meias pestanas presentes na digitação grafada por Barbosa-Lima nos Estudos.

Demanda técnica	Número de vezes em que aparecem nos estudos						
	Estudo nº 1	Estudo nº 2	Estudo nº 3	Estudo nº 4	Estudo nº 5	Estudo nº 6	Estudo nº 7
Pestana	0	8	5	11	75	0	11
Meia pestana	28	7	8	13	48	1	28

Tabela 6 : recorrência de pestanas e meias pestanas nos Estudos

A partir da análise dos dados contidos na tabela acima e do uso das pestanas e meias pestanas nos Sete Estudos de Fonseca, podemos fazer algumas observações: o Estudo nº 6 não faz uso de pestanas, possui somente uma meia pestana, que está presente no último acorde da peça; o Estudo nº 1 possui somente meias pestanas; o Estudo nº 5 é o estudo que mais contém pestanas e meias pestanas, sendo que a utilização de pestanas neste estudo é bem superior à utilização de meias pestanas. Considerando a série dos Sete Estudos, a utilização das meias pestanas é pouco superior à utilização das pestanas, como podemos ver no seguinte gráfico. Aproximadamente 55% de meias pestanas utilizadas na série e 45% de pestanas.

Pestanas e meias pestanas nos Sete Estudos



Seguiremos analisando o uso de pestanas e meias pestanas nos Estudos nº 3 e 5. Acreditamos que estas duas peças podem exemplificar, de maneira satisfatória, o uso destas demandas técnicas nos Estudos de Fonseca.

5.4.1 O uso das pestanas e meias pestanas no Estudo nº 3

Este estudo não faz o uso tradicional desta demanda, ou seja, as pestanas e meias pestanas nele presentes não têm somente a função de pressionar simultaneamente, com um mesmo dedo, várias cordas. Na maioria das vezes, seu uso desempenha a função de conduzir vozes, como poderemos ver no exemplo seguinte.

Pestana para condução de vozes

Figura 69 - Diferentes usos da pestana. Estudo nº 3 de Fonseca. (Compassos 4 – 5)

Neste exemplo, a pestana é usada para conseguir um *legatto* entre as notas da melodia Dó e Si. Percebe-se que na quarta colcheia, no compasso nº 5, se pressionarmos a nota Dó com o dedo 1, na próxima colcheia este dedo teria que pressionar a nota Fá (baixo). Isto acarretaria em um traslado transversal brusco de mão esquerda, o que poderia ocasionar um corte na melodia. Contudo, para evitar este corte, podemos utilizar o recurso da pestana. A mesma pestana que foi utilizada

para pressionar a nota Dó (melodia), é usada para pressionar a nota Fá (baixo), levantando a parte inferior do dedo 1 para liberar a nota Si. Sendo assim, teremos a pestana apertando somente uma nota: o baixo Fá. Podemos perceber que Barbosa-Lima salienta esta técnica ao prolongar a marcação de pestana até a próxima nota.

No exemplo seguinte, o uso da meia pestana, nas cordas duas primeiras cordas nos permite sustentar o Dó bequadro do acorde pelo tempo correto.



Figura 70 - Diferentes usos da pestana. Estudo nº 3 de Fonseca. (Compasso 9)

No próximo exemplo, a pestana é usada para manter o mesmo posicionamento de mão esquerda ao tocar as notas Sol e Fá (baixo) e Fá (melodia), mantendo simultaneamente a duração correta da nota Fá (melodia).

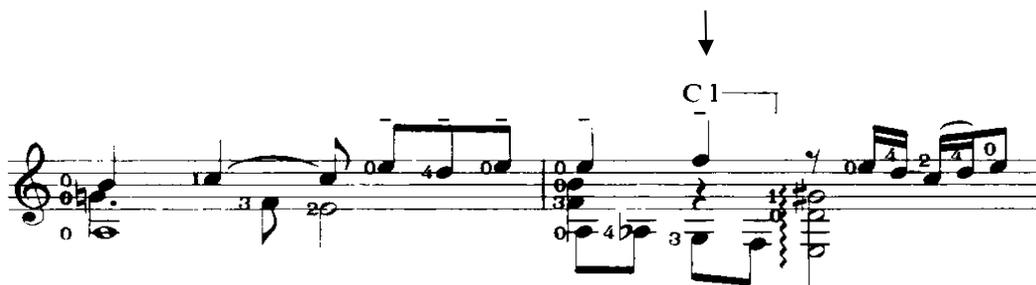


Figura 71 - Diferentes usos da pestana. Estudo nº 3 de Fonseca. (Compassos 36 – 37)

Com exceção do último compasso, todas as pestanas e meias pestanas presentes no Estudo nº 3 poderiam ser substituídas por outra digitação em que seu uso não fosse necessário.

5.4.2 Estudo nº 5, “um estudo de pestanas”

Entre os Sete Estudos, estudo nº 5 é o que mais contém pestanas e meias pestanas, num total de 123. Somente o número de meias pestanas, 48, é maior do que as pestanas e meia pestanas somadas de qualquer outro Estudo da série. Baseados neste fato, podemos supor que Fonseca tenha deliberadamente

explorado esta demanda técnica neste estudo.

Além da quantidade de pestanas e meias pestanas presentes no Estudo nº 5, um outro fator que acrescenta dificuldade a este estudo são as meias pestanas que acontecem em posição de transição, seguidas de saltos em andamento rápido. Ao final da primeira página, após uma sequência de trinta e cinco pestanas e meias pestanas, com poucos momentos de relaxamento, o ponto culminante da frase aparece em uma meia pestana na décima segunda casa.

Ponto culminante

Figura 72 - Pestanas e meias pestanas Estudo 5 de Fonseca. (Compassos 13-16).

Ao mudar da oitava para a décima primeira e em seguida para a décima segunda posição, passamos por dois setores do diapasão, tendo assim que mudar o posicionamento da mão esquerda duas vezes. O tempo que teremos para realizar estes translações com meias pestanas e mudanças de posicionamento da mão é muito curto (no andamento de semínima = 100).

Outro importante fator a ser observado na realização de pestanas e meias pestanas é a fadiga muscular. Após o uso de pestana por tempo prolongado, pode ser comum o aparecimento de fadiga muscular, sendo este um fator prejudicial à performance. No caso do Estudo nº 5 de Fonseca, podemos nos beneficiar de uma demanda musical, no caso o *stacatto*, para termos momentos de relaxamento de mão esquerda durante a execução das sucessivas pestanas e meias pestanas.

Pontos de relaxamento

Figura 73 - Pestanas e meias pestanas. Estudo 5 de Fonseca. (Compassos 9-12)

Na realização de uma demanda técnica, aliar o gesto musical ao gesto corporal, pode ser um auxílio para conseguirmos um discurso musical mais convincente, como coloca Ulloa:

[...] muitas vezes o violonista, ocupado com a execução das notas (o que ele vê na partitura), não reflete sobre os momentos em que não há o que tocar (o que ele não vê na partitura, mas que pode estar implícito nas entrelinhas). Acreditamos que a conscientização e aproveitamento desses momentos podem ser uma ferramenta importante, não só para realizar relaxamentos musculares mais constantemente durante a execução, mas principalmente para realizar gestos corporais que contribuam com um discurso musical mais convincente. (ULLOA, 2006, p. 54).

No último exemplo, bem como em trechos similares, foi possível realizar o *stacatto* com as pestanas e meias pestanas, acabando momentaneamente com a pressão exercida pela mão esquerda. Com isso podemos conseguir, além do efeito do *stacatto*, um relaxamento pontual da mão, diminuindo assim a pressão constante e evitando a fadiga muscular.

6 DEMANDAS TÉCNICAS PREDOMINANTES

É comum em estudos para violão, compositores indicarem na partitura a demanda técnica específica a ser explorada, como podemos ver em Alves (2005):

Nos estudos das últimas séries de Brouwer, XI a XV e XVI a XX, o próprio compositor informa, na partitura, qual é a demanda técnica explorada. Por exemplo, nos estudos XI e XIII, aparece a recomendação: “para os ligados e as posições fixas” (1983). No estudo XIX, encontra-se a indicação: “Para os acordes de quatro sons” (1983). Estas informações facilitam a classificação dos estudos de Brouwer com suas respectivas demandas técnicas. (Alves, 2005, p. 13).

Villa-Lobos, em alguns Estudos, também usa deste artifício, indicando a demanda técnica a ser explorada, como por exemplo no estudo nº 4, “de acordes repetidos” (1929) e no estudo nº 2 “de arpejos” (1929).

Nos Sete Estudos de Fonseca estas indicações de demandas técnicas predominantes não acontecem. Após a investigação sobre a recorrência de cada

demanda técnica nos Estudos de Fonseca, chegamos à seguinte tabela. Nela podemos ver as demandas técnicas predominantes em cada estudo. O indicação X indica a ausência de demanda técnica predominante.

Estudos em ordem numérica	Demandas técnicas predominantes	
	Mão direita	Mão esquerda
Estudo nº 1	X	Translados.
Estudo nº 2	Arpejo.	X
Estudo nº 3	X	X
Estudo nº 4	Arpejo.	X
Estudo nº 5	ANS.	Pestana, translados.
Estudo nº 6	Notas repetidas.	X
Estudo nº 7	X	Translados.

Tabela 7: demandas técnicas predominantes nos Estudos

Baseados nos dados obtidos durante as análises, que por sua vez deram suporte para os dados contidos na tabela anterior, podemos afirmar que, o Estudo nº 1, embora não seja um estudo especificamente de translados, esta demanda predomina em toda peça. Os Estudos nº 2 e 4 poderiam ser considerados estudos de arpejo, pela recorrência frequente desta demanda. O Estudo nº 5 poderia ser considerado um estudo de pestanas e meias pestanas, embora nele estejam presentes, em grande quantidade, as demandas acordes de notas simultâneas e translados. O Estudo nº 6 poderia ser considerado um estudo de notas repetidas, porém temos que levar em consideração que as diferentes acentuações e dinâmicas são fundamentais para a execução desta peça. A demanda técnica translados predomina no Estudo nº 7, porém, pela quantidade e importância de outras demandas nele presentes (tais como pestanas, meias pestanas e diferentes toques dos dedos i-m-a), acreditamos ser redutivista classificá-lo como um estudo de translados.

7 CONCLUSÃO

Após o levantamento e análise das demandas técnicas contidas nos Sete Estudos concluímos que, apesar da série não apresentar nenhuma inovação no que se refere a demandas técnicas violonísticas, nela são exploradas de forma idiomática diversas demandas, tais como pestanas, meias pestanas, translados e diferentes formas de atuação dos dedos da mão direita, dentre outras, que são de suma importância para o desenvolvimento do violonista. Embora Fonseca não tivesse um conhecimento profundo do violão, os Estudos não apresentam trechos inexecutáveis ou de execução complexa, fato raro em compositores não violonistas.

As demandas técnicas translados e pestanas receberam de nossa parte uma atenção especial, devido à sua maior recorrência na série de Estudos. Percebemos que, apesar da grande recorrência de translados no Estudos, aproximadamente 86% deles acontecem em posições próximas, o que facilita sua realização. Concluímos também que as pestanas e meias pestanas presentes nos estudos de Fonseca nem sempre ocorrem de uma forma tradicional, sendo também utilizadas para facilitar a condução de vozes.

Concluímos que os diferentes toques dos dedos i-m-a e o trabalho diferenciado do polegar são recorrentes em todos os Sete Estudos, sendo de suma importância para sua interpretação, uma vez que estes contêm inúmeras indicações de dinâmica de difícil realização.

A visão das demandas técnicas predominantes pode não dar uma ideia correta das habilidades necessárias para se executar uma peça. Uma demanda técnica que ocorra uma única vez pode ser tão importante quanto uma demanda predominante, uma vez que, no estudo diário, a mesma peça pode ser executada diversas vezes e, quando se pratica o repertório por um longo tempo, esta única demanda técnica será repetida incontáveis vezes.

Concluímos que a análise das demandas técnicas pode ser de grande utilidade para o violonista conhecer de antemão as habilidades motoras necessárias para a realização de uma peça, podendo assim fazer uma escolha de repertório mais adequada ao seu nível técnico.

Embora Fonseca não tenha indicado em seus Estudos qual a demanda técnica a ser explorada, após a análise da recorrência e predominância de cada

demanda nos Sete Estudos, percebemos que alguns deles trabalham demandas específicas. Nos Estudos nº 1 e 7 são exploradas consistentemente, além de outras demandas, os translados, sendo que o nº 1 é o que contém o maior número de demandas empregadas. Os estudos nº 2 e 4 têm o arpejo como demanda predominante. O Estudo nº 3, embora não contenha nenhuma demanda técnica específica, explora as pestanas e meias pestanas de um modo não tradicional, sendo as mesmas utilizadas para melhorar a condução de vozes. O Estudo nº 5 possui, além do traslado, as pestanas e meias pestanas como demanda recorrente de mão esquerda. A mão direita neste estudo trabalha, como demanda principal, os acordes de notas simultâneas em conjunto com o destaque de notas dos acordes. No Estudo nº 6 temos as notas repetidas como demanda recorrente.

No decorrer deste trabalho concluímos que Carlos Alberto Pinto Fonseca teve uma profícua relação com o violão, compondo várias obras para o instrumento durante quinze anos de sua vida. As obras para violão de Fonseca datam de 1972, ano de sua primeira obra conhecida (Os Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo), até 1987, ano de composição de sua última obra para violão conhecida, a peça “Da Janela do trem”.

Durante seu processo de composição ao violão, constatamos que Fonseca utilizava, para sua orientação, um modelo de um braço do violão feito de papelão. No entanto, ele compunha ao piano. Como não tinha um conhecimento aprofundado do instrumento, costumava recorrer a violonistas de seu convívio, no intuito de saber se suas composições eram exequíveis. Alguns violonistas, como José Lucena, Fernando Araújo e Marcos Vinícius chegaram a digitar algumas de suas peças a seu pedido.

Constatamos que processo semelhante se deu na gênese dos Sete Estudos Brasileiros para Violão Solo, dedicados ao violonista Carlos Barbosa-Lima. Fonseca, após manifestar a intenção de lhe dedicar a obra, o encontrou algumas vezes a fim de mostrar-lhe o andamento da composição e sanar dúvidas em relação às possibilidades de sua execução ao violão. Constatamos também, baseados nos manuscritos dos estudos 2, 4 e 7 encontrados em nossa pesquisa, que Barbosa-Lima, ao digitar e editar os Estudos, realizou algumas modificações no que se refere ao ritmo, ao andamento e até às notas. Não foi objetivo do presente trabalho estabelecer diferenças entre o manuscrito e a versão editada dos Sete Estudos, entretanto, em alguns pontos deste trabalho, esta comparação se tornou necessária

em função de especificidades analíticas. Entendemos que a realização da comparação entre estas diferenças excederia o escopo deste trabalho, no entanto apontamos esta possibilidade para trabalhos futuros.

Para finalizar, esperamos que este trabalho possa contribuir de alguma forma para trabalhos futuros. Esperamos também que esta ferramenta analítica possa ser utilizada para aprimorar o desenvolvimento e o desempenho do violonista e que a obra para violão de Carlos Alberto Pinto Fonseca possa conseguir maior destaque no repertório do instrumento.

REFERÊNCIAS

ALVEZ, Flávia Domingues. **Estudos de Sor e Brouwer**: uma abordagem comparativa de demandas técnicas. Dissertação de mestrado, UFRGS. Porto Alegre, 2005.

APRO, Flavio. **Os fundamentos da interpretação musical**: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone. Dissertação de mestrado, UNESP. São Paulo, 2004.

BONI, Valdete. e QUARESMA, Silva Jurema. **Aprendendo a entrevistar**: como fazer entrevistas em ciências sociais. Revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC. Vol. 2, n.1 (3), janeiro-julho 2005, p. 68-80. Disponível em http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf

CARLEVARO, Abel. **Escuela de La guitarra: exposición de la teoria instrumental**. Buenos Aires. Dacisa, 1978.

_____. **Serie didactica para guitarra**: cuaderno nº 1, Escalas Diatônicas. Buenos Aires. Barry, 1966.

_____. **Série didática para guitarra**: cuaderno nº 2, Técnica de La mano Derecha. Buenos Aires. Barry, 1967.

_____. **Série didática para guitarra**: cuaderno nº 3, Técnica de la Mano Izquierda. Buenos Aires. Barry, 1969.

_____. **Série didática para guitarra**: cuaderno nº 4, Técnica de la mano Izquierda. (conclusión). Buenos Aires. Barry, 1974.

COELHO, Willsterman Sotanni. **Técnicas de ensaio coral**: reflexões sobre o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Coelho. Dissertação de Mestrado. UFMG. Belo Horizonte, 2009.

DICIONÁRIO, Grove de Música. **Edição concisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba. Editora da UFPR, 1994.

FERNANDES, Ângelo José. **“Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)” de Carlos Alberto Pinto Fonseca**: aspectos interpretativos. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2004.

FERNANDES, Ângelo José. **De batuque e acalanto: uma missa afro-brasileira**. Belo Horizonte. UFMG/Per Musi, v.11, p 60-72, 2005.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, Mecanismo e Aprendizaje**: Una Investigación sobre llegar a ser Guitarrista. Ediciones ART. Montevideo, 2000.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. **Performance instrumental e educação musical**. Per Musi, UFMG. Belo Horizonte, v.1, p. 52-62, 2000.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. **Seven Brazilian Etudes for Guitar Solo**. Washington D.C. Columbia Music CO. 1978.

LAUAR, Suely. **A escrita idiomática para coro infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca**: entrevista com o Maestro e análise da obra “O passarinho dela”. Especialização em música, UFMG. Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. **Carlos Alberto Pinto Fonseca**: dados biográficos e catálogos de obras. Dissertação de Mestrado, UFMG. Belo Horizonte, 2001.

SHEARER, Aaron. **Learning the Classic Guitar**: Part one. Mel Bay Publications, INC. Pacific, MO. 1990.

SHEARER, Aaron. **Learning the Classic Guitar**: Part two. Mel Bay Publications, INC. Pacific, MO. 1990.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon**: The Classical Guitarist's Technique Handbook. Baltimore: Alfred Publishing, 1995.

ULLOA, Mário. **Articulação musical e técnica instrumental**: sugestões para aprimorar o desempenho instrumental no violão. Ictus, UFBA. Salvador, v.5, 2004.

WOLFF, Daniel. **Como digitar uma obra para violão**. Violão Intercambio. São Paulo, nº 46. 2001.

WOLFF, Daniel. **Aberturas**: Dominando as distensões e contrações de mão esquerda. Violão Pro, nº 11. São Paulo, 2007.

ENTREVISTAS

BARBOSA-LIMA, Carlos. **Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 22/11/2010.

BARBOSA-LIMA, Carlos. **Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 02/03/2011.

BARRETO, Cecília. **Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 10/09/2010.

DE PAULA, Fernando Araújo. **Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 02/09/2010.

GRILO, Eustáquio. **Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 10/03/2010.

VAZ, José Lucena. **Entrevistado por Cristiano braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 06/03/2010.

VINÍCIUS, Marcos. **Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 05/10/2010.

TOSTES, Raquel. **Entrevistado por Cristiano Braga de Oliveira**. Belo Horizonte, 16/09/2010.