

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Marco Túlio de Paula

Estudos para violão de Radamés Gnattali reimaginados sob a perspectiva da guitarra elétrica e suas diversas possibilidades texturais e sonoras

Belo Horizonte

2025

Marco Túlio de Paula

Estudos para violão de Radamés Gnattali reimaginados sob a perspectiva da guitarra elétrica e suas diversas possibilidades texturais e sonoras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Dr. Fernando Araújo de Paula

Belo Horizonte

2025

Paula, Marco Túlio de.

P324e

Estudos para violão de Radamés Gnattali reimaginados sob a perspectiva da guitarra elétrica e suas diversas possibilidades texturais e sonoras [recurso eletrônico] / Marco Túlio de Paula. - 2025.

1 recurso online (98 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Fernando Araújo de Paula.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Bibliografia: f. 96-98.

1. Música - Teses. 2. Música para guitarra. 3. Performance musical. 4. Gnattali, Radamés, 1906-1988. I. Paula, Fernando Araújo de. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 780.72



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Dissertação defendida pelo aluno **Marco Túlio de Paula**, em 31 de outubro de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Tabajara Sant'Anna Belo
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. José Ricardo Jamal Junior
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Michel Barboza Maciel
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Araujo de Paula, Professor do Magistério Superior**, em 05/11/2025, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **José Ricardo Jamal Júnior, Professor do Magistério Superior**, em 06/11/2025, às 09:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tabajara Sant'Anna Belo, Usuário Externo**, em 07/11/2025, às 08:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Michel Barboza Maciel, Professor do Magistério Superior**, em 10/11/2025, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4703907** e o código CRC **0A8E362C**.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula, por compartilhar conhecimentos valiosos e me orientar com sabedoria e excelência em todas as etapas da pesquisa desenvolvida.

À minha esposa Jéssyca, que me fortaleceu e apoiou incansavelmente em todos os momentos de dificuldades e conquistas.

Aos meus pais Marisa e Lázaro, que me impulsionaram desde o início dos meus estudos na música e vida acadêmica.

Aos queridos Profs. Drs. Ricardo Jamal e Tabajara Belo, por engrandecerem a minha busca pelos estudos no instrumento, aprofundamento da pesquisa e por aceitarem o convite para compor a Banca Examinadora de defesa da dissertação.

Ao Prof. Dr. Michel Maciel, por aceitar o convite de participar da Banca Examinadora de defesa da dissertação e por ceder espaço na disciplina Oficina de Performance para que eu pudesse cumprir o Estágio-Docência com grande proveito e gratidão.

À CAPES, por proporcionar o apoio financeiro durante a realização da pesquisa, o que foi de grandiosíssima importância para a fluidez de todo o trabalho desenvolvido no PPGMUS.

À Escola de Música da UFMG, por proporcionar um espaço, equipe docente e administrativa que me ofereceram grandioso suporte e conhecimento durante todo o meu percurso pelo mestrado.

Ao meu grande amigo Hiago Fernandes, que me ajudou e apoiou inúmeras vezes durante todo o processo, desde a prova de admissão à conclusão.

Aos meus colegas de classes, pelas conversas e trocas de experiências que engrandeceram minha passagem pela UFMG.

RESUMO

O presente trabalho objetiva descrever o processo de criação de arranjos para alguns dos estudos contidos na série de *Dez Estudos Para Violão* de Radamés Gnattali, tocados na guitarra elétrica. A experimentação de tocar obras escritas para violão na guitarra elétrica envolve diversas questões e desafios no que tange às possibilidades texturais e sonoras da guitarra elétrica, incluindo diferentes técnicas de palhetada (alternada, *sweep*, híbrida) e pedais de efeitos. A partir da perspectiva da pesquisa artística e do diário de campo que documenta o processo criativo, são discutidas as implicações e desafios da reimaginação para um novo instrumento. Por fim, a pesquisa detalha a aplicação dessas técnicas e efeitos em cada um dos estudos escolhidos.

Palavras-chave: Radamés Gnattali. Pesquisa artística. Guitarra elétrica. Pedais de efeito. Palhetada.

ABSTRACT

This thesis describes the process of creating arrangements for some of the studies contained in Radamés Gnattali's series of *Ten Studies for Guitar*, played on the electric guitar. The experimentation of playing works written for acoustic guitar on the electric guitar involves several questions and challenges regarding the textural and sonic possibilities of the electric guitar, including different picking techniques (alternating, sweep, hybrid) and effects pedals. From the perspective of artistic research and the field diary documenting the creative process, the implications and challenges of reimagining a new instrument are discussed. Finally, the research details the application of these techniques and effects in each of the chosen studies.

Keywords: Radamés Gnattali. Artistic research. Electric guitar. Effects pedals. Picking.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Garoto e Radamés Gnattali</i>	18
Figura 2: <i>Laurindo de Almeida</i>	19
Figura 3: Compassos 18 a 21 do Quarto Movimento: Samba.....	22
Figura 4 - Compasso 32 do Segundo Movimento: Canção.....	23
Figura 5: Compassos 8 a 11 de Capibaribe	25
Figura 6: Fraseado nos compassos 21 a 23	27
Figura 7: Acentuação com palhetada para baixo nos acordes da guitarra elétrica (c.13 a 15).....	28
Figura 8: Trecho curto de melodia com duas vozes na guitarra (c.28).....	28
Figura 9: Vihuela de seis ordens.....	41
Figura 10: Violão de Concerto	42
Figura 11: Violão Resonator tocado com Slide	43
Figura 12: Gibson archtop L-4.....	44
Figura 13: Modelo de Bandolim patenteado em 1898 por Orville Gibson.....	45
Figura 14: Gibson Les paul Goldtop 56' Reissue.....	47
Figura 15: Fender Broadcaster 1950	47
Figura 16: Epiphone Les Paul Standard.....	57
Figura 17: Chave Seletora	58
Figura 18: Boss GT-100	58
Figura 19: Pedalboard	59
Figura 20: Palheta Dunlop Tortex Flow 0.88mm.....	61
Figura 21: Compassos 1 a 4 do Estudo II.....	62
Figura 22: Articulações de ligados e <i>slide</i> no Compasso 2	63
Figura 23: Ativação do delay no compasso 8 do Estudo II.....	63
Figura 24: Tela de configuração dos dois efeitos de delays no <i>Estudo II</i>	64
Figura 25: Notas no <i>Studio One</i> sobre o <i>Estudo II</i>	65
Figura 26: Ativação do efeito de <i>feedback</i> no compasso 15 do <i>Estudo II</i>	66
Figura 27: Configurações do efeito <i>feedbacker</i>	66
Figura 28: Registro do diário no OneNote sobre aplicação do <i>swell</i>	67
Figura 29: Palhetada Híbrida nos compassos 1 a 3 do <i>Estudo II</i>	67
Figura 30: Palhetada híbrida compasso 22 do <i>Estudo II</i>	68
Figura 31: Compasso 14 do <i>Estudo II</i>	68
Figura 32: Compasso 43 no <i>Estudo II</i>	69
Figura 33: Efeito de <i>campanella</i> no compasso 34	70
Figura 34: Compasso 8 do <i>Estudo IV</i>	71
Figura 35: Compasso 21 do <i>Estudo IV</i>	72
Figura 36: Configuração do <i>delays</i> no <i>Estudo IV</i>	72
Figura 37: Frase no compasso 25 do <i>Estudo IV</i>	73
Figura 38: Compassos 6 e 26 do <i>Estudo IV</i>	73
Figura 39: Padrão de arpejos nos primeiros compassos.....	75
Figura 40: Aplicação do <i>sweep</i> nos arpejos.....	75
Figura 41: Variação do arpejo inicial	76
Figura 42: Compasso 21 do <i>Estudo VII</i>	77
Figura 43: Compasso 22 do Estudo VII.....	78
Figura 44: Configuração do efeito Univibe.....	78
Figura 45: Tela de configuração do efeito <i>defretter</i>	80
Figura 46: Configurações do pedal de efeito <i>Overtone</i>	81
Figura 47: Compasso 35 do Estudo IX	81
Figura 48: Disposição dos efeitos nos footswitches.....	82

Figura 49: Palhetada híbrida no Compasso 50 do Estudo IX.....	83
Figura 50: Arpejo de Lá maior no compasso 59	83
Figura 51: Compassos 1 e 2 do Estudo IX.....	84
Figura 52: Disposição dos efeitos no <i>footswitch</i>	86
Figura 53: Palhetada híbrida nos compassos 1 a 3 do Estudo X.....	87
Figura 54: Compassos 32 e 33	88
Figura 55: Compasso 7 do Estudo X.....	88
Figura 56: Padrão de palhetada nos compassos 24 a 27 do Estudo X.....	89
Quadro 1: Pedais de efeitos Utilizados	92
Quadro 2: Captadores utilizados nos Estudos	93
Quadro 3: Aplicação dos tipos de palhetadas	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. RADAMÉS GNATTALI E SUAS OBRAS PARA VIOLÃO E GUITARRA ELÉTRICA	15
1.1 Esboço biográfico de Radamés	15
1.2 As obras para violão	17
1.3 A aparição da guitarra elétrica nas obras e vida de Radamés Gnattali	20
2. OS ESTUDOS II, IV, VII, IX e X PARA VIOLÃO DE RADAMÉS TOCADOS NA GUITARRA ELÉTRICA	29
2.1. Arranjos, transcrições	35
2.2 Universo técnico-expressivo da guitarra elétrica e sua relação com o violão	40
3. A REIMAGINAÇÃO SONORA EM UM NOVO UNIVERSO INSTRUMENTAL	56
3.1 Sonoridades, equipamentos eletrônicos e acessórios	56
3.2 <i>Estudo II</i>	62
3.3 <i>Estudo IV</i>	70
3.4 <i>Estudo VII</i>	74
3.5 <i>Estudo IX</i>	79
3.6 <i>Estudo X</i>	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se dedica a relatar o processo musical/interpretativo da reimaginação técnico-sonora de obras originalmente concebidas para violão solo na guitarra elétrica, com foco em uma seleção dos *Dez Estudos para Violão* de Radamés Gnattali. O compositor brasileiro, reconhecido por sua linguagem híbrida que articula elementos da música de concerto e da música popular, destacou-se pela constante experimentação e pela incorporação inovadora de instrumentos como a guitarra elétrica em suas composições e arranjos. Obras como o *Concerto Carioca nº1* (1950), dedicado ao violonista e guitarrista Laurindo Almeida, e a peça *Capibaribe*, escrita explicitamente para guitarra elétrica e piano, exemplificam sua abordagem pioneira em explorar as potencialidades expressivas da guitarra elétrica dentro de contextos camerísticos e da música de concerto.

Desse modo, o objetivo central desta pesquisa é descrever o processo de criação de versões idiomáticas para guitarra elétrica para alguns dos estudos selecionados da série *Dez Estudos para Violão* de Gnattali, documentando e discutindo as particularidades da transposição para a guitarra elétrica. Busca-se identificar e superar os desafios inerentes à execução de repertório concebido para violão em outro instrumento, explorando as técnicas específicas da guitarra elétrica e os recursos tecnológicos disponíveis, especialmente os pedais de efeito, como ferramentas para ampliar as possibilidades sonoras e a expressividade na performance musical. Além disso, pretende-se registrar e refletir sobre as abordagens criativas aplicadas nos *Estudos II, IV, VII, IX e X* da série.

Ao longo da minha trajetória com o violão e a guitarra elétrica, estes instrumentos foram estudados de forma isolada, explorando repertórios distintos. Entretanto, durante a segunda metade da graduação em Licenciatura em Música na UFOP, iniciei a exploração do repertório voltado para guitarra solo, com estudo de obras de guitarristas proeminentes em contextos de música popular como Julian Lage (1987-) e Antoine Boyer (1996-), que contribuem significativamente para o repertório da guitarra elétrica. Naquele período, não tive acesso e conhecimento de muitos exemplos de obras para guitarra elétrica solo em contextos eruditos, sobretudo no que concerne a peças sem acompanhamento instrumental. Embora existam compositores que se dedicam a esse tipo de proposta, grande parte do repertório para guitarra solo permanece inserida na música instrumental popular, predominando composições que desenvolvem as identidades musicais da guitarra como instrumento acompanhador ou

melódico. Nessa perspectiva, a pesquisa visa explorar também, as potencialidades polifônicas da guitarra elétrica, associando-as às características expressivas típicas do violão de concerto. Este panorama denota a relevância da pesquisa, que propõe a execução na guitarra elétrica de obras originalmente concebidas para violão solo, com o propósito de descobrir e explorar novas possibilidades sonoras e expressivas. A obra de Radamés Gnattali, notória por sua linguagem híbrida, que integra a música popular e erudita, e por sua postura de constante experimentação — como registrado por Barbosa e Devos (1984), que o denominam “eterno experimentador” — oferece um campo fértil para essa investigação.

Todavia, é importante mencionar que a pesquisa revelou uma mudança de objetivos desde o projeto inicial. O desenvolvimento progressivo dos objetivos da pesquisa evidencia um processo evolutivo significativo, no qual a proposta inicial voltada predominantemente para o aprimoramento técnico-instrumental na guitarra elétrica foi, gradativamente, se transformando em uma investigação de natureza essencialmente musical e interpretativa. Se por um lado a pesquisa começou com foco no desenvolvimento das técnicas específicas de palhetada — alternada, híbrida e *sweep* — em contextos musicais menos convencionais para o instrumento, por outro, o aprofundamento nos experimentos revelou que o verdadeiro potencial do trabalho residia na exploração das possibilidades sonoras e expressivas que emergiam da confluência entre os recursos tecnológicos e idiomáticos da guitarra elétrica e a riqueza musical dos *Dez Estudos* de Gnattali. Esta transformação paradigmática reflete uma mudança de perspectiva fundamental: deixou-se de priorizar o mero domínio técnico das habilidades guitarrísticas para concentrar-se na reelaboração interpretativa, onde os pedais de efeitos, as diferentes configurações de captadores e as técnicas de palhetada passaram a ser compreendidos não como fins em si mesmos, mas como meios para ampliar a expressividade musical e revelar novas dimensões sonoras das obras estudadas.

Dessa forma, o processo de reimaginação sonora dos estudos transcendeu a simples transposição instrumental, configurando-se como uma prática de pesquisa artística que valoriza a escuta criativa, a experimentação sonora e a reflexão sobre os processos interpretativos, aproximando-se das concepções estéticas de Gnattali, que via na música uma síntese entre tradição e inovação, entre rigor técnico e liberdade expressiva. Assim, a presente pesquisa justifica-se por sua contribuição à ampliação do repertório e das possibilidades interpretativas na guitarra elétrica. Ademais, propicia uma reflexão crítica e uma prática artística estimulando a criação e experimentação de novas sonoridades e abordagens performáticas.

A metodologia adotada segue os fundamentos da pesquisa artística, que compreende a prática musical como forma legítima de produção de conhecimento, conforme a definição de Borgdorff¹ (apud López Cano, 2015): trata-se de uma investigação que promove a ampliação do saber mediante processos criativos e experimentais realizados em e através de objetos artísticos. Neste sentido, o estudo iniciou-se pela familiarização com a série *Dez Estudos para Violão*, por meio da análise das partituras e da escuta crítica de gravações.

A etapa experimental contemplou a seleção dos estudos para a exploração técnica e sonora na guitarra elétrica. A execução foi realizada utilizando uma guitarra *Epiphone Les Paul Standard* com captadores *humbuckers*, um amplificador e uma pedaleira digital multiefeitos *BOSS GT-100*, escolhidos pela versatilidade sonora e capacidade de manipulação dos timbres. Foram aplicadas diversas técnicas de palhetada — alternada, *sweep* e híbrida — adaptando as digitações quando necessário para atender às particularidades da guitarra elétrica, sem, contudo, introduzir grandes alterações no conteúdo e notação musical original.

A seleção e configuração dos pedais de efeitos foram orientadas com base nos elementos estilísticos e sonoros de cada estudo, com o intuito de potencializar as qualidades musicais já presentes e ampliar as texturas e cores sonoras durante as interpretações. O registro sistemático dos experimentos foi realizado em um diário de pesquisa, mediante anotações detalhadas e gravações em áudio, possibilitando análises reflexivas e desenvolvimento progressivo das abordagens interpretativas.

Dessa forma, a investigação constrói um diálogo crítico e criativo sobre as práticas de arranjo, transcrição e reimaginação musical, promovendo o cruzamento entre a tradição do violão de concerto e as possibilidades tecnológicas e expressivas da guitarra elétrica.

O presente trabalho está estruturado em três capítulos: (1) Radamés Gnattali e suas obras para violão e guitarra elétrica; (2) Os *Estudos II, IV, VII, IX e X* para violão de Radamés tocados na guitarra elétrica; e (3) A reimaginação sonora em um novo universo instrumental.

No primeiro capítulo, por meio de uma revisão bibliográfica, apresenta-se uma visão abrangente da vida e trajetória musical de Radamés Gnattali, incluindo o início de seus estudos musicais e o desenvolvimento de suas principais composições voltadas para o violão e a guitarra elétrica. Esta seção contempla análises específicas da escrita do compositor para a guitarra elétrica, ressaltando as especificidades em seu processo de composição em

¹ BORGENDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press, 2012.

repertórios dos universos erudito e popular, bem como sua contribuição inovadora para a música instrumental brasileira contemporânea.

No segundo capítulo, concentramos a análise nos *Dez Estudos para Violão*, explorando suas características principais e discutindo as perspectivas relacionadas às práticas de arranjo, transcrição e orquestração. Neste contexto, aprofundamos a relação entre o violão e a guitarra elétrica, destacando o desenvolvimento organológico, além dos aspectos técnicos e expressivos que diferenciam esses instrumentos.

No terceiro capítulo, são inicialmente apresentados os principais equipamentos utilizados na pesquisa, enfatizando o amplo espectro de possibilidades proporcionado pelos pedais de efeitos. Posteriormente, descrevem-se os detalhes do processo de reimaginação dos *Estudos II, IV, VII, IX e X* na guitarra elétrica, explicando os critérios que nortearam a escolha de determinados pedais e os resultados obtidos nas interpretações, evidenciando a relação entre as escolhas técnicas e os efeitos sonoros produzidos. Ao fim de cada subcapítulo, estarão anexados *links* para acesso da versão final em vídeo de cada *Estudo* tocado durante a pesquisa aqui desenvolvida.

1. RADAMÉS GNATTALI E SUAS OBRAS PARA VIOLÃO E GUITARRA ELÉTRICA

Neste capítulo, serão apresentados aspectos gerais da vida e trajetória musical de Radamés Gnattali, com ênfase em sua relação com instrumentos de cordas, especificamente o violão e a guitarra elétrica. Inicialmente, propõe-se um breve panorama biográfico do compositor, com destaque para os elementos, músicos e experiências que o conduziram ao desenvolvimento de uma linguagem musical híbrida, situada entre a música de concerto e a música popular. Os detalhes biográficos do compositor foram retirados do livro “O eterno experimentador” de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1984) e “Site Oficial Radamés Gnattali”². Em seguida, são apresentadas algumas de suas principais contribuições ao cenário musical do violão brasileiro, abrangendo obras para violão solo e arranjos para diversas formações musicais. Além de seu trabalho voltado para o violão, discutiremos a relação do compositor com a guitarra elétrica, destacando as composições que incluíam este instrumento em seu acervo. Por fim, faremos uma breve comparação da forma que Radamés escreve para violão e guitarra.

1.1 Esboço biográfico de Radamés

Radamés Gnattali (1906-1988) foi um compositor, arranjador, maestro e pianista brasileiro, nascido em Porto Alegre (RS). Iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade sob a tutoria de sua mãe, demonstrando rapidamente aptidão e gosto pelo estudo da música. Aos nove anos, foi condecorado pelo cônsul da Itália com uma medalha por reger uma pequena orquestra de crianças na Sociedade Italiana, executando arranjos de sua própria autoria.

Sua formação musical incluiu o estudo de diversos instrumentos, como violino, viola, flauta, clarinete e violão. Contudo, aprofundou-se no piano aos 14 anos, quando ingressou no Conservatório Musical de Porto Alegre, sendo aluno do professor Guilherme Fontainha. Nesse período, concentrou-se no repertório tradicional pianístico, com obras de Bach, Beethoven e Chopin. Paralelamente, manteve-se ativo nas esferas da música popular,

² <https://radamesgnattali.com.br/> acesso em 01 de setembro de 2025.

participando de serestas, blocos carnavalescos e rodas de choro, práticas que viriam a influenciar profundamente seu estilo composicional. Assim, o pesquisador Ricieri Zorzal discorre:

Folclorismo, resquícios de estilo de Grieg, orientação por modelos neoromânticos e neoclássicos, motivos do populário nordestino, pequeno interesse em trabalhar com o folclore gaúcho e o envolvimento com movimentos musicais cariocas são características atribuídas à obra do compositor. (ZORZAL, 2009, p.19)

Essa liberdade em transitar entre diferentes estilos conferiu a Radamés a possibilidade de atuar em diversas vertentes, com diferentes músicos e formações. A partir da década de 1930, passou a trabalhar em rádios e gravadoras, com destaque para a gravadora RCA Victor e a Rádio Nacional, nesta última permanecendo ativo por cerca de 30 anos. Todo esse processo foi essencial para o desenvolvimento de sua linguagem musical, conforme afirma Breide:

Autor de trilhas sonoras para cinema e de inúmeros arranjos para rádio, construiu tramas com elementos da música popular e da música de concerto. Ao combinar ritmos brasileiros com elementos de outras procedências e introduzir, simultaneamente, instrumentos característicos da música popular, sem simplificar a qualidade da execução instrumental, ele ampliou fronteiras da linguagem musical e abriu seu próprio espaço na apropriação cultural. (BREIDE, 2006, p.15).

Apesar de seu profundo apreço pela música de concerto e suas manifestações, Radamés dedicou-se intensamente à música popular, sobretudo por questões de sustentação financeira, uma vez que viver como concertista é uma tarefa difícil. Em depoimento, afirmou: “Quem é que grava música de concerto no Brasil? Se eu fosse tentar viver das minhas composições, estaria maluco hoje. Já teria me suicidado” (GNATTALI, 2020). Tal declaração revela também sua busca por estabilidade financeira atuando como arranjador e maestro em gravadoras e rádios, o que lhe permitiu conciliar essa atividade com sua produção voltada à música de concerto.

Durante sua carreira, Radamés produziu diversos arranjos atuando nas rádios e gravadoras e mesmo com a alta demanda de trabalho, continuou dedicando-se às suas composições. Seu acervo musical é vasto e inclui concertos com diversas formações instrumentais. Composições como o *Concerto Romântico para piano* (1949), *Concerto para*

acordeão e orquestra de cordas (1977), *Concerto para bandolim e orquestra de cordas* (1985), e o *Concertino n.º 2 para violão e orquestra* (1953) evidenciam o apreço de Radamés pela música popular brasileira e seus instrumentos característicos. Segundo Marcio Guedes Correa (2019, p. 2), essa fusão com elementos populares ocorria com “recorrência notavelmente maior do que entre outros compositores de sua época”. Nesse processo de escrever para os gêneros musicais de música urbana e popular como o choro, serestas, samba, samba-canção e jazz etc., Gnattali dedicou considerável parte de sua produção à escrita de obras para violão.

1.2 As obras para violão

A música popular foi a porta de entrada para Radamés se aproximar do violão. Segundo Barbosa e Devos (1984, p.13), quando ainda jovem, Radamés convivia com grupos de música gaúcha, blocos carnavalescos e serestas, tocando cavaquinho ou violão em vez de piano. A partir desse contexto, o violão passou a ser incorporado em diversas esferas de sua carreira: grupos de música popular, arranjos em gravadoras e composições dedicadas ao instrumento.

A sua produção para violão confirma o interesse por experimentar diversas possibilidades em arranjos e instrumentações. No acervo do compositor encontram-se obras para o violão solo, duo de violões, violão solista e como instrumento acompanhador. De acordo com o pesquisador Luciano Lima (2021, p.4), “o início da produção de Gnattali para violão coincide com sua convivência com Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o Garoto” (Fig. 1).

Durante a década de 1940, enquanto Radamés atuava como maestro na Rádio Nacional, Garoto era violonista da orquestra. Dessa colaboração surgiram diversas obras em que Radamés demonstra ter absorvido o idiomatismo violonístico de Garoto para sua escrita voltada para o violão. Destacam-se, por exemplo, o *Estudo X* (1967) e o *Concertino n.º 2 para violão e orquestra*, ambos dedicados a Garoto, sendo o segundo estreado pelo próprio violonista.

Figura 1: *Garoto e Radamés Gnatalli*



Fonte: DIÁRIO DE NOTÍCIAS – RJ, 29nov. 1944³.

Em outras obras, percebe-se também o impacto do idiomatismo do violão de seu companheiro que acabou sendo incorporado nas composições do maestro. A exemplo disso, a introdução de *Dança Brasileira* em que há uma sequência ritmada de bordões tocados juntamente com ataques de acordes, apresenta grande semelhança com trechos de *Lamentos do Morro*, composição de Garoto, sendo esse um dos exemplos entre outras tantas músicas que evidenciam a proximidade musical dos dois. De encontro a tal fato, no ano de 2021, os biógrafos Jorge Mello e Luciano Lima descobriram um manuscrito de uma composição para piano escrita por Garoto intitulada *Radamés*, dedicado ao maestro, reafirmando a relação de admiração mútua entre ambos.

Outra figura relevante para a produção violonística de Radamés foi Laurindo de Almeida (1917–1995), violonista responsável por realizar grande parte das edições das obras para violão de Radamés, arranjos e publicações em sua editora, nomeada *Brazilliance*, que fez

³ DIÁRIO DE NOTÍCIAS (Rio de Janeiro, RJ : 1930). Hemeroteca Digital Brasileira 1930-1976.

Disponível em:

https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_02&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=20362. Acesso em: 29 set. 2025.

ampla divulgação das obras (Fig. 2). Laurindo também colaborou com o violonista Garoto, na Rádio Record em São Paulo e na Rádio Mayrink Veiga no Rio de Janeiro.

Figura 2: *Laurindo de Almeida*



Fonte: DISCOGS.⁴

Além de todo o papel editorial, Laurindo também interpretou obras de Gnattali, como ocorreu no álbum *Brazilian Soul*, gravado por Laurindo e Charlie Byrd em um duo de violões. Em uma das faixas do disco eles interpretam a composição *Alma Brasileira* (1930) de Gnattali, originalmente escrita para piano solo, e que posteriormente em 1940, foi transcrita para violão solo em uma colaboração dos violonistas Yvonne Rebello e Garoto, de acordo com a cópia do manuscrito encontrada pelo pesquisador Luciano Lima (2020, p.11) que considera essa obra como “o primeiro registro de uma peça de Gnattali pensada para violão solo”.

A partir das vivências nos meios populares e profissionais, Radamés dedicou anos de sua carreira na produção para violão que se inicia de forma declarada na composição da obra camerística intitulada *Serestas n. 1* (1944), para flauta, violão (ou piano)⁵ e quarteto de cordas. Em grande parte das composições para grupos de música de câmara o violão esteve presente,

⁴Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/255947-Laurindo-Almeida/image/SW1hZ2U6MjM1MTkwNTA= acesso em 11 de junho de 2025.

⁵ Segundo o site do próprio Radamés Gnattali (GNATTALI), o piano foi escrito para ser executado apenas na falta do violão.

mas esse instrumento ganhou um real destaque no catálogo de obras do compositor quando ele desenvolveu um trabalho escrito e pensado para violão-solo. Dentre suas composições para violão solo, destacam-se:

- *Tocata em Ritmo de Samba n°1* (1950)
- *Dança Brasileira* (1958)
- *Dez Estudos para Violão* (1967)
- *Tocata em Ritmo de Samba n°2* (1981)
- *Brasiliana n°13* (1983)
- *Petite Suite* (1985)

Essas composições ganharam notória relevância no cenário do violão solo, tornando-se objeto de interesse de violonistas e pesquisadores. O maestro também teve várias colaborações com importantes violonistas brasileiros como Raphael Rabello, Waltel Branco, Duo Assad, Duo Abreu, e tantos outros. As obras de Gnattali, nesse contexto, não apenas enriquecem esse repertório canônico, como também ampliam suas possibilidades estéticas e técnicas sob um olhar que mistura suas influências da música popular, do *jazz* e da música de concerto. Esse espírito de busca e criatividade que Radamés carregava em seus projetos o levou a incluir em seus arranjos e composições instrumentos que normalmente não ocupavam espaços da música de concerto, como foi o caso da guitarra elétrica.

1.3 A aparição da guitarra elétrica nas obras e vida de Radamés Gnattali

Ao longo de sua carreira, Radamés Gnattali evidenciou uma constante busca por novas sonoridades e experimentações em seus arranjos e composições, recorrendo a elementos inovadores mesmo em contextos de grandes orquestras. Destaca-se, nesse sentido, o modo inovador e ousado com que abordou a utilização da guitarra elétrica em suas obras, postura marcante e característica de sua estética musical.

De acordo com o catálogo musical contido no site oficial de Radamés Gnattali, podemos conferir o expressivo número de obras em que ele se dedicou para incluir a guitarra elétrica em composições de música de concerto/popular e arranjos. Nesse site constam 14

composições para música de concerto que incluem a guitarra elétrica, sendo escritas para o quinteto/sexteto do autor ou orquestra de câmara. Já no âmbito popular, o número cresce, pois, temos a divisão entre composições e arranjos. Se tratando de composições de música popular, Radamés inclui a guitarra em 18 composições. Novamente com destaque aos seus grupos *Quinteto Radamés Gnattali* e *Sexteto Radamés Gnattali*, o compositor inclui a guitarra em 27 arranjos diferentes. Em um acervo que conta com mais de 300 composições para música de concerto, Radamés deixa evidente a sua coragem em experimentar diversas formações musicais, muitas vezes “pisando em territórios” inéditos para sua época.

O *Concerto Carioca n° 1* (1950) ilustra de forma exemplar tal perspectiva, uma vez que Radamés incorporou o violão elétrico como instrumento solista, acompanhado por orquestra e piano, dedicando a obra ao violonista e guitarrista Laurindo Almeida. A estreia do referido concerto ocorreu em 24 de agosto de 1953.

Apesar de estar intitulado como *Concerto para violão elétrico*, nota-se que a intenção do compositor era, de fato, a utilização da guitarra elétrica, em razão de sua capacidade de amplificação através de captadores eletromagnéticos, sendo um recurso que, à época, ainda não era comum aos violões, mas que posteriormente passou a ser amplamente adotado em apresentações e gravações. É relevante mencionar que, durante aquele período, os termos “guitarra” e “violão” por vezes eram empregados como sinônimos. Conforme aponta Borda (2005, p. 32), “concluimos então que a prática da guitarra elétrica, no Brasil, esteve associada a uma tradição multi-instrumentista de cordas dedilhadas e que, dentro dessa tradição, o violão elétrico se confunde com a guitarra elétrica até a década de 1940”. Além disso, a palavra *guitar* no inglês ao ser traduzida para o português pode também ser utilizada para se referir ao violão e *electric guitar* para a guitarra elétrica, pontos estes que corroboram para a utilização inicial do termo “violão elétrico”.

A estreia do *Concerto Carioca n° 1* coube a José Menezes França (1921–2014), conhecido como Zé Menezes, que utilizou uma guitarra elétrica *Gibson*, modelo *Les Paul*, como relatado em entrevista concedida ao pesquisador Marcio Guedes Correa. Segundo o músico:

“O Radamés pediu a guitarra porque um violão acústico não conseguiria se destacar na orquestra e nem nos diálogos com o piano. Eu usei uma guitarra da marca Gibson, modelo Les Paul para gravar esse concerto; é preciso ser violonista para se tocar esse concerto. Se não se tem técnica de violão

erudito, não se toca essa obra. Como eu possuo as duas escolas (mão direita de violão erudito e técnica de palheta) toquei a guitarra elétrica com a técnica do violão.” (CORREA, 2021, p.81).

Além disso, Correa (2021, p. 102) ressalta que Radamés não deixa explicitada a intenção de explorar ao máximo a potência de intensidade sonora da guitarra elétrica, visto que grande parte dos trechos escritos para o instrumento não exige elevado volume. Em inúmeros momentos, a guitarra elétrica não compete, em termos de intensidade, com a orquestra, com exceção de passagens do quarto movimento *Samba*, em que a guitarra apresenta a melodia sobre um ostinato da percussão, como nos compassos 18 a 21 (Fig. 3).

Figura 3: Compassos 18 a 21 do Quarto Movimento: Samba

The musical score for measures 18-21 of the fourth movement 'Samba' is presented. It includes parts for 1st, 2nd, and 3rd Trombones, Snare Drum, Piano, and Guitar. The guitar part features a melodic line with a percussive ostinato accompaniment. Dynamics include 'cresc.' and 'p i m p i m p i m p i m'. The guitar part includes fingering numbers and a 'cresc.' marking.

Fonte: LOBO (2018, p. 289).

Entretanto, durante esse *Concerto Radamés* explora a amplificação da guitarra de uma outra maneira., especialmente ao indicar nuances com a dinâmica *piano* e articulações para o toque cantado, aproveitando o maior *sustain* propiciado pela captação eletromagnética do instrumento, característica que seria inviável em um violão acústico. Isso permite que o instrumento sustente notas e produza acompanhamentos que se destacam, ou execute melodias claras e audíveis, como ocorre no compasso 32 do segundo movimento, *Canção* (Fig.4).

Figura 4 - Compasso 32 do Segundo Movimento: Canção

32

Pouco rubato A* - Desenvolvimento

13 seguindo o violão

Pno.

Violão

The musical score consists of two staves: Piano (Pno.) and Violão (Electric Guitar). The Piano part is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Violão part is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern with slurs, accents, and fingerings. The score includes dynamics like 'p' and 'ced.', and various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Fonte: LOBO (2018, p. 270).

Adicionalmente, a obra apresenta trechos com acordes sustentados com a duração de uma semibreve e escalas rápidas ascendentes e descendentes que favorecem o uso da guitarra elétrica, seja pela regulagem de altura de cordas, espessura do braço ou até mesmo a utilização da palhetada como técnica de mão direita, conforme discute Lobo (2018, p.171), em discordância da exigência exclusiva da técnica violonística apontada por José Menezes. Naquele contexto, a guitarra elétrica consolidava-se internacionalmente nos universos do *jazz*, do *blues* e do *rock*, e sua inserção na música de concerto brasileira, por meio de Gnattali, inicialmente causou estranhamento e resistência.

A preferência por usar o nome violão elétrico ao invés de guitarra elétrica podia denotar também uma resistência cultural, ainda existente, à modernidade que a esse instrumento proporcionou a partir da década de 40. Para os nacionalistas ou saudosistas, a guitarra elétrica rompia com a tradição do violão no Brasil e deveria ocupar outros espaços. Nessa perspectiva, na década de 60 houve uma “Marcha contra a guitarra elétrica” que reafirmou a rivalidade de opiniões causadas pela aparição desse instrumento - que carregava consigo as origens sonoras norte-americanas – confrontando a sonoridade da música brasileira, muito caracterizada pela utilização do violão (LUCCHESI, L. H.; MELLO, A. da S, 2025, p. 6). Durante o movimento, a guitarra elétrica foi repudiada por grandes nomes como Gilberto Gil, Edu Lobo, Jair Rodrigues e Elis Regina, que posteriormente mudaram de postura e a incorporaram em suas gravações. Enquanto alguns críticos afirmavam que este novo instrumento desvirtuava a música nacional, para outros a ideia de se utilizar o “violão

elétrico” ou a guitarra elétrica na música popular brasileira trazia um “ar” de sofisticação, assim discute a pesquisadora Joana Martins Saraiva:

Em todas estas falas, mesmo as rivais, há uma convergência muito grande no uso de termos e categorias e explicações para o que estava acontecendo. A favor ou não da “modernização”, era consenso que isto significava a introdução de “dissonâncias” ou tipos diferentes de arranjos e usos de instrumentos. Partidários ou não da “descaracterização do samba”, um certo tipo de “sofisticação” era atribuído a esta “nova” configuração. (SARAIVA, 2007, p. 55).

Nesse viés, a pesquisadora destaca um trecho da entrevista à *Revista Paratodos* em 1956 concedida por Radamés que reforça os cuidados e intenções do compositor ao explorar novas orquestrações:

Radamés começa afirmando que não há decadência da música popular brasileira" e procura esclarecer que "orquestrar a música popular absolutamente não é desvirtuá-la (...) desde que os instrumentos musicais utilizados pelo orquestrador tenham por objetivo acentuar os valores rítmicos, melódicos e harmônicos" sem que haja uma modificação no seu ritmo característico. E neste ponto ele é enfático: "o ritmo, fundamentalmente, deve-se preservá-lo a todo custo" (SARAIVA, 2007, p. 54).

Com notável ousadia e criatividade, Radamés explorou os potenciais da guitarra elétrica em outras composições e arranjos. Em seu acervo, nota-se uma maior presença desse instrumento nos arranjos para seus grupos de música popular, como o *Quinteto Radamés Gnattali*, o *Sexteto Radamés Gnattali*, entre outras formações. Além disso, em outras composições, a guitarra desempenha um papel importante na alternância entre a execução da melodia e o acompanhamento, como exemplificado no choro *Remexendo*, na *Suíte Popular Brasileira* e na música *Capibaribe*, sempre valorizando o diálogo entre instrumentos e a alternância do protagonismo durante as seções de cada música. Embora a guitarra elétrica esteja bastante presente no acervo musical de Radamés, não há, nos registros oficiais de seu acervo, nenhuma composição destinada exclusivamente à guitarra solo, diferentemente do que ocorre com o violão.

Dentro desse panorama, a composição *Capibaribe*, classificada como choro e lançada no LP *Radamés Gnattali* em 1985, emerge como um exemplo da integração desse instrumento pelo compositor em uma concepção camerística. O álbum de 1985, que apresenta *Capibaribe* no lado A, reúne figuras proeminentes da música brasileira como Tom Jobim, Paulinho da Viola, José Menezes e Chiquinho do Acordeão, e grupos como a Camerata Carioca e o Brasil Quarteto. A presença desses "filhos musicais de Radamés", como os descreve Hermínio Bello de Carvalho na contracapa, ressalta a dimensão da "fraterna luminosidade" difundida pelo maestro ao longo de sua vida, celebrando o caráter desbravador de sua obra.

Na partitura de *Capibaribe*, a instrumentação é explicitamente definida para guitarra elétrica e piano. Diferentemente do emprego desse instrumento em contextos predominantemente populares ou orquestrais, como no *Concerto Carioca nº1*, aqui a guitarra é inserida em um arranjo intimista e elaborado, em diálogo direto com o piano. Essa escolha revela a intenção de Radamés de explorar a sonoridade e as capacidades expressivas da guitarra elétrica em um contexto de câmara no diálogo com o outro instrumento.

Em *Capibaribe*, a guitarra elétrica assume um importante papel na alternância entre a execução da melodia e o acompanhamento, sempre valorizando o diálogo entre instrumentos e a alternância do protagonismo durante as seções de cada música. Essa característica é visualmente perceptível na partitura. Por exemplo, no compasso 8, a guitarra executa uma frase descendente que cede o protagonismo melódico para o piano (Fig. 5). Em seguida, a guitarra prossegue realizando o acompanhamento com blocos de acordes que são tocados no ritmo de choro. É interessante notar que essa partitura já apresenta a presença das cifras de acordes na parte escrita para guitarra elétrica, notação que não se manifesta na grade do piano, mesmo em seções nas quais o piano executa apenas acordes em blocos.

Figura 5: Compassos 8 a 11 de Capibaribe

The image shows a musical score for the piece 'Capibaribe' from measures 8 to 11. It is a two-staff score for guitar and piano. The guitar staff is in the upper position, and the piano staff is in the lower position. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. In measure 8, the guitar plays a descending melodic line. In measures 9, 10, and 11, the guitar plays block chords. The piano part consists of block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. Chord symbols Eb7, Ab, and F9- are written above the guitar staff for measures 8, 9, and 10 respectively. Measure 11 has no chord symbol.

Fonte: FUNARTE, 1985.

A alternância de protagonismo se manifesta de diversas formas. Em certas passagens, o piano assume a função de estabelecer a base harmônica e rítmica, de modo que sua versatilidade, capaz de criar texturas densas ou delicadas, desenvolve as cadências harmônicas dessa obra. Em contrapartida, a guitarra elétrica frequentemente assume a melodia principal, ou um contraponto, por meio das baixarias que são muito características do violão de sete cordas no choro, aproveitando suas características sonoras únicas para conferir o brilho e a clareza necessários à linha melódica.

O diálogo entre piano e guitarra em *Capibaribe* é, portanto, mais do que uma simples justaposição de timbres. É uma integração profunda, em que as linhas melódicas e harmônicas se entrelaçam, criando uma textura sonora complexa e envolvente, sempre preservando o “balanço” do choro, com cadências mais tradicionais do gênero, inversões de acordes e baixarias. O piano, com sua capacidade de preencher o espaço harmônico e rítmico, e a guitarra elétrica, com sua projeção e *sustain* nas melodias, complementam-se mutuamente, enriquecendo o caráter da composição. Essa interação demonstra a visão de Radamés de que a orquestração e a instrumentação devem ter como objetivo "acentuar os valores rítmicos, melódicos e harmônicos" (Saraiva, 2007, p. 54), e não desvirtuar a essência do gênero. Além disso, a obra demonstra passagens em que Radamés explora acordes mais densos, como os dominantes com quarta aumentada, característica bastante presente em suas outras composições.

Radamés, com sua acentuada busca por experimentação sonora, soube explorar as potencialidades intrínsecas da guitarra. A guitarra elétrica, diferentemente do violão acústico, oferece um *sustain* significativamente maior devido à captação eletromagnética. Essa propriedade permite que as notas sejam sustentadas por mais tempo, contribuindo para melodias tocadas em *legato*. Ainda assim, a guitarra, na gravação do LP mencionado, conta com um timbre limpo, sem acréscimo de pedais de efeito, aparentemente conectada diretamente a um amplificador microfonado. Apesar de frequentemente explorar novas sonoridades, nessa obra, Radamés almejou um som mais “bruto” e original da própria guitarra utilizada na gravação, em contrapartida às diversas possibilidades de ligações dos pedais, amplificadores e racks de processadores de efeitos que eram utilizados em meados dos anos 80, período em que foi realizada a produção desse fonograma.

Além do *sustain*, a guitarra elétrica também pode proporcionar a execução de escalas ascendentes e descendentes com grande fluidez. Isso se dá, majoritariamente, por três razões: a regulagem de altura das cordas, as estruturas físicas das guitarras, que normalmente

possuem braços mais finos do que os violões clássicos, e/ou pelo uso da palheta como método de ataque das cordas. Diferente do violão, a guitarra elétrica geralmente possui uma configuração de ponte que possibilita diferentes regulagens de altura das cordas, o que facilita esse tipo de regulagem. Sobre a performance de José Menezes no LP mencionado, não foram encontrados dados precisos sobre a possível utilização da palheta. Entretanto, escutando a gravação e avaliando determinadas passagens, a sonoridade do ataque às cordas remete a timbres alcançados com o uso da palheta, o que pode indicar uma possível utilização desse acessório. Essa sonoridade específica pode ser deduzida a partir do caráter percussivo que o uso da palheta traz.

No trecho a seguir (Fig. 6), é possível observar frases contendo cromatismos e arpejos escritas em sextinas e semicolcheias, o que exige maior velocidade na execução. Trechos como esses, quando tocados com a palheta, podem conferir uma nova sonoridade e até mesmo maior fluidez na execução das linhas melódicas, dado que exigem rapidez e uniformidade no ataque para conferir o sentido completo do fraseado.

Figura 6: Fraseado nos compassos 21 a 23

The image shows a musical score for guitar, measures 21 to 23. The key signature is B-flat major (Bbm). The score is written for guitar, with a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff. The melodic line in the treble clef consists of sixteenth-note runs and chromatic passages. The bass line in the bass clef provides harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked 'Bbm'.

Fonte: FUNARTE, 1985.

Além disso, a palheta também pode ser utilizada para tocar blocos de acordes com toque unidirecional para baixo representado pela seta na partitura, como ocorre nos compassos 13 a 15 em Capibaribe (Fig. 7).

Figura 7: Acentuação com palhetada para baixo nos acordes da guitarra elétrica (c.13 a 15)

The image shows a musical score for guitar. The top staff contains chord notation: Bbm, Db, E9, Ab, F9-, Bb9, Eb7. Below this, there are two staves of music. The upper staff shows a melodic line with various notes and accidentals. The lower staff shows a bass line with notes and accidentals. The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature.

Fonte: FUNARTE, 1985.

Observa-se, também, que Radamés compõe para a guitarra de duas maneiras predominantes: seja pela escrita de linhas melódicas ou por arpejos que culminam em blocos de acordes. Posto isso, na maior parte da obra, a guitarra assume o papel de instrumento acompanhador, dialogando com o piano por meio de linhas melódicas, e em poucos momentos duas notas são tocadas simultaneamente, conforme demonstrado no segundo tempo do primeiro compasso 28 (Fig. 8).

Figura 8: Trecho curto de melodia com duas vozes na guitarra (c.28)

The image shows a short musical phrase for guitar. It consists of three staves. The top staff shows a melodic line with notes and accidentals. The middle staff shows a second melodic line, often in an octave higher or lower than the first. The bottom staff shows a bass line with notes and accidentals. The score is written in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 4/4 time signature.

Fonte: FUNARTE, 1985.

No universo da guitarra elétrica, é comum de se usar o termo *double-stops* para se referir ao toque simultâneo de duas notas diferentes ou iguais. Nas seções de *Capibaribe* que necessitam desse tipo de toque, a palhetada híbrida se torna técnica mais conveniente e

versátil, já que o guitarrista não precisará largar a palheta durante o trecho, podendo agregar pontualmente o uso do dedo médio ou anelar para realizar a passagem.

Em suma, ao integrar a guitarra elétrica em suas composições, Gnattali reafirma sua maestria em combinar elementos de diferentes universos musicais – o popular e o erudito, o tradicional e o moderno – expandindo as fronteiras da linguagem musical brasileira, aproveitando dos trabalhos e colaborações que desenvolvia nas gravadoras e rádios, e colaborando com grandes nomes da música brasileira.

2. OS ESTUDOS II, IV, VII, IX e X PARA VIOLÃO DE RADAMÉS TOCADOS NA GUITARRA ELÉTRICA

Diante de um vasto acervo de músicas escritas e arranjadas por Radamés, deparei-me com a série de *Dez Estudos para violão* (1967) que contém obras com ideias musicais diferentes, cada uma dedicada a um violonista amigo do compositor. Segundo o pesquisador Marco Antônio Marcondes⁶ (apud ZORZAL, 2005, p.27) “todos os músicos homenageados tiveram algum contato pessoal e profissional com o compositor e eram representantes da cena musical carioca quando foram compostos os *Estudos*, ou seja, no final da década de 60, à exceção de Garoto, falecido em 1955”.

É relevante destacar que, à época da composição dessa série de estudos, o Brasil já contava com uma tradição consolidada no cenário violonístico, inaugurada pela série *Doze Estudos para Violão*, de Heitor Villa-Lobos. Esse patrimônio musical foi posteriormente ampliado com os ciclos de estudos de Radamés Gnattali, Francisco Mignone (1970), César Guerra-Peixe (1979-1980), entre outros compositores.

De acordo com pesquisas do violonista Luciano Lima, essa série poderia fazer parte de um compilado maior de obras:

⁶ MARCONDES, Marcos Antônio (organizador). Seresta. In Enciclopédia de Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica. 3ª ed. São Paulo: Arte Editora, 2000.

Escritos em 1967, mesmo ano do *Concerto n.4 para Violão* (dedicado a Laurindo e por ele intitulado *Concerto à Brasileira*), a intenção inicial era a de que os *Dez Estudos* formassem a primeira metade de uma potencial série de *Vinte Estudos*. Na folha de rosto do manuscrito há a seguinte inscrição: Estudos para violão; Radamés Gnattali; de I a X Rio 1967; de XI a XX Rio... (aqui há uma data apagada que parece ser o mesmo ano de 1967). Infelizmente, não há indício de que Gnattali tenha dado sequência à série de *Estudos*. Na primeira página, há o título *Estudos para violão*. (LIMA, 2017 p.77)

Os *Dez Estudos* foram inicialmente publicados em 1968, pela editora *Brazilliance*, “fundada por Laurindo Almeida em 1952, nos Estados Unidos, que realizou um trabalho pioneiro e valioso na divulgação da música de Gnattali (LIMA, 2017 p.9).” Posteriormente, em 1988, a editora *Chanterelle* publicou uma nova edição, contando também com autorização e revisão do violonista Laurindo de Almeida.

Por tratar-se de um compositor que valoriza e transita pelas fronteiras entre o erudito e o popular, sua obra apresenta um amplo espectro para análises e desdobramentos, como afirma o pesquisador João Vital:

As convicções de Gnattali sobre o fazer musical originou uma obra singular. Sua disposição em incluir práticas da música popular, bem como seus instrumentos, e sua capacidade de dominar a linguagem e possibilidades sonoras dos mesmos, converteram-no em um compositor de identidade ímpar para a música de concerto. (SANTOS, 2021, p.24)

Ao iniciar os experimentos, surgiram dúvidas quanto à execução da totalidade ou de apenas alguns dos estudos. Dos *Dez Estudos*, selecionei cinco: os *Estudos II, IV, VII, IX e X*. Para essa seleção, inicialmente busquei gravações de intérpretes que já haviam executado a obra no violão e examinei as partituras, o que possibilitou um primeiro contato com a série. Durante essa etapa exploratória, procurei identificar quais obras apresentavam maior potencial de sonoridade na guitarra, com o objetivo de explorar distintas técnicas de palhetada e o uso de pedais de efeito, analisando como o instrumento e tais recursos influenciam a expressividade e a percepção musical. Dessa forma, interpretei passagens breves de cada estudo até efetuar um recorte e aprofundar-me nos cinco mencionados.

O *Estudo II*, dedicado a Waltel Branco, consiste em uma valsa seresteira que incorpora referências às músicas populares brasileiras. Nesse estudo, Radamés aprofunda o contraste entre melodia e acompanhamento, resultando em melodias cantáveis e expressivas

(ZORZAL, 2005, p. 45). De acordo com Lima (2017, p. 9), dos intérpretes que Radamés dedicou cada *Estudo*, Waltel Branco foi o único a gravar a obra a ele dedicada. Em relação aos aspectos de tonalidade e forma, Armada Júnior (2007, p. 65) sugere que a peça está na tonalidade de si menor e apresenta estrutura em forma binária seccional (A–A’), caracterizada por um movimento harmônico interrompido na seção inicial (A).

O *Estudo IV*, dedicado a Nelson Piló, apresenta-se novamente como uma peça construída a partir de uma melodia acompanhada, que se inicia na região grave do violão e, posteriormente, transita para a região aguda, explorando diferentes registros ao longo do braço do instrumento. Essa variação de tessitura contribui para uma textura sonora rica e dinâmica no desenvolvimento da obra.

De acordo com Santos (2021, p. 69), a peça apresenta complexidades significativas no que diz respeito à definição do centro tonal. Tal dificuldade se deve, em parte, às discrepâncias observadas entre o manuscrito original e as edições posteriores, especialmente quanto à notação do acorde dominante presente no compasso 9, cuja correção apresenta variações. Além disso, a constante oscilação de referências tonais ao longo da peça torna imprecisa a identificação de uma tonalidade estável e clara.

Entretanto, a presença do acorde de mi menor, executado em harmônicos no compasso 42, sugere uma possível tendência à conclusão na tonalidade de mi menor, indicando uma orientação tonal para essa região. Apesar disso, Santos adverte que essa indicação não é categórica devido à ambiguidade harmônica predominante na peça, destacando a natureza fluida e multifacetada do centro tonal em questão.

Ainda assim, Santos adverte:

O Mi menor como centro é factível para a peça. Contudo, não há cadências que consolide esse centro como tonal. Dentro de um contexto modal, devido as várias mudanças entre as coleções referencias do CCA 7-35, não há uma classificação pertinente. A peça não apresenta vínculos com outras coleções como octatônica ou tons inteiros. Embora exista a orientação do Mi menor como um “agente” *focal*, este fator não desgasta a natureza distintiva do *gênero diatônico*, visto que os seus membros e/ou coleções referenciais são intercambiáveis sem “seguir” critérios com motivações exclusivamente tonais. (SANTOS, 2021, p.74)

O *Estudo VII* consiste em uma obra que explora técnicas de dedilhados, arpejos e acordes paralelos, aproximando-se, em sua abordagem, dos três primeiros *Estudos* de Villa-

Lobos. Logo no início do estudo, há uma seção inteira composta por arpejos sequenciados que parecem derivar da escala menor melódica. Ao longo da peça, essa sonoridade sofre alterações na construção e na disposição das notas dos arpejos, desenvolvendo-se em uma espécie de seção A’.

Do ponto de vista estrutural, a obra apresenta forma ternária seccional (A–B–A’), conforme assinala Armada Júnior (2007, p. 142). Quanto à dedicatória, sua atribuição revela-se imprecisa devido a incongruências entre as versões originais e as edições posteriores. Segundo Lima (2017, p. 87), o manuscrito original atribui a dedicatória a Leo Soares, enquanto as edições subsequentes indicam Antonio Carlos Barbosa Lima como destinatário.

O *Estudo IX*, dedicado a Eduardo Abreu, caracteriza-se pela exploração de amplas variações dinâmicas, alternando entre os movimentos *Lento*, *Allegretto*, *Allegretto ritmato* e *Movido*. Nesse estudo, Radamés Gnattali desenvolve as possibilidades temáticas a partir de variações baseadas no arpejo da tonalidade de lá maior, conforme destaca Armada Júnior (2007, p. 118).

Lima (2017, p. 35) discute a prática recorrente em compositores prolíficos, como Radamés, de visitar e reelaborar temas ao longo de sua obra. No caso do *Estudo IX*, o autor menciona que o maestro teria recapitulado o tema da peça *Flor da Noite* (1938), originalmente composta para piano e violão, integrando-o à estrutura do estudo para violão.

O *Estudo X*, dedicado a Aníbal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto, faz referência direta à sua composição “Gracioso”, incorporando elementos musicais tão característicos da sua maneira de tocar que o tornaram uma importante referência do violão brasileiro para Radamés Gnattali. Nesse contexto, a pesquisadora Ledice Fernandes de Oliveira⁷ (apud SANTOS, 2021, p.50) sugere que “as duas versões guardam melódica e harmonicamente alguma – embora pouca – diferença, construída, no Estudo, de tal forma descompromissada que dir-se-ia não se tratar de mais do que um improviso sobre um tema.”.

No presente estudo, Radamés Gnattali compõe uma peça em Ré Maior, inserindo frases e arpejos que remetem às baixarias características do estilo choro, reafirmando assim seu compromisso com a sonoridade tradicional do violão brasileiro na música popular.

Ao ouvir os estudos e reinterpretá-los para guitarra, adotou-se uma escuta criativa, buscando captar as sensações e discursos desenvolvidos em cada obra. Embora denominados

⁷ OLIVEIRA, L. F. de. *Radamés Gnattali e o Violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. Dissertação (Mestrado) — UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

Estudos, Gnattali não deixa explícito que estes foram concebidos para a prática isolada de técnicas violonísticas, à maneira dos estudos de Heitor Villa-Lobos, Fernando Sor e Mauro Giuliani, entre outros. Pelo contrário, o compositor explora, em cada peça, elementos idiomáticos do violão e incorpora influências de diversos campos musicais presentes em sua trajetória.

Conforme ressalta o violonista Luiz Otávio Braga (LIMA, 2017, p. 34), “quando escrevia para piano, escrevia para ele, Radamés (...) dizia que, de modo geral, pensava no músico ao compor para determinado instrumento.” Tal abordagem composicional sugere que Radamés pode ter incluído propositalmente clichês idiomáticos relativos a cada instrumentista homenageado na série dos *Dez Estudos*.

Essas características sublinham a singularidade das obras, que dialogam simultaneamente com a linguagem da música popular e com as especificidades do repertório erudito para violão, demonstrando a versatilidade e profundo conhecimento técnico e cultural do compositor em relação ao instrumento.

No início dos experimentos, diversas questões orientaram as decisões durante o processo: seria possível aproveitar tecnicamente os estudos para violão na guitarra elétrica? Deveria ser utilizada a palheta? Em caso afirmativo, como explorar as técnicas de palhetada alternada, híbrida ou *sweep* nos estudos? Seria necessário o uso de pedais de efeito? Considerando a vasta gama de efeitos disponíveis, quais seriam adequados para essa obra? E, partindo de uma abordagem mais fundamental, seria possível obter resultados interessantes utilizando apenas a guitarra, com seus controles de captadores, volume e tonalidade conectada diretamente ao amplificador?

Diante dessas questões cruciais, a pesquisa revelou duas direções possíveis. Inicialmente, o objetivo do experimento foi o desenvolvimento técnico-musical na guitarra elétrica, focando no aprimoramento das técnicas de palhetada em contextos musicais menos convencionais para o instrumento. Embora violão e guitarra elétrica compartilhem aspectos mecânicos e estruturais, ambos estimulam formas distintas de tocar e criar, configurando um desafio para transpor as obras de Radamés para a guitarra elétrica.

Posteriormente, durante o processo, percebeu-se que o aproveitamento dos recursos sonoros e técnicos da guitarra, aliado a combinações com pedais de efeito, poderia proporcionar resultados sonoros mais interessantes. Isso levou a uma mudança de foco do

estudo, voltando-se para uma produção performática que incorporasse essa fusão de elementos, ultrapassando o mero desenvolvimento técnico do intérprete.

O desenvolvimento dessa abordagem exigiu a implementação de um diário de pesquisa, registrando por meio de anotações escritas e gravações em áudio, o progresso e as decisões tomadas. Tal diário revelou-se fundamental não somente como registro metodológico, mas também como um instrumento de reflexão crítica, ampliando a compreensão das escolhas e assegurando alinhamento com os objetivos centrais da pesquisa. Posteriormente, no capítulo 3, serão apresentados prints de alguns registros desse diário.

A utilização destes registros autoetnográficos, acompanhados de análises voltadas para a subjetividade da experiência, convergiu para a perspectiva da pesquisa artística. Conforme define Borgdorff em sua obra:

A pesquisa em arte inicia fazendo perguntas pertinentes ao contexto da pesquisa e ao mundo da arte. Os pesquisadores adotam métodos experimentais e hermenêuticos que mostram e articulam o conhecimento tácito que está localizado e encarnado em obras e processos artísticos específicos. Os processos e os resultados da investigação são documentados e divulgados de maneira apropriada para a comunidade acadêmica e o público mais amplo (BORGdorFF, 2012 p. 53, apud LÓPEZ CANO, 2015, p. 73)

No decorrer das escutas iniciais, surgiram provocações auditivas que motivaram a realização de anotações e análises acerca das potencialidades da guitarra e dos pedais de efeito para intensificar sensações ou motivos já presentes nas composições de Radamés, bem como para explorar novas sonoridades em seus diversos segmentos. Nesse percurso exploratório, revelou-se fundamental compreender a ideia central de cada estudo, considerando suas similaridades e distinções internas. Ademais, Radamés mescla suas influências pessoais com a incorporação de estilos musicais próprios dos intérpretes para quem as obras foram escritas.

Ao propor a interpretação de obras originalmente concebidas para outro instrumento, impõe-se o debate acerca da fidelidade à partitura editada ou ao manuscrito disponível. Diante do propósito inovador desta abordagem, distinta das interpretações tradicionais para violão, a presente pesquisa não se limitou à adesão estrita à notação original. Tal perspectiva insere-se

no âmbito da interpretação criativa da obra de Radamés, fazendo com que os experimentos se situem na discussão sobre arranjo e/ou transcrição.

Este posicionamento contempla um processo reflexivo que valoriza a escuta criativa, o estudo das possibilidades sonoras da guitarra elétrica e a incorporação dos recursos tecnológicos dos pedais, ampliando assim o universo interpretativo e estético dos *Dez Estudos* de Radamés Gnattali.

2.1. Arranjos, transcrições

Naturalmente, a proposta dessa pesquisa abrange os termos arranjo e transcrição, já que há uma interpretação em outro instrumento de destino, bem como alterações e recomposição das sonoridades existentes na obra. Sobre esse aspecto, segundo o musicologista Malcom Boyd:

A palavra “arranjo” pode ser aplicada a qualquer peça musical ou que incorpore um material pré-existente: a forma de variação, o contrafactum, a missa paródica, o pasticcio e as obras litúrgicas baseadas num cantus firmus envolvem todas elas alguma forma de arranjo. No entanto, no sentido em que é habitualmente utilizada entre os músicos, a palavra pode ser entendida como a transferência de uma composição de um meio para outro ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem mudança de meio. Em qualquer dos casos, está normalmente envolvido um certo grau de recomposição e o resultado pode variar entre uma transcrição direta, quase literal, e uma paráfrase que é mais obra do arranjador do que do compositor original. (BOYD, 2001, p.1)⁸

O ato de experimentar novas sonoridades, variar harmonias, timbres e instrumentos em diferentes interpretações de uma mesma obra é uma prática recorrente no desenvolvimento musical e performático. No processo da interpretação, há um contínuo percurso de descobertas envolvendo as sonoridades possíveis, as técnicas empregadas e os sentidos e significados atribuídos à obra musical escolhida. Nesse desenvolvimento, a reelaboração e a execução sob variadas óticas proporcionam um caminho de extrapolação do

⁸ Tradução nossa, acesso em 14 de dez. 2024.

conteúdo “original” geralmente reconhecido na partitura, em fonogramas ou em performances ao vivo da obra em questão.

Essa prática de experimentação sonora e musical, que remonta às primeiras expressões artísticas da humanidade, reafirma a importância da criatividade e da busca por novas possibilidades expressivas no fazer musical contemporâneo. O uso das tecnologias digitais e efeitos, como pedais e processadores, potencializa essas explorações, ampliando as possibilidades tímbricas e a articulação sonora, aproximando a performance de um processo contínuo de criação e transformação.

O processo de disseminação musical a partir de transcrições, arranjos e adaptações para diversos instrumentos ou orquestrações é uma prática consolidada tanto na música popular quanto na música de concerto, ainda que com abordagens diferenciadas. Nos gêneros jazz e música popular brasileira (MPB), é comum a criação de arranjos que preservam a melodia e a harmonia originais, porém modificam gênero, ritmo e outros elementos para atender a uma proposta estética específica, seja por planejamento prévio ou improvisação durante a performance. Além disso, a elaboração de *medleys*⁹ e intervenções com outras obras musicais constitui uma prática recorrente nas variadas formas de arranjo.

Na música de concerto, por sua vez, a transcrição direta de uma obra para outro meio instrumental é frequente, sem, necessariamente, buscar mudanças substanciais no ritmo ou gênero. Neste contexto, costuma-se estabelecer distinções mais rigorosas entre os conceitos de arranjo e transcrição, considerando-os como práticas separadas.

Sendo assim, a prática de arranjar uma música está totalmente atrelada a ideia de variar os meios que reproduzem a composição bem como sua sonoridade final. Nesse sentido, em complemento à definição do significado do termo arranjo anteriormente descrita por Boyd, a enciclopédia *Larousse de la musique*¹⁰ trata de forma equivalente as significações de arranjo, adaptação e transcrição:

Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tem sido inicialmente escrita. A adaptação de uma

⁹ Termo normalmente utilizado para designar arranjos em que é realizada a mistura ou união - de maneira ininterrupta - (por meio de passagens, cadências ou frases), de duas ou mais músicas diferentes.

¹⁰ LARROUSE ENCYCLOPÉDIA OF MUSIC. Editado por Geoffrey Hindley. Londres; Nova York: Hamlyn, 1971.

obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos" (apud PEREIRA, 2011, p. 11).

Apesar de haver essa confluência para a ideia de que arranjo e transcrição são semelhantes, a pesquisadora Flávia Pereira contesta a noção de que esses dois termos estão no mesmo espectro conceitual. Em seu trabalho intitulado "As práticas de reelaboração musical" (PEREIRA, 2011, p. 287-291), a autora procura compreender as possíveis distinções entre as diferentes manifestações musicais que permeiam os processos de reelaboração musical.

Segundo Pereira, a transcrição busca um alto grau de fidelidade ao original e exige que haja uma transposição do meio instrumental, enquanto o arranjo procura distanciar-se do original, permitindo alterações de aspectos formais e harmônicos, ou até mesmo mudança do gênero musical. Diante da complexidade das variações possíveis, a autora também descreve outros termos relacionados a essas práticas, como "redução", "orquestração", "adaptação" e "paráfrase".

Esta distinção conceitual proposta oferece uma base teórica importante para compreender as diferentes gradações de interferência no processo de reelaboração musical, estabelecendo parâmetros mais precisos para classificar as práticas que envolvem a transformação de obras musicais entre diferentes meios instrumentais.

Segundo a autora, "a orquestração, assim como a transcrição, preserva os aspectos básicos estruturais e explora outros como timbre, sonoridade, textura, dinâmica, articulação e acentos" (PEREIRA, 2011, p. 289). O termo redução é compreendido como uma inversão da orquestração, visando uma diminuição de timbres, texturas e número de instrumentos. Exemplo disso seria uma sinfonia de Beethoven reduzida para piano por Liszt. Na direção oposta, a orquestração de uma obra originalmente escrita para piano ganharia outros formatos instrumentais com maior número de instrumentos.

Já o termo adaptação é referido pela autora como propostas musicais que envolvem algumas alterações, como inclusão de novos elementos, frases ou pequenas modificações na forma, características que se assemelham àquelas encontradas no campo do arranjo. Por fim, Pereira caracteriza a paráfrase como uma espécie de reescritura da obra, o que resulta na geração de uma nova composição.

A existência de tantos termos denota a complexidade de se categorizar diferentes práticas musicais, revelando a problemática conceitual e até mesmo contradições existentes ao longo da história. Neste sentido, o pesquisador e violonista Pedro Rodrigues (2011, p.34), a partir de uma pesquisa sobre definições dos termos arranjo/transcrição presentes em dicionários, enciclopédias musicais e livros especializados datados entre os séculos XIX e XXI, constatou que houve mudanças e divergências significativas acerca das definições.

Assim, Rodrigues exemplifica as múltiplas facetas que os termos carregam. As definições encontradas na edição portuguesa do Dicionário Oxford de Música reforçam essa problemática:

A edição portuguesa de Dicionário Oxford de Música estabelece inicialmente, a semelhança entre arranjo e transcrição. Clarifica de seguida, diferenças entre os dois termos: a) transcrição pode significar um tratamento mais fiel de material e arranjo um tratamento com maior liberdade; b) o termo inicial arranjo ("ou transcrição") poderá indicar a reescrita de obra para o mesmo meio mas num estilo de execução simplificado; c) o termo transcrição, exclusivamente, aponta para uma reformulação da obra com adição de elementos; d) a definição de arranjo não implica a mudança de formação instrumental enquanto o termo transcrição aponta para mudanças entre instrumentos solistas. (RODRIGUES, 2011, p.34)

A partir disso, o pesquisador e violonista Victor Vale acrescenta que apesar dessas mudanças nas definições, em suma a utilidade prática da transcrição como ferramenta de disseminação parece ter sido o fator dominante em sua trajetória.

No decorrer desses 200 anos, do primeiro verbete sobre transcrição/arranjo, escrito por Thomas Busby em 1811, ao último aqui analisado, desenvolvido por Alison Latham no ano de 2010, podemos perceber que as definições sofrem profundas mudanças de conceito, fato esse que não deixa de reverberar na realização prática desses processos musicais. Nos parece que todo esse câmbio conceitual reflete uma condição puramente ferramental que sempre acompanhou a transcrição ao longo de sua prática. Muito mais que uma possibilidade de constatação acerca da fonte expressiva de uma obra musical, mais que uma ferramenta que nos possibilitaria avançar rumo à desconstrução de uma peça para compreendermos como a mesma foi construída, enfim, mais que o próprio desdobramento e alargamento do universo idiomático que todo ato transcritivo carrega em potência, ou deveria carregar, sua funcionalidade existente na pura reprodução e na conseqüente difusão de obras musicais, nas mais variadas configurações instrumentais, nos parece ter sido a tônica que condicionou o exercício dessa tarefa. (VALE, 2018, p.62-63)

Com base nas definições iniciais, é possível situar o processo de reimaginar obras de Radamés na guitarra elétrica dentro do campo das reelaborações musicais. Nesse sentido, o termo “reimaginação” mostra-se adequado para descrever livremente a natureza dos experimentos realizados, considerando que o trabalho apresentado nesta pesquisa ultrapassa os limites tradicionais da transcrição, transitando entre diferentes descrições possíveis e privilegiando a adaptação criativa para a performance, sem a preocupação de restringir-se aos conceitos convencionais desse campo.

O direcionamento experimental dessa pesquisa toca justamente essas fronteiras terminológicas, justificando a discussão sobre possíveis inquietações referentes ao uso de determinados termos. Foi nesse contexto que se exploraram os variados recursos que os pedais de efeitos e a guitarra elétrica oferecem, analisando como influenciam o resultado performático e produzem novas formas sonoras, distintas das habituais em interpretações dos Estudos no violão.

Durante o desenvolvimento das performances, a ideia de adaptar a obra de Radamés para guitarra atravessou todos os termos discutidos anteriormente. Majoritariamente, as versões não realizam alterações drásticas nos ritmos ou nas notas. De maneira geral, as técnicas de palhetada e a seleção dos pedais de efeito foram escolhidas de acordo com características marcantes de trechos específicos ou texturas presentes nos *Estudos*, buscando uma interpretação que emergisse do próprio processo interpretativo. O conceito de orquestração também se destacou na pesquisa ao longo do uso de diferentes tipos de palhetada, combinação de captadores e pedais, revelando as múltiplas vozes e timbres que a guitarra pode assumir.

Foi essencial compreender as possibilidades criativas decorrentes dessas combinações para a produção das novas performances. Embora as interpretações tenham gerado novas sonoridades e expandido os horizontes musicais da obra, a guitarra elétrica mantém uma relação de proximidade com o violão em razão de aspectos históricos, estruturais, mecânicos e técnicos. Ainda assim, a vasta diversidade de modelos instrumentais e contextos musicais faz com que essa proximidade seja relativa. Assim, torna-se relevante discutir e entender quais “tipos” de guitarra foram efetivamente explorados neste trabalho.

2.2 Universo técnico-expressivo da guitarra elétrica e sua relação com o violão

Atualmente, compreende-se que existe uma relação histórica entre o violão e a guitarra elétrica. É usualmente referido que a guitarra elétrica resulta do “desdobramento” ou “desenvolvimento” do violão, em razão de algumas de suas características físicas e sonoras compartilhadas, o que justifica que, até o final da década de 1940 no Brasil, a guitarra elétrica fosse denominada “violão elétrico”, conforme mencionado no capítulo anterior. Contudo, apesar de pertencerem à mesma família dos cordofones, tais instrumentos surgiram em contextos históricos distintos e se desenvolveram em universos técnico-expressivos, pedagógicos e texturais diferenciados. Além disso, na atualidade, ambos convergiram para níveis diversos de evolução, apresentando especificações, sonoridades, tecnologias e configurações visuais heterogêneas. Sendo assim, torna-se importante discutir aspectos organológicos e técnico-expressivos que compõe o arcabouço sonoro desses dois instrumentos.

O violão moderno — cuja definição histórica situa-se a partir do século XIX — é um instrumento mais antigo que a guitarra elétrica. Definir sua origem é tarefa complexa e imprecisa, dada a diversidade de relatos e teorias contraditórias a respeito de sua ascendência. Nesse sentido, são indicadas diversas hipóteses da descendência do violão:

Ele traz em sua história diversas teorias sobre a sua origem, dentre as mais difundidas estão a de que descende da *kithara* grega (uma espécie de harpa), dada a semelhança com a palavra espanhola *guitarra* mas, também existe a hipótese de que o instrumento seja um sucessor do alaúde (...) Sloane [4] indica que além do alaúde, os árabes trouxeram para a Europa uma espécie de violão primitivo que possuía quatro cordas tocadas com plectro - uma espécie de ‘unha’ de marfim, osso, etc., com que se fazem vibrar as cordas de certos instrumentos [5] - sendo seu corpo menor que o do violão moderno. (...) tanto o nome quanto o design dos violões modernos possuem grande influência de um instrumento persa: o *chartar*, que conta com quatro ordens simples e uma caixa de ressonância com cintura acentuada. (ZACZÉSKI et al., 2017, p.1)

Ainda, conforme ampliam Zaczéski et al. (2017, p.2), a referência mais antiga a uma guitarra de seis cordas ocorre em um anúncio comercial de um jornal madrileno datado de 1760, no qual o termo “vihuela” é usado como sinônimo para guitarra na Espanha desde o século XVII (Fig. 9).

Figura 9: Vihuela de seis ordens



Fonte: Statens musikverk (Swedish Performing Arts Agency). Photographer: Olav Nyhus, CC BY-SA 4.0, licenciado via Wikimedia Commons¹¹.

Outros instrumentos decisivos no processo de formação do violão moderno são a guitarra de cinco ordens — também denominada guitarra barroca — e a guitarra romântica, que introduziu bordões metálicos e as seis cordas simples. Estes modelos representam um avanço histórico relevante, pois compartilhavam a afinação (E-B-G-D-A-E da primeira à sexta corda) adotada no violão contemporâneo. Eles simbolizam a transição em que o violão deixou de ser exclusivamente instrumento acompanhante para assumir protagonismo em contextos de música de concerto. Sobre os bordões metálicos, Tyler e Sparks (2007, p.210) discutem que, embora na Europa do século XVII o uso de cordas metálicas fosse incipiente e inicialmente pouco aceito por alterar o timbre tradicional, com o tempo sua adoção tornou-se predominante. Até hoje, no violão moderno, utiliza-se cordas de náilon combinadas a bordões revestidos em aço.

Para alcançar sua forma estrutural “tradicional” — instrumento de madeira com caixa acústica, seis cordas simples fixadas ao cavalete e escala com trastes de aço — diversas modificações foram introduzidas, resultado de profundas transformações culturais e avanços luthiers nos séculos que se seguiram. Nessa trajetória, destacam-se nomes como Antonio de Torres e Manuel Ramírez, luthiers que consolidaram o violão de concerto moderno (Fig. 10).

¹¹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vihuela_-_SMV_-_X5252_01.tif acesso em: 04 de setembro de 2025

Figura 10: Violão de Concerto



Fonte: Met Museum¹².

Cabe salientar que essas características são gerais e que a diversidade de modelos e especificações contemporâneas extrapola tais descrições. Por isso, ao se referir ao violão neste trabalho, especialmente no contexto das obras de Radamés e sua relação com a guitarra, entende-se principalmente o violão de concerto, predominante ao longo do século XX até os dias atuais.

Na primeira metade do século XX, a guitarra elétrica surge motivada pela demanda por amplificação sonora — desafio enfrentado por violonistas que buscavam se destacar em grandes grupos musicais, como *big bands* de jazz, e em orquestras de maior porte. Inicialmente, essa necessidade foi atendida por soluções mecânicas, como os violões *resonators* (Fig. 11).

Uma das primeiras soluções foi a criação dos violões *resonators*¹³, que possuíam cones que irradiavam som a partir da vibração vinda direto do cavalete, de maneira similar a um gramofone, cujos primeiros exemplares

¹² Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503283>

Acesso em: 04 de setembro de 2025

¹³ Também conhecido como “dobro”, se trata de uma espécie de violão com o corpo em metal, muito popular entre guitarristas de “Blues”.

foram produzidos em 1927 em uma colaboração de George Beauchamp, John Depyera e Adolph Rickenbacker. (ZACZÉSKI et al., 2017, p. 8).

Esse instrumento mecânico permanece em uso nos gêneros *blues*, *country* e *folk*, tendo sua sonoridade característica valorizada, frequentemente associado ao uso do “*slide*”¹⁴ na mão esquerda.

Figura 11: Violão Resonator tocado com Slide



Fonte: Lubos Bena, CC BY-SA 3.0, licenciado via Wikimedia Commons¹⁵.

Paralelamente, surgiram as guitarras *archtop*, concebidas a partir do violão de cordas de aço popularizado no final do século XIX, que modificaram a estrutura do corpo para ampliar a capacidade sonora, preservando a configuração da escala e braço (Fig. 12). Essas guitarras tornaram-se predominantes nos cenários do *jazz* e das *big bands*.

¹⁴ *Slide* é um acessório feito de metal, vidro ou cerâmica usado para deslizar sobre as cordas do instrumento.

¹⁵ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fingandslide.jpg> acesso em: 04 de setembro de 2025

Figura 12: Gibson archtop L-4

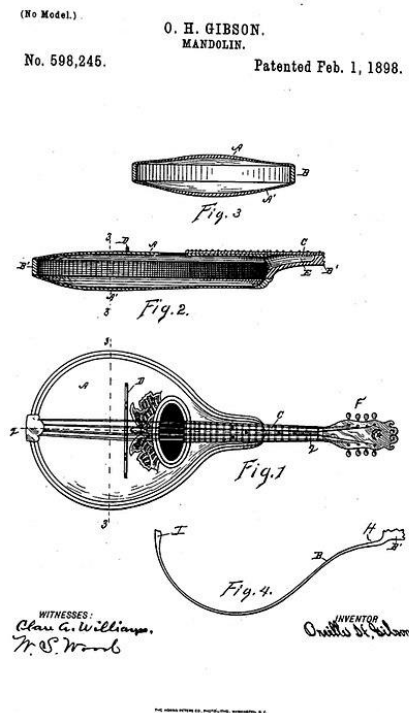


Fonte: Met Museum¹⁶.

É relevante destacar que o modelo de guitarra de corpo oco, conhecido como *archtop*, teve origem em um projeto inicialmente concebido para a construção de bandolins acústicos pelo luthier Orville Gibson (Fig. 13), que o patenteou em 1898, nos Estados Unidos, posteriormente estendendo sua aplicação às guitarras. Tal fato evidencia que as motivações que impulsionam a criação de novos instrumentos musicais são múltiplas e frequentemente resultam da adaptação de técnicas construtivas e de aperfeiçoamentos empregados em outros instrumentos, como se observa também no desenvolvimento do violão moderno, fruto de uma sequência de invenções e redescobertas promovidas pelos profissionais da luteria.

¹⁶ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/506864>
Acesso em: 04 de setembro de 2025

Figura 13: Modelo de Bandolim patentado em 1898 por Orville Gibson



Fonte: US Patent Office, domínio público, via Wikimedia Commons¹⁷.

Com o avanço do século XX, o som da guitarra começou a se distanciar da sonoridade tradicional do violão. Entre as décadas de 1920 e 1930, surgiram as primeiras invenções relativas à captação eletromagnética, que revolucionaram a amplificação sonora da guitarra. Um exemplo pioneiro foi a implementação de um captador eletromagnético por Adolph Rickenbacker e George Beauchamp em uma guitarra *lap-steel*, gerando a primeira guitarra elétrica comercialmente viável: a “*frying pan*”

Modelos como a *lap-steel*, também denominada guitarra havaiana, passaram a ser cada vez mais utilizados em gravações ao longo da década de 1930, estando presentes inclusive nos trabalhos de Garoto, colaborador de Radamés anteriormente mencionado. Nesse contexto, o pesquisador Eduardo Visconti observa:

Um dos primeiros registros fonográficos da guitarra na música popular brasileira data de 1937, quando o músico Garoto gravou um solo de guitarra

¹⁷Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orville_Gibson_Mandolin_US-Patent_1898.jpg
acesso em: 04 de setembro de 2025

havaiana na valsa “Sobre o Mar”. Porém, a guitarra passou a figurar com maior frequência nas gravações a partir do final dos anos 30 quando guitarristas como Pereira Filho, Garoto, Laurindo de Almeida, Luiz Bonfá, Poly, Zé Menezes, entre outros, passaram a exercer papel fundamental na introdução desse instrumento em obras discográficas brasileiras. (VISCONTI, 2008, p.1)

Embora tenha representado um avanço significativo e quase uma solução definitiva para o problema da amplificação sonora, a aplicação prática do recurso não se mostrou simples. A instalação de captadores em guitarras *archtop* ou em violões gerava efeitos adversos quando esses instrumentos eram conectados a amplificadores valvulados. Em função da ampla caixa de ressonância, surgiam constantes dificuldades relacionadas às distorções e ao fenômeno da realimentação, o que impulsionou uma nova etapa no desenvolvimento da guitarra elétrica, como observa Castro (2007, p. 2).

Ainda nesse panorama embrionário de experimentações e de maneira semelhante à criação da guitarra *frying pan*, no início da década de 40, uma dupla de músicos baianos também fez suas contribuições.

Simultaneamente ao desenvolvimento da guitarra elétrica, os músicos amadores Antônio A. Nascimento e Osmar Álvares Macedo, conhecidos respectivamente por Dodô & Osmar, desenvolveram em 1943 o que foi chamado de “pau-elétrico”: criado a partir do braço adaptado de cavaquinho a um pedaço de madeira maciço, com quatro cordas e um embrionário modelo de captador magnético, desenvolvido por Dodô. A ideia de construir o “pau-elétrico”, como afirma Lacerda (2013, pp.86-87) surgiu após ambos assistirem a uma apresentação do violonista pernambucano Benedito Chaves, que trouxera ao Brasil um violão com cordas de aço “eletrificado”, apresentando um captador magnético adaptado à abertura do instrumento. (KIMIZUKA, *et al.*, 2017, p. 2,)

A disseminação da guitarra elétrica ganhou novas dimensões durante a década de 1950, destacando-se os trabalhos de Lester William Polsfuss, responsável pelo modelo *Les Paul* (Fig. 14) e de Leo Fender — criador da guitarra *Broadcaster* (Fig. 15), posteriormente denominada *Telecaster*. Ambos constituíram marcos fundamentais para o aprimoramento e a difusão das guitarras elétricas de corpo sólido. Esse tipo de construção favoreceu o uso de captadores eletromagnéticos e inaugurou uma tradição de modelos icônicos, que permanecem em uso e reprodução até os dias atuais.

Figura 14: Gibson Les paul Goldtop 56' Reissue



Fonte: Domínio público, via Wikimedia Commons¹⁸.

Figura 15: Fender Broadcaster 1950



Fonte: Fender_Broadcaster_(1950)_&_left-handed_Stratocaster,_Museum_of_Making_Music.jpg:
doryfourderivative work: Clusternote, CC BY-SA 2.0, licenciado via Wikimedia Commons.¹⁹

¹⁸ Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gibson_Les_Paul_Goldtop_%2756_reissue_\(3x4_aspect_ratio\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gibson_Les_Paul_Goldtop_%2756_reissue_(3x4_aspect_ratio).jpg)
acesso em: 04 de setembro de 2025

¹⁹ Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fender_Broadcaster_\(1950\),_Museum_of_Making_Music.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fender_Broadcaster_(1950),_Museum_of_Making_Music.jpg) acesso
em: 04 de setembro de 2025

A partir da década de 1950, a guitarra consolidou-se nos Estados Unidos e na Europa como um símbolo musical, especialmente nos gêneros *rock and roll*, *blues*, *country* e *jazz*. O crescimento acelerado das linguagens musicais nesse período impulsionou transformações significativas nos modelos de guitarra, bem como nos acessórios e equipamentos destinados à execução do instrumento. Esse processo resultou no surgimento de novas sonoridades, possibilitadas pelo desenvolvimento de diferentes tipos de captadores, amplificadores e pedais de efeitos, cada qual com funções específicas e em constante evolução, tornando-se elementos fundamentais na prática musical. Nesse contexto, no próximo capítulo serão apresentadas as principais categorias e características dos efeitos mais utilizados pelos guitarristas em sua prática cotidiana. Assim, a combinação desses recursos oferece ao instrumentista inúmeras possibilidades expressivas, conferindo à guitarra a condição de um instrumento versátil, capaz de assumir múltiplas vozes.

No que tange ao aspecto técnico e expressivo, a guitarra e o violão originaram-se de pontos distintos e, na contemporaneidade, apresentam modalidades de execução significativamente diversificadas. Mesmo a vihuela, durante seu período de maior relevância, manifestava variações em sua forma de tocar, sendo executada manualmente, com arco ou por meio do plectro — um dispositivo análogo à palheta da época. O violão de concerto, por sua vez, tradicionalmente adotou o dedilhado como técnica principal para a mão direita a partir do século XIII. Tal adoção decorre do trabalho de renomados pedagogos e violonistas europeus, como Fernando Ferandiere (1740-1816), Dionisio Aguado (1784-1849), Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853) e Ferdinando Carulli (1770-1841), que, em suas respectivas regiões, desenvolveram métodos pedagógicos para o ensino do violão. Esses métodos, embora iniciais e fundamentados em técnicas anteriores de cordofones que precederam o violão — então denominado guitarra romântica — foram determinantes para a consolidação da técnica do dedilhado. Nesse sentido, aponta Oliveira:

Demonstramos que uma ideia de expansão ou evolução da técnica do violão à época estava ligada ao tensionamento entre a técnica de cordofones mais antigos e as novas proposições. Nesse contexto, as principais divergências se relacionavam à técnica de mão direita. Pretendemos mostrar que os métodos de violão do século XIX tendiam a duas vertentes: a que se propunha a explicar a técnica necessária para tocar a própria música do autor, como em Sor (1830); e a que se propunha a ensinar um violão mais abrangente, como em Aguado (1825) e (1843). (OLIVEIRA, 2020, p.14)

Nessa perspectiva, o violonista, compositor e pedagogo espanhol Francisco Tárrega Eixea (1852-1909) constituiu uma figura fundamental para a consolidação e o desenvolvimento do movimento pedagógico em torno do ensino do violão no século XIX. Conforme observa o pesquisador Norton Dudeque, em obra dedicada à história do violão:

Foi Tárrega quem definiu as bases da técnica moderna do violão. Entre seus méritos está a racionalização da digitação de obras para violão, antes raramente indicada nas partituras. O uso do toque de apoio, em que o dedo da mão direita que pulsa a corda é apoiado na corda imediatamente superior, também foi sistematizado por ele. (DUDEQUE, 1994, p. 80)

Juntamente com Tárrega, Emilio Pujol (1886-1980), também importante violonista e pedagogo, contribuiu significativamente para a disseminação do dedilhado como técnica de mão direita. Contudo, recomendava o toque sem o uso direto das unhas, aspecto que se tornou objeto de considerável debate entre os pedagogos mencionados. Segundo sua orientação, "para atenuar a dureza do som, é preferível atacar a corda primeiramente com a polpa, deslizando-a imediatamente até sentir a esta, impulsionada pela unha"²⁰ (*apud* OLIVEIRA, 2020, p. 137).

No século XX, todo o alicerce técnico passou por um processo de reformulação e reelaboração, adaptando-se às necessidades e às buscas sonoras emergentes. Dessa forma, a técnica violonística expandiu-se, não se restringindo ao uso exclusivo do dedilhado na mão direita. A ascensão do violão de cordas de aço nos contextos de música popular, bem como a linguagem musical desenvolvida pelos intérpretes desses instrumentos, favoreceu o emprego mais frequente da palheta como recurso de ataque às cordas. Nesse contexto, tornou-se mais evidente a distinção entre a técnica difundida no âmbito do violão de concerto e aquela empregada no violão popular, que não se vinculava necessariamente aos preceitos da técnica clássica consolidada nos dois séculos precedentes.

Diante dessa pluralidade de abordagens técnicas para instrumentos de cordas, a guitarra elétrica adaptou-se e passou a ser executada predominantemente de duas maneiras: dedilhada ou palhetada. Tal diversidade fundamenta-se tanto na escolha individual de cada guitarrista quanto em elementos socioculturais recorrentemente associados aos diversos gêneros musicais. A técnica desse instrumento foi sendo reinventada e experimentada de

²⁰ PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

múltiplas formas, sem seguir necessariamente uma fundamentação metodológica inicial que disseminasse uma abordagem específica para a execução da guitarra elétrica.

Nessa perspectiva, a guitarra elétrica consolidou-se como um meio de expressão inovador e, para muitos, "transgressor". Dessa forma, o emprego da palheta difundiu-se amplamente em gêneros como *rock'n'roll*, *funk*, *blues*, *rhythm and blues*, *jazz* e *heavy metal*, uma vez que a utilização desse acessório proporcionava ao intérprete possibilidades de ataque mais incisivo, execuções de maior velocidade e timbres diferenciados. Aliado aos amplificadores e pedais de efeito desenvolvidos progressivamente ao longo das décadas, tal recurso ofereceu ao instrumento um espectro sonoro praticamente ilimitado. Esses elementos contribuíram, em diferentes graus, para a configuração das características distintivas de cada gênero musical mencionado, promovendo a crescente incorporação da guitarra elétrica nos diversos contextos musicais contemporâneos.

A partir dessa consolidação técnica e estilística, desenvolveram-se abordagens específicas de palhetada que ampliaram significativamente as possibilidades expressivas do instrumento. Dentre as variadas técnicas de execução com palheta que foram desenvolvidas e amplamente utilizadas desde o surgimento da guitarra elétrica, as modalidades fundamentais consistem nos movimentos unidirecionais, bidirecionais e suas respectivas combinações. A técnica bidirecional, conhecida como palhetada alternada, caracteriza-se pela alternância da direção da palheta ao atacar as cordas — ora para baixo, ora para cima —, podendo ser aplicada tanto em uma única corda quanto entre cordas distintas por meio de saltos. A palhetada unidirecional, por sua vez, consiste no movimento da palheta em uma única direção, seja para baixo ou para cima.

No contexto histórico da guitarra elétrica, a execução de cordas diferentes em sequência com movimento unidirecional consolidou-se como *sweep-picking* (palhetada varrida). Os precursores dessa técnica foram os guitarristas de *jazz* da década de 1950, que a empregavam de forma intuitiva mediante aplicações pontuais. Posteriormente, a técnica de *sweep-picking* foi sistematicamente difundida por diversos músicos, tornando-se elemento característico nos estilos interpretativos de Frank Gambale, Eric Johnson, Yngwie Malmsteen, Jason Becker, Paul Gilbert, Guthrie Govan, John Petrucci, entre outros.

Em meados da década de 1980, o guitarrista australiano de jazz-fusion Frank Gambale — conhecido por sua atuação na *Chick Corea Elektric Band* — destacou-se como protagonista no desenvolvimento e consolidação da técnica de palhetada *sweep* na guitarra

elétrica. Em sua videoaula *Monster Licks and Speed Picking* (1988) e em seu livro *Speed Picking* (1994), Gambale apresentou um dos primeiros métodos impressos dedicados ao aprimoramento dessa técnica, incluindo uma ampla variedade de exercícios. Segundo o autor, a palhetada *sweep* — também denominada por ele *speed picking* ou *economy picking* — nasceu da necessidade de obter maior rapidez e fluidez por meio da economia de movimento inerente à unidirecionalidade da palheta ao tocar cordas adjacentes em sequência (GAMBALE, 1994, p. 2). Além disso, Gambale ressalta que essa técnica permite ao guitarrista emular linhas melódicas ágeis típicas de tecladistas e saxofonistas, incorporando expressões idiomáticas desses instrumentos ao fraseado da guitarra elétrica (GAMBALE, 1994, p. 6).

Apesar de associarmos aqui o movimento unidirecional com a palheta *sweep*, ele é presente em outros contextos musicais. A exemplo disso, no gênero *Heavy-metal*, observa-se a aplicação recorrente de palhetadas para baixo – conhecidas como *downstroke picking* – em riffs rápidos sequenciados. De forma análoga, na direção oposta, no gênero Reggae é característico o uso da palhetada para cima – denominada *upstroke picking* – no contratempo para a execução de acordes.

Paralelamente, desenvolveu-se a técnica de palhetada híbrida (*hybrid picking*), que combina o uso simultâneo ou alternado de palheta e dedos. Embora frequentemente associada ao *chicken pickin* — prática popularizada no country norte-americano e caracterizada pelo ataque percussivo e staccato das cordas —, sua origem é objeto de debate. Jude Gold²¹ (apud MAIA, 2007, p. 24) atribui seu surgimento ao cenário da guitarra country, porém Cooper (2022, p. 27) aponta que guitarristas de outros estilos, como o pioneiro do *Delta Blues* Robert Johnson, já empregavam variações análogas (“usando dedeira para as cordas graves e dedos livres para as cordas agudas”), indicando uma gênese mais difusa. A palhetada híbrida transcendeu seu uso inicial no *country*, *blues* e gêneros correlatos, ampliando-se como recurso para execução de passagens melódicas e polifônicas, conforme será evidenciado nos experimentos tocando os estudos de Radamés na guitarra elétrica.

Na continuidade da análise das técnicas expressivas da guitarra elétrica, convém abordar alguns dos recursos mais emblemáticos utilizados pelos instrumentistas para expandir as possibilidades sonoras e articulatórias do instrumento. O *bend*, por exemplo, consiste na elevação ou depressão da altura de uma nota por meio do deslocamento lateral da corda,

²¹ GOLD, J. Thrash-A-Billy Boot Camp: hybrid-picking hijinks with the living end’s Chris Cheney. *Guitar Player*, v. 38, n. 7, p. 104-109, ago. 2004.

permitindo ao intérprete alcançar micro variações de afinação e conferir maior expressividade ao fraseado. Já o *vibrato* — por vezes realizado em conjunto com o *bend* — introduz oscilações periódicas de afinação ao sustentar uma nota, enriquecendo sua ressonância e estabelecendo um caráter vocal à execução.

Sendo um dos elementos mais utilizados, os ligados — conhecidos em inglês como *hammer-ons* (ligados ascendentes) e *pull-offs* (ligados descendentes) — configuram técnicas essenciais para a articulação fluida de passagens melódicas e a construção de linhas legato. O *hammer-on* consiste em “martelar” um dedo da mão esquerda sobre a casa desejada sem nova percussão com a palheta, gerando um som contínuo e suave ao ascender intervalos. Já o *pull-off* emprega o movimento inverso: após tocar uma nota, o dedo que sustenta a corda é “puxado” em direção à cabeça do instrumento, provocando o ressoar da nota inferior sem atuação da palheta.

Essas técnicas, isoladas ou combinadas em sequências de ligados compostos, permitem ao guitarrista integrar execuções de frases rápidas e ornamentadas. Ademais, quando utilizadas em conjunto com efeitos como *delay* e *reverb*, os ligados ascendentes e descendentes ganham novos potenciais, acentuando o caráter *legato* e proporcionando texturas densas em solos e passagens de improvisação, abordagem que foi muito utilizada nos experimentos realizados nessa pesquisa.

O *tapping* envolve o ataque das cordas com a ponta dos dedos da mão direita diretamente sobre o braço do instrumento, possibilitando a execução de linhas rápidas e arpejos amplos que seriam de difícil realização apenas com a palheta ou dedilhado. Quando adotada de forma intensiva pelas duas mãos, a técnica de *two-hands tapping* — popularizada por Eddie Van Halen e outros virtuosos — eleva a exploração melódica e contrapontística, permitindo a simultaneidade de vozes e a execução de acordes, contrapontos e passagens escalonadas em alta velocidade.

Outro dispositivo amplamente utilizado é a alavanca em pontes flutuantes (*whammy bar*), que viabiliza drásticas variações de afinação. Ao pressionar ou elevar a alavanca, o guitarrista modifica simultaneamente a tensão de todas as cordas, gerando desde sutilíssimas ondulações de afinação até descidas abruptas e sonoridades percussivas – conhecidas também como efeitos de *flutter* ou *dive-bomb* - recursos intensamente explorados em estilos como o *surf rock*, *hard rock* e *metal*. Em guitarras de ponte *tremolo*, - como *stratocasters* tradicionais - a utilização da alavanca é recorrente, porém de forma menos intensa. Nessa

configuração, esse recurso pode ser utilizado de forma categórica e precisa, alternando entre notas da escala, assim como explora o guitarrista Jeff Beck.

Além desses procedimentos, há uma gama de artifícios que contribuem para a diversidade de timbres e articulações na guitarra. O *slide*, executado pelo deslocamento de uma barra metálica ou de vidro sobre as cordas, produz *glissandos* característicos do *blues* e do *country*. A técnica do *palm mute*, em que a mão direita repousa parcialmente sobre as cordas junto à ponte, controla o decaimento e acentuação do som, muito empregada em estilos pesados como o *heavy metal*. Por fim, o uso de harmônicos — naturais ou artificiais — amplia o espectro sonoro ao realçar frequências agudas específicas, conferindo brilho e textura às linhas melódicas.

Esses são alguns dos recursos técnicos que compõe o universo técnico-expressivo da guitarra elétrica e, quando combinados a captadores, amplificadores valvulados e pedais de efeito, permitem ao guitarrista moldar com precisão aspectos como ataque, sustentação, timbre e dinâmica, assinalando a guitarra elétrica como um instrumento de múltiplas possibilidades sonoras.

A guitarra elétrica e o violão de concerto compartilham fundamentos estruturais e técnicas básicas — como formação de acordes, escalas e articulações de ligado (*hammer-on* e *pull-off*) —, mas divergem em algumas de suas propriedades construtivas, métodos de execução e possibilidades expressivas. O violão de concerto, tradicionalmente com corpo oco e cordas de náilon, privilegia o dedilhado e a polifonia, favorecendo a produção de timbres naturais, equilibrados e ricos em ressonância acústica. Em contrapartida, a guitarra elétrica, normalmente corpo semiacústico ou sólido equipada com cordas de aço, depende de captadores, amplificadores e pedais de efeito para moldar seu espectro sonoro, permitindo ao intérprete controlar com precisão parâmetros como ataque, *sustain*, timbre e dinâmica. Ademais, técnicas recorrentes no repertório da guitarra elétrica — incluindo *palm muting*, uso de alavanca em pontes flutuantes, *tapping*, *sweep-picking* e *two-hands tapping* — ampliam o vocabulário expressivo.

Ainda assim, sabe-se que, as pesquisas entorno da expansão técnica no violão alcançam cada vez mais espaços, de modo que atualmente encontram-se vastos trabalhos acadêmicos e repertórios que exploram a técnica expandida, principalmente no que tange contextos de música contemporânea e eletrônica. A inovação na técnica por vezes pode surgir

de um cruzamento ou empréstimo de técnicas e abordagens provenientes de outros instrumentos e contextos musicais diversos, discute a pesquisadora Ledice Fernandes:

Por entre as técnicas aceitas como estendidas para um instrumento, existem aquelas que são incorporadas a um repertório novo de gestos ao se “transportarem” de um contexto cultural a outro. Com isto, os idiomatismos característicos de diferentes culturas locais se integram a um novo contexto, ampliando o “gestual e as sonoridades típicas de um instrumento”. (FERNANDES, 2019, p.238)

Nesse sentido, o desenvolvimento de “texturas repetitivas e ostinatos”, amplamente observado ao longo do século XX, pode ser entendido como resultado da apropriação de técnicas provenientes de instrumentos e estilos populares, como o rasgueado flamenco e o *strumming* de tradições folk ou da guitarra elétrica, junto à possibilidade de combinar diferentes formas texturais no violão (FERNANDES, 2019, p. 232). Tais efeitos são interpretados como herdeiros de uma tradição, consolidando novas dimensões expressivas para o instrumento ao mesclar práticas e recursos distintos. Em adição, Silvio Ferraz²² (apud FERNANDES, 2019, p.229) aponta que, no campo da música contemporânea, novos caminhos técnicos e sonoros foram inaugurados a partir da busca por abordagens instrumentais que respondessem à complexidade da música serial, pelo impacto marcante das experiências eletroacústicas e, ainda, pela incorporação de práticas instrumentais oriundas de culturas tradicionais – como os modos populares de tocar violão, técnicas do violino presentes nas culturas árabe e indiana, além das singularidades de sopros mediterrâneos e usos vocais característicos de regiões como a Sardenha.

Embora guitarra elétrica e violão compartilhem muitos alicerces técnicos e certos princípios mecânicos, suas práticas têm se diversificado de forma significativa na contemporaneidade, acompanhando a expansão de recursos técnicos, conceituais e repertoriais. Hoje, é possível identificar tanto uma proximidade — evidenciada pelo intercâmbio de técnicas e gestos de mão esquerda e direita — quanto distinções técnicas marcantes, impulsionadas pelas demandas específicas de cada instrumento, pelos universos estilísticos em que se inserem e pelo variado repertório atual. Assim, o hibridismo entre guitarra e violão potencializa e alarga seus universos idiomáticos, sem apagar a diversidade técnica e expressiva que se manifesta na produção artística contemporânea.

²² FERRAZ, Silvio. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 28 mar. 2019. E-mail. 2019b.

Diante da diversidade de abordagens disponíveis à guitarra elétrica, esta pesquisa concentra-se em um modelo instrumental que dialogue diretamente com o repertório e a técnica do violão de concerto. Objetiva-se, assim, identificar e desenvolver uma prática guitarrística capaz de transcender os limites estilísticos tradicionalmente desenvolvidos, promovendo um intercâmbio de idiomatismos entre guitarra e violão de concerto. Esse recorte reconhece a historicidade distinta de ambos os instrumentos: enquanto a guitarra elétrica se consolidou majoritariamente nos circuitos populares e, gradualmente, expandiu sua inserção no ensino superior e na pesquisa, o violão estabeleceu desde o início do século XX uma linhagem pedagógica sistemática associada à chamada “Escola de Tárrega” e seus desdobramentos. Nesse horizonte, as obras de Radamés Gnattali — que abrangem tanto peças para violão solo e concertos quanto formações que integram a guitarra elétrica em contextos camerísticos e sinfônicos, a exemplo do *Concerto Carioca n. 1* e da *Suíte Popular Brasileira* — oferecem um campo particularmente fértil para a convergência entre linguagens e práticas interpretativas. Em consequência, a proposta aqui delineada articula procedimentos de execução característicos da guitarra elétrica, enraizados em diferentes tipos de palhetada e nas potencialidades timbrísticas dos pedais de efeitos e amplificadores, com parâmetros de sonoridade, fraseado e construção formal próprios da tradição do violão de concerto, tomando a produção de Gnattali como eixo referencial para experimentação e análise.

3. A REIMAGINAÇÃO SONORA EM UM NOVO UNIVERSO INSTRUMENTAL

Nesse capítulo iremos abordar a parte “laboratorial” ou experimental da pesquisa, revelando detalhes do processo de criação da performance das peças escolhidas. Este capítulo será dividido em duas partes: a primeira contendo a descrição dos equipamentos e seus respectivos papéis na formação do timbre e possibilidades interpretativas; na segunda parte, cada Estudo será abordado individualmente, destacando as escolhas criativas e técnicas aplicadas com base nas características musicais de cada peça. Ao longo do capítulo, o leitor encontrará reflexões sobre articulação, dinâmicas, escolha de efeitos, ajustes de timbre e digitação, sempre com base em decisões fundamentadas tanto na análise musical quanto na prática instrumental, partindo do princípio de que a performance musical na guitarra elétrica envolve uma interação entre execução dos estudos e a manipulação sonora por meio dos efeitos, técnicas de mão direita e regulagens da guitarra.

3.1 Sonoridades, equipamentos eletrônicos e acessórios

Como abordado no capítulo anterior, a guitarra elétrica é um instrumento de grande versatilidade, pois permite diversas formas de produção sonora. Neste contexto, trocar captadores, pedais, processadores de efeitos ou amplificadores pode modificar significativamente o som final. Nos experimentos que serão relatados aqui, todo o equipamento utilizado já pertencia ao autor, eliminando a necessidade de novas aquisições. Assim, a experimentação partiu das "ferramentas" disponíveis. Dessa forma, a pesquisa se baseia em três elementos principais: uma guitarra elétrica modelo *Les Paul* com captadores *humbuckers*, um amplificador transistorizado e uma pedaleira digital multi-efeitos.

Entre esses equipamentos, o amplificador pode ser substituído por outros modelos, já que a pedaleira usada possui simulações digitais de amplificação. Portanto, em situações de performance sem amplificador dedicado, a pedaleira pode ser conectada diretamente a caixas ativas com resposta ampla de frequência. A guitarra utilizada foi uma *Epiphone Les Paul Standard* equipada com dois captadores *humbuckers*²³ (Fig. 16). Esse instrumento possui um timbre mais encorpado, ao ser comparado com outros modelos de guitarra que possuem

²³ *Humbuckers* são captadores eletromagnéticos que possuem bobina duplas e normalmente contém ímãs feitos de alnico ou cerâmica.

captadores *single-coils*²⁴, e também conta com a possibilidade de diversas combinações sonoras dado sua estrutura elétrica e combinações de chave de seleção de captadores e *knobs* de controle de volume e *tone*.

Figura 16: Epiphone Les Paul Standard



Fonte: o autor.

A guitarra possui uma chave seletora com três posições que permite escolher qual captador estará ativo (Fig. 17). Na posição para baixo, o captador da ponte é ativado; na posição do meio, ambos os captadores (ponte e braço) ficam ativos; e na posição para cima, o captador do braço é o único ativo. Cada uma dessas configurações produz um timbre distinto: o captador da ponte gera um som mais aberto, com maior definição da palhetada e um caráter mais estridente. Por outro lado, o captador do braço oferece um som mais encorpado e grave. Quando os dois captadores estão ativos simultaneamente, na posição do meio, o som fica mais anasalado, resultando em uma mistura das características dos dois captadores.

²⁴ *Single-coils* são captadores eletromagnéticos, também com ímãs de alnico ou cerâmica, que possuem uma única bobina enrolada nos ímãs.

Figura 17: Chave Seletora



Fonte: o autor.

Além disso, essa guitarra possui dois botões giratórios (*knobs*) de volume e dois de *tone*, que permitem controlar individualmente o volume e a equalização de cada captador. O controle de *tone* funciona como um filtro de agudos, possibilitando ao guitarrista reduzir o brilho do som girando o *knob* no sentido anti-horário. Com essas opções de ajuste nos controles da própria guitarra, já é possível explorar uma grande variedade de timbres diferentes, o que nos leva ao próximo elemento: a pedaleira.

A pedaleira digital de multi-efeitos utilizada foi a “BOSS GT-100” (Fig. 18).

Figura 18: Boss GT-100



Fonte: o autor.

Esse dispositivo condensa e simula dezenas de efeitos dentro de uma única plataforma, simulando “*pedalboards*” ou “*set de pedais*” tradicionais compostos por diferentes pedais conectados em uma cadeia de sinal personalizável, cada um deles simulando um efeito específico em módulos separados (Fig. 19).

Figura 19: Pedalboard



Fonte: Pexels.²⁵

É importante destacar que a pedaleira usada nos experimentos poderia ser substituída por outra pedaleira digital ou por um conjunto tradicional de pedais, contanto que esse equipamento ofereça os mesmos efeitos e configurações escolhidos nesta pesquisa. Contudo, devido à grande variedade de pedais analógicos e digitais disponíveis, essa troca impactaria significativamente a maneira de configurar o sistema e, conseqüentemente, a sonoridade obtida.

Embora cada equipamento seja fundamental para a composição sonora final, o principal propósito do uso dos pedais de efeitos foi explorar as texturas e timbres que cada efeito pode acrescentar, não buscar um timbre específico associado a uma marca. Por isso, durante o processo, considerei as categorias gerais de efeitos como uma espécie de “paleta de cores” para a guitarra.

As categorias principais de efeitos de guitarra são: pedais de modulação, ganho, temporizadores, filtros de frequência, dinâmica, tonalidade, ambiência e volume. Cada categoria inclui uma vasta gama de pedais que desempenham funções específicas e variadas dentro dessas classes.

²⁵ Disponível em: <https://www.pexels.com/photo/device-on-carpet-5157366/>

Para ilustrar essa variedade de pedais de efeitos, podemos citar alguns exemplos importantes dentro de cada categoria:

- Pedais de ganho: *overdrive*, distorção e *fuzz*, que alteram o caráter do sinal para níveis variados de saturação sonora.
- Pedais de modulação: *chorus*, *flanger*, *phaser*, vibrato, *uni-vibe* e *rotary speaker*, que criam variações e movimentos na reprodução do sinal original.
- Pedais temporizadores: *delay*, *looper* e *feedbacker*, responsáveis por repetir ou manipular o tempo do sinal.
- Pedais de filtro de frequências: equalizador, *wah-wah*, *talk-box* e *envelope filter*, que modificam o espectro sonoro do instrumento.
- Pedais de dinâmica: compressor e *limiter*, que controlam a resposta dinâmica do sinal.
- Pedais de tonalidade: *pitch shifter*, *transpose*, harmonizador e oitavador, que alteram a frequência e afinação das notas.
- Pedais de ambiência: *reverb*, que adiciona sensação espacial ao som.
- Pedais de volume: *booster* e *tremolo*, que regulam a intensidade e volume do sinal com efeitos de variação.

Em todos os *Estudos*, a base do timbre adotada foi a simulação de um amplificador limpo no estilo *Fender Twin Reverb*²⁶, seguindo a cadeia de sinal: Guitarra → Pedaleira → Amplificador.

Considerando as inúmeras combinações possíveis, a escolha dos efeitos foi guiada pelos elementos musicais explorados em cada estudo, com o objetivo de ampliar sensações geradas por trechos específicos ou orquestrar diferentes efeitos para revelar as diversas "vozes" da guitarra. Durante o processo, muitos efeitos foram testados, embora nem todos tenham permanecido na versão final das interpretações.

Cabe aqui também, mencionar o tipo de palheta utilizada, visto que as técnicas de mão direita adotadas para tocar todos os *Estudos* foram as palhetadas alternada, híbrida e *sweep*. Com isso, o modelo que se encaixou melhor na interpretação das peças foi a *Dunlop Tortex*

²⁶ Amplificador americano muito característico pelos timbres limpos e cristalinos.

Flow com 0.88 milímetros de espessura (Fig. 20). No *Estudo VII*, devido a sequência contínua de arpejos tocados com a palhetada *sweep* foi cogitada a possibilidade do uso de uma palheta mais maleável, visto que a dureza do material afeta na *performance*. Embora a palheta mais maleável pudesse oferecer menos resistência na execução dos arpejos, ela perdia em estabilidade. Consideramos aqui, que esse aspecto e conclusão pode ser observado sob o âmbito sensorial-pessoal e não físico. Sendo assim, no *Estudo VII* também foi utilizada o mesmo modelo de palhetada dos outros *Estudos* tocados.

Figura 20: Palheta Dunlop Tortex Flow 0.88mm



Fonte: Dunlop Manufacturing²⁷.

Para registrar os testes, foram feitas anotações no software de gravação de áudio (*DAW*) *Studio One 5*, além do aplicativo de notas *OneNote* e em cadernos físicos, acumulando informações sobre os efeitos testados em diferentes dias.

Quanto à captura em áudio, um cabo *P10* saía da pedaleira *GT-100* e era conectado diretamente à interface de áudio *PreSonus Studio 68C*, que foi ligada ao computador via USB-C. Essa interface realiza a conversão do sinal analógico para digital, permitindo o registro fiel do som no programa de gravação.

Nos tópicos seguintes, serão feitas análises detalhadas sobre as escolhas dos efeitos e eventuais mudanças nas digitações derivadas desse processo experimental.

²⁷ Disponível em: <https://www.jimdunlop.com/tortex-flow-pick-88mm/> acesso em: 10 de setembro de 2025

3.2 *Estudo II*

A peça inicia-se com a apresentação do tema baseada em uma contraposição entre notas pedais na melodia e respostas rítmicas em compasso 3/4, simulando o acompanhamento típico de uma valsa — conforme indicado no cabeçalho da partitura como "Valsa seresteira". Nos compassos 1 a 4, há um contraponto entre as vozes agudas e uma linha melódica grave que fornece o suporte harmônico para o trecho (Fig. 21).

Figura 21: Compassos 1 a 4 do Estudo II

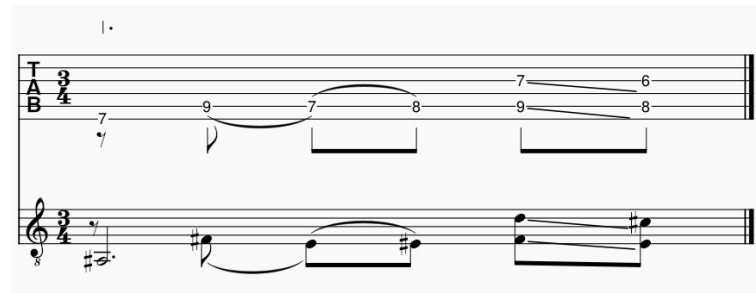


Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.205 com modificações elaboradas pelo autor.

Pelo fato de existirem edições diferentes dos *Dez Estudos*, é comum encontrar variações em notações ao compará-las com o manuscrito original do autor. Sobre o compasso 3, o violonista e pesquisador Luciano Lima (2017, p.79) observa que, no manuscrito de Radamés, não há a presença da nota “Lá” no baixo. No entanto, essa nota se mostra fundamental para preservar o caminho da melodia grave que ocorre nos compassos 1 a 4. Portanto, entende-se que, durante a edição final feita por Laurindo de Almeida, essa melodia grave foi considerada, justificando a inclusão da nota “Lá”. Assim, fica confirmada uma linha melódica composta pelas notas “Si, Lá sustenido, Lá e Sol”, que mantêm a coerência do caminho melódico original.

Nesta seção inicial, houve um acréscimo na articulação do fraseado presente no compasso 2, respeitando o arco de legato indicado na partitura. Com o objetivo de tornar a bordadura mais ligada, foram empregadas as técnicas de ligados e slides. A nota fá sustenido é ligada à nota mi por meio de um *pull-off*, também chamado ligado descendente, que em seguida conecta a nota mi sustenido por um *hammer-on*, ou ligado ascendente. Logo após, ocorre um movimento descendente paralelo entre duas vozes, realizado com slide ou deslize, conforme exemplificado na figura abaixo (Fig. 22).

Figura 22: Articulações de ligados e *slide* no Compasso 2



Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

A primeira aplicação de efeitos da pedaleira ocorreu em um padrão recorrente na primeira parte da peça compassos 1 a 31, composto por um acorde no primeiro tempo formado por duas ou três notas diferentes, seguido do padrão de acompanhamento com três colcheias tocadas em staccato. Esse padrão aparece nos compassos 1, 3, 4, 5, 7, 8, e posteriormente nos compassos 16, 18, 19, 20 e 22. Como essa repetição rítmica em staccato no contraponto entre vozes era bastante explorada com mudanças harmônicas, considerou-se a possibilidade de usar um efeito que diferisse na escuta dos trechos, sem alterar o ritmo.

O objetivo foi enfatizar o diálogo entre as duas vozes, substituindo o ataque ritmado das colcheias pela repetição gerada pelo pedal de *delay* (Fig. 23). Dessa forma, o *delay* assume a função do dedilhado tradicional, criando ecos que ressoam as notas e enriquecem a textura musical sem comprometer a estrutura rítmica original.

Figura 23: Ativação do delay no compasso 8 do Estudo II



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.205 com modificações elaboradas pelo autor.

Para alcançar o efeito desejado, configurei duas simulações de pedais de *delay* analógico funcionando simultaneamente, com a velocidade base da repetição da semínima ajustada a 82 bpm. A diferença entre os dois *delays* está na figura rítmica da repetição: um pedal realiza repetições no ritmo da semínima, enquanto o outro trabalha com repetições em colcheia, ou seja, no dobro da velocidade (Fig. 24).

Durante todo o *Estudo II*, o *delay* configurado para semínima permaneceu ativado, criando uma espécie de “cola” ou ambiência sonora que suaviza a textura geral. Quando o *delay* em colcheia é acionado, ele se soma a esse ambiente sem provocar uma mudança brusca na sonoridade. Para equilibrar esses efeitos, os volumes e os tempos de repetição (*feedback*) de cada pedal foram ajustados com parâmetros distintos, garantindo que ambos contribuam harmonicamente para o resultado.

Figura 24: Tela de configuração dos dois efeitos de delays no *Estudo II*



Fonte: o autor.

<https://youtube.com/shorts/VLaHrO4IsGQ>

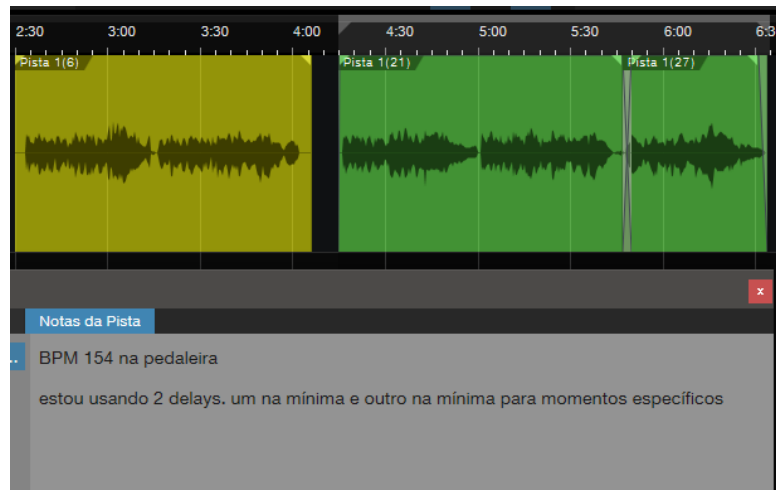
Como pode ser observado, o *delay* à direita está configurado para repetir na figura rítmica de colcheia, ou seja, no dobro da velocidade da semínima, criando repetições mais rápidas. Este pedal foi ajustado com um volume mais alto para se destacar no trecho em que é ativado, simulando o ataque e a presença sonora típicos do toque com os dedos em uma interpretação tradicional no violão.

Ao calibrar o volume do *delay* para se aproximar do nível do som original do dedilhado, o efeito produz uma sensação de continuidade e ênfase rítmica sem sobrepor ou mascarar a execução principal. Essa estratégia permite que o *delay* funcione como uma

extensão natural da técnica do guitarrista, reforçando o diálogo entre as vozes e enriquecendo a textura sonora sem comprometer o fraseado.

Para alcançar essa configuração, foram realizados vários experimentos que foram sendo gravados. A imagem a seguir apresenta um exemplo do registro feito no diário de campo, utilizando o software de gravação mencionado anteriormente. Além de captar o áudio dos testes, o programa permite também a inserção de anotações em texto durante as sessões (Fig. 25).

Figura 25: Notas no *Studio One* sobre o *Estudo II*



Fonte: o autor.

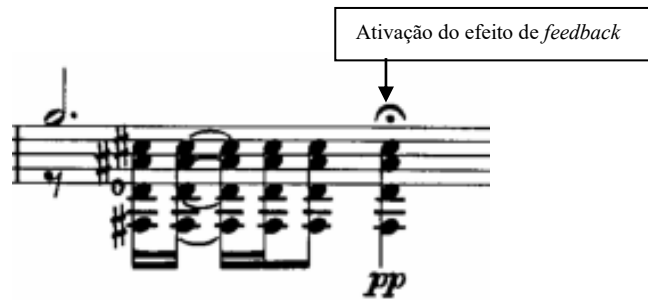
No registro em questão, o andamento está mais lento do que aquele indicado no cabeçalho da partitura da edição utilizada, e os parâmetros dos *delays* ainda estavam configurados de forma distinta da configuração final desejada.

Mais adiante na peça, foi utilizado um efeito que promove uma sustentação prolongada da nota tocada, aplicado na fermata do compasso 15 (Fig. 26) e na mínima pontuada do compasso 31, gerando uma reverberação sustentada do som. Na pedaleira *Boss GT-100*, esse efeito é denominado *Feedbacker*.

Esse efeito funciona enquanto o pedal está pressionado, ou seja, sua duração é controlada pelo tempo em que o músico mantém o pé no pedal. Ele simula uma espécie de microfonia natural prolongando a sustentação do som, o que permite criar texturas sonoras mais amplas e expressivas.

No uso prático, o *Feedbacker* (Fig. 27) costuma ser posicionado no início da cadeia de efeitos para melhor controle, ativando-o apenas quando se deseja prolongar o som de forma dinâmica durante a execução.

Figura 26: Ativação do efeito de *feedback* no compasso 15 do *Estudo II*



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.205 com modificações elaboradas pelo autor.

Figura 27: Configurações do efeito *feedbacker*

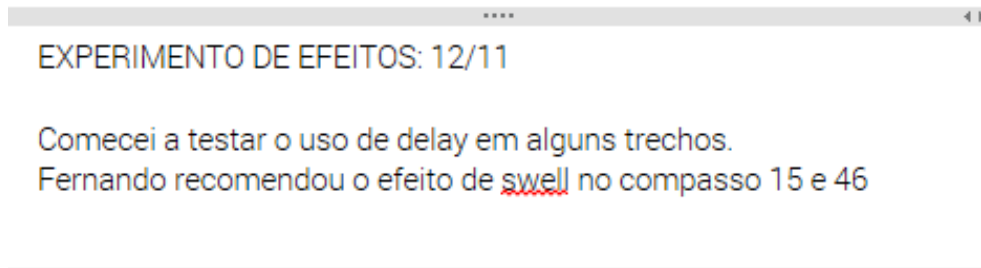


Fonte: o autor.

https://youtube.com/shorts/h6xkQ_IcB0

A busca por esse tipo de sonoridade surgiu a partir de uma sugestão do meu orientador, Fernando Araújo, que recomendou o uso de algum efeito de *swell* — um recurso que promovesse uma ligação mais suave entre as transições, aumentando ou diminuindo gradualmente o volume do acorde executado (Fig. 28).

Figura 28: Registro do diário no OneNote sobre aplicação do *swell*



Fonte: o autor.

Inicialmente, experimentamos a utilização da diminuição gradual do volume de duas maneiras – utilizando o *knob* de volume da própria guitarra ou através do pedal de volume embutido na própria pedaleira. Com o desenvolvimento dos testes, a utilização do *feedbacker* ficou definitiva porque soou melhor.

Além da discussão sobre efeitos, foram feitas buscas sobre sonoridades diferentes mudando a abordagem na palhetada. No *Estudo II* a palhetada híbrida é majoritariamente aplicada nos compassos 1 a 9, 16 a 31 e 43 a 46. É importante destacar que a técnica da mão direita varia conforme a necessidade de cada trecho, alternando-se entre palhetada híbrida, alternada e *sweep* nos demais compassos, garantindo flexibilidade e expressividade na execução (Fig. 29).

Figura 29: Palhetada Híbrida nos compassos 1 a 3 do *Estudo II*



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.205 com modificações elaboradas pelo autor.

O exemplo acima demonstra a utilização da palhetada híbrida. Os trechos destacados na caixa laranja realçam as notas tocadas com os dedos médio e/ou anelar por meio da palhetada híbrida, enquanto a melodia na região grave é tocada com palheta, segurada pelos dedos polegar e indicador. Essa combinação do toque é recorrente durante toda a obra,

apresentando diversas variações nas formas de execução, como observado compasso 22 (Fig. 30).

Figura 30: Palhetada híbrida compasso 22 do *Estudo II*



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.205 com modificações elaboradas pelo autor.

No contexto mencionado, as notas Ré e Si bemol são tocadas no primeiro tempo com os dedos médio e anelar, respectivamente. Já no segundo e terceiro tempos do compasso, a nota Lá bemol é executada com a palheta, enquanto o dedo médio toca a nota Sol no registro agudo. Algumas dessas formas de tocar desenvolveram-se intuitivamente, enquanto outras foram pensadas como soluções interpretativas específicas.

Por exemplo, no compasso 14 aparece o acorde F(9,11), tocado com levadas rítmicas que exigem cuidado especial com a nota Si, localizada na região média do acorde (Fig. 31). Como essa nota é tocada na segunda corda solta, sua projeção tende a ser naturalmente maior em comparação às cordas pressionadas, o que requer ajustes de técnica na mão direita para equilibrar a sonoridade.

Esses detalhes refletem o uso consciente da palhetada híbrida, que combina palheta e dedos para maior controle e variação tímbrica na interpretação.

Figura 31: Compasso 14 do *Estudo II*



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.205 com modificações elaboradas pelo autor.

Desse modo, a projeção natural da corda se vê ampliada pelo sustain característico da guitarra elétrica com captadores eletromagnéticos. Frente a esse desafio, foram experimentadas diferentes abordagens para a técnica da mão direita. Uma solução adotada foi tocar a melodia aguda com a palheta enquanto a resposta rítmica dos acordes era realizada pela palhetada híbrida, incorporando o uso do dedo mindinho para tocar até quatro notas simultaneamente. Outro recurso estudado foi a execução dos acordes por meio da palhetada alternada, aplicada em forma de rasgueio com movimentos ascendentes e descendentes alternados.

Embora a palhetada híbrida e a alternada sejam recorrentes, foi identificada também uma terceira combinação importante. Por exemplo, nos compassos 43 a 46, ocorre uma interessante aplicação mesclada de palhetada híbrida com *sweep* na cadência de quatro acordes tocados como arpejos (Fig. 32).

Figura 32: Compasso 43 no *Estudo II*



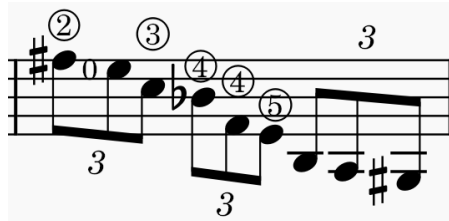
Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.206.

No exemplo acima, as notas Si e Sol são tocadas pela combinação de palheta e dedo médio, respectivamente, seguidas do *sweep* tocado pela palheta nos entremeios do arpejo permitindo que as notas sejam tocadas com rapidez e fluidez. Esse padrão de aplicação se repete nos compassos seguintes, aproveitando das possibilidades na combinação de técnicas diferentes.

O cruzamento entre idiomatismos do violão e da guitarra se mostrou presente no compasso 34. Nessa seção, foi utilizada o efeito de *campanella*, um artifício muito explorado nos repertórios de violão de concerto. Essa aplicação é obtida deixando soar várias cordas simultaneamente através da alternância entre cordas soltas e presas. Importante mencionar que a partitura na edição da *Chanterelle* não consta indicações de digitação que sugerem esse efeito, de modo que sua utilização veio a partir do objetivo de suavizar a passagem do arpejo

que começa na região da casa 7 e resolve na nota sol no bordão do compasso seguinte (Fig. 33).

Figura 33: Efeito de *campanella* no compasso 34



Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

<https://youtube.com/shorts/ITtZ-mMtLrc>

Apesar do efeito ser notável nos dois primeiros tempos do compasso, o elevado *sustain* da guitarra elétrica somado à digitação desenvolvida, ajuda na projeção do efeito por todo o compasso.

Link para vídeo da gravação integral do *Estudo II* pelo autor:

<https://youtu.be/-wG9UJdenDI>

3.3 *Estudo IV*

No *Estudo IV*, assim como na peça anterior, predomina a apresentação da melodia acompanhada por acordes de duas ou três vozes. Nos compassos 1 a 8, a melodia está em registro mais grave que o acompanhamento, enquanto nos compassos 9 a 15 essa relação se inverte, com a melodia em registro mais agudo. A técnica de palhetada híbrida é amplamente utilizada nesses trechos, onde a palheta toca a maior parte das melodias e os dedos médio e anelar realizam os acompanhamentos que seguem a melodia. Essa mesma técnica é empregada nos compassos 29 a 36, especialmente nas passagens que apresentam *double-stops* a partir do compasso 31. Corroborando com a ideia de que as diferentes formas de palhetar são frutos das dificuldades da adaptação da interpretação, nota-se que no compasso 8 há a presença do acorde E7(13) tocado com quatro notas simultâneas (Fig. 34).

Figura 34: Compasso 8 do *Estudo IV*

Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.209.

No âmbito dos experimentos realizados, foram avaliadas duas alternativas técnicas para a execução da mão direita: a incorporação do dedo mindinho por meio da técnica de palhetada híbrida ou a realização de palhetadas unidirecionais descendentes ao percorrer as notas do acorde. Cada uma dessas escolhas proporciona resultados sonoros diferenciados, salientando as possibilidades interpretativas decorrentes da decisão pelo uso da palheta na execução da obra.

Antes de discorrer sobre a utilização dos pedais de efeitos nesta peça, torna-se relevante descrever as alterações quanto à seleção dos captadores. Nos compassos 16 a 19 e 36 a 39, optou-se por uma configuração distinta de outros trechos da obra, que geralmente são tocados com a ativação do captador na posição "braço". Nessa ocasião, a chave seletora foi posicionada na configuração "meio", ativando simultaneamente os captadores do braço e da ponte da guitarra.

Nos estágios iniciais dos testes, empregou-se o captador da ponte para a execução dos trechos, devido à sonoridade mais brilhante que favorecia o volume e a sustentação dos harmônicos. Contudo, a transição da posição "braço" para "ponte" entre os compassos 15 e 16 ocasionava uma alteração sonora abrupta e indesejada. Como solução, adotou-se a configuração "braço" para "meio", atenuando a mudança e preservando o destaque dos harmônicos, evitando variações bruscas na sonoridade.

<https://youtube.com/shorts/Zs6Rj5zRNoA>

No *Estudo IV*, destaca-se ainda um trecho característico nos compassos 21 a 24, no qual a melodia principal, agora situada na região aguda, se combina com repetições rítmicas e melódicas que remetem a um eco, possivelmente decorrente da busca do compositor para preencher os silêncios entre as notas da melodia, conforme assinalado em destaque no

exemplo. Nesse segmento, observa-se uma presença marcante da utilização dos ligados e harmônicos, elementos que ganham maior destaque na guitarra elétrica devido à sua capacidade de sustentar o plano sonoro, conferindo à passagem uma textura diferenciada daquela obtida no violão (Fig. 35).

Figura 35: Compasso 21 do *Estudo IV*



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.209 com modificações elaboradas pelo autor.

Com o objetivo de reforçar a percepção dos ecos e promover uma profusão sonora, foi utilizado o efeito *delay* configurado para a figura rítmica de colcheia, ajustado a uma velocidade de 80 bpm, no trecho correspondente aos compassos 21 a 24. Tal configuração buscou criar uma sensação análoga àquela gerada por um caleidoscópio, caracterizada pela multiplicidade e variação constante de nuances sonoras (Fig. 36).

Adicionalmente, o *delay* foi ativado novamente na seção final da peça, compreendida entre os compassos 36 a 42, em um momento marcado pelo uso de harmônicos em cordas soltas. A combinação da crescente dinâmica com a reverberação proporcionada pelo efeito contribui para uma maior projeção sonora nesse trecho, de modo que as notas se fundem nas repetições do *delay*.

Figura 36: Configuração do *delays* no *Estudo IV*



Fonte: o autor.

<https://youtube.com/shorts/kJQC6lL6lHo>

No trecho em análise, observa-se uma maior complexidade em manter o equilíbrio tonal entre as notas pressionadas e aquelas executadas com harmônicos. Além disso, a passagem demanda uma atenção especial à diferença dinâmica entre a melodia principal e os "ecos", de modo que a melodia se destaque com maior intensidade.

Outro aspecto relevante é a condução da melodia em diferentes registros ao longo das seções do *Estudo*. Na fase inicial da peça, compreendida entre os compassos 1 a 8, a melodia situa-se predominantemente na região médio-grave. Posteriormente, nos compassos 9 a 15, a melodia é transferida para a região aguda, tocada uma oitava acima. Nos compassos 21 a 28, a melodia permanece na região aguda, porém algumas de suas notas são executadas por meio de harmônicos naturais, que se misturam com as notas do acompanhamento devido à proximidade na extensão e nos intervalos.

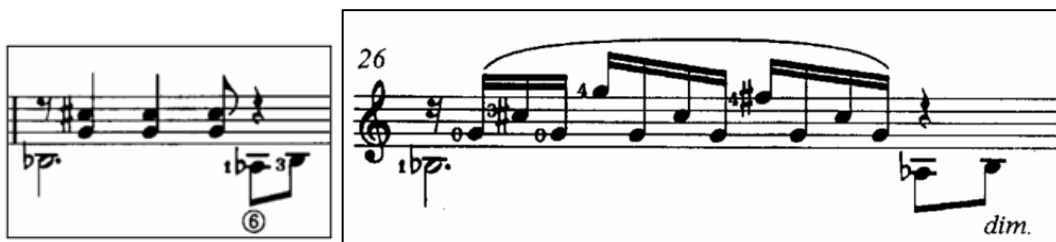
Essa terceira seção, marcada por variações, desenvolve-se em uma frase (Fig. 37) que retorna a melodia para a região grave, onde o acompanhamento no compasso 26 não utiliza blocos de acordes estáticos, como no compasso 6, mas sim realiza-se de forma arpejada (Fig. 38).

Figura 37: Frase no compasso 25 do *Estudo IV*



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.210 com modificações elaboradas pelo autor.

Figura 38: Compassos 6 e 26 do *Estudo IV*



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.210 com modificações elaboradas pelo autor.

Esses trechos evidenciam a complexidade interpretativa requerida, envolvendo não apenas técnicas avançadas de execução de harmônicos, mas também a gestão dinâmica e tímbrica, preservando a clareza da melodia e a coesão do acompanhamento.

Para aprimorar a execução e a condução da frase (Fig. 37), foram empregadas técnicas de ligados na mão esquerda em determinadas notas, em substituição à palhetada alternada constante ao longo do trecho. Nas três primeiras notas, foi realizado um ligado ascendente (hammer-on), seguido imediatamente por um ligado descendente (pull-off) nas três primeiras notas do segundo tempo do compasso.

Finalmente, no último acorde da obra, é ativado o efeito *feedbacker* conforme configurado no subcapítulo anterior, com o propósito de prolongar a sustentação do acorde e criar uma atmosfera sonora que permita a apreciação das texturas geradas pelo referido efeito.

Link para vídeo da gravação integral do *Estudo IV* pelo autor:

<https://youtu.be/V6nRHuZ03HM>

3.4 *Estudo VII*

O *Estudo VII* inicia-se com uma seção de arpejos executados por meio de um padrão rítmico repetitivo, presente em toda a seção inicial da obra e que retorna na seção final. Nos primeiros compassos 1 a 8, observa-se uma sequência de arpejos ascendentes e descendentes, configurando uma espécie de “onda” a partir de uma sucessão de semicolcheias. A cada compasso, um arpejo de acorde distinto é tocado, mantendo um padrão consistente no movimento da mão direita. Esse padrão favorece a aplicação da palhetada *sweep*, proporcionando uma palhetada contínua que alterna entre os movimentos descendente e ascendente de forma uniforme, variando apenas a dinâmica conforme as indicações da partitura (Fig. 39).

Figura 39: Padrão de arpejos nos primeiros compassos



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.215.

Entretanto, o movimento da mão direita configura-se como a principal dificuldade técnica, uma vez que, para preservar o fluxo contínuo da palhetada *sweep* nos arpejos, diversas questões devem ser consideradas. Entre elas destacam-se o relaxamento da mão direita e a pressão exercida ao segurar a palheta, combinados com a inclinação da palheta na mesma direção do arpejo executado. Ademais, o estudo apresenta um desafio particular relacionado à decisão sobre a direção da palhetada na última semicolcheia do segundo tempo de cada compasso, visto que essa nota representa o ponto de transição entre duas direções opostas do movimento de palhetada *sweep*.

Sendo assim, a palheta inicia o movimento unidirecional para baixo (representado pela seta verde no exemplo abaixo) nas quatro primeiras semicolcheias do compasso, seguido por um movimento unidirecional para cima (representado pela seta azul) no início do segundo tempo (Fig. 40). Contudo, esse movimento é rapidamente interrompido por uma palhetada para baixo na quarta semicolcheia do segundo tempo, que dá início a um novo movimento de *sweep* em direção à nota mais aguda, seguido de uma palhetada para cima, concretizando a alternância dos movimentos.

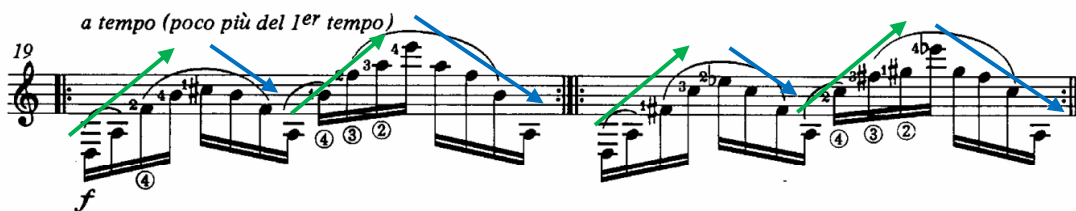
Figura 40: Aplicação do *sweep* nos arpejos

Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.215 com modificações elaboradas pelo autor.

Basicamente, o padrão de execução que se mostrou eficiente consiste em inverter a direção da palheta quando o *sweep* alcança as extremidades, tanto agudas quanto graves, de cada acorde tocado por compasso. Podemos entender esse padrão também da seguinte maneira: 4 notas palhetadas para baixo → 3 notas palhetadas para cima → 4 notas palhetadas para baixo → 5 notas palhetadas para cima, repetindo-se essa sequência nos compassos subsequentes.

Essa mesma ideia musical de tocar acordes arpejados se repete na última parte da obra, nos compassos 19 a 27 com a diferença na maneira que Radamés distribui as notas dos acordes no braço instrumento, em oitavas diferentes provocando um deslocamento da mão esquerda no braço do instrumento por meio de saltos mais longos (Fig. 41).

Figura 41: Variação do arpejo inicial



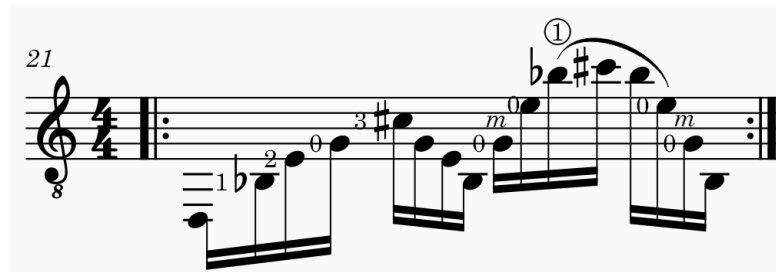
Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.216 com modificações elaboradas pelo autor.

Embora haja uma modificação nas oitavas durante a execução do arpejo, o padrão de palhetada *sweep* permanece constante em ambos os trechos. Dessa forma, na primeira parte da obra (c.1 a 8), os acordes são executados em uma única região do braço, com ênfase no movimento da mão direita; já na segunda parte (c.19 a 27), ocorre a repetição do padrão de movimento da mão direita acompanhada de variações na posição da mão esquerda.

Outro aspecto relevante consiste nas indicações de variação dinâmica e de arcos frasais presentes nas seções da obra, o que adiciona uma complexidade suplementar à execução da técnica de *sweep* em comparação com estudos de arpejos originalmente compostos para guitarra elétrica, os quais geralmente não apresentam variações dinâmicas nem notação de fraseado. Assim, o trecho exige um controle mais rigoroso da palhetada, demandando maior atenção à eficiência do movimento e à intensidade com que a palheta desliza sobre cada corda.

A adoção da palhetada como técnica principal da mão direita na interpretação desta obra apresentou algumas dificuldades técnicas relacionadas à fluidez da execução, o que exigiu o desenvolvimento de novas digitações para o trecho do compasso 21, divergindo da notação original da edição *Chanterelle*. Considerando que a edição sugere um salto significativo da primeira região do braço no final do segundo tempo para uma região mais aguda (terceiro e quarto tempos), o uso dos dedos médio e anelar como auxílio revelou-se eficaz para aprimorar a fluidez da passagem, otimizando a transição da mão esquerda para a região mais aguda do braço (Fig. 42).

Figura 42: Compasso 21 do *Estudo VII*

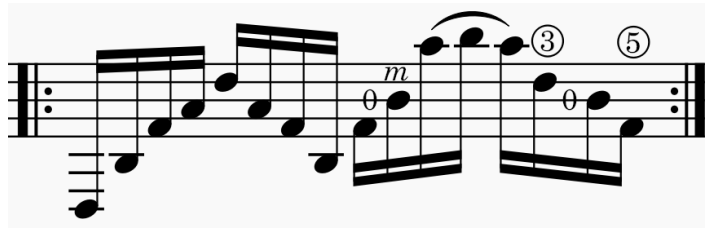


Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

No compasso 21 a digitação das notas no terceiro e quarto tempo foi alterada, de forma que a bordadura (Bb - C# - Bb) fosse tocada na primeira corda com ligado resolvendo na própria corda solta. A nota sol do quarto tempo foi tocada com o dedo médio, utilizando da palhetada híbrida.

Além da mudança de digitação, alteração de notas e digitações foram implementadas visando maior eficiência na aplicação da palhetada em um trecho específico. No compasso 22, no terceiro tempo, a nota Ré foi substituída pela nota Si solta e a bordadura (A- B -A) que começa na terceira semicolcheia foi tocada na primeira corda com a utilização do ligado de mão esquerda (Fig. 43). As duas últimas semicolcheias do quarto tempo também foram alteradas, com a troca da nota Fá pela nota Si na corda solta, a substituição do Si grave pelo Fá na quarta corda.

Figura 43: Compasso 22 do Estudo VII



Fonte: Transcrição realizada pelo autor.

É pertinente destacar que, segundo Lima (2017, p.35) Radamés Gnattali demonstrava indiferença quanto a modificações de notas em edições de suas obras, permitindo ainda que os intérpretes realizassem alterações nas notas originais da partitura, buscando digitações que melhor se adaptassem a cada instrumento.

No que tange à utilização de efeitos, nas seções em que as cadências de acordes arpejadas por meio da palhetada *sweep* são executadas, foram experimentados diversos efeitos de modulação com o objetivo de evocar sensações de balanço, redemoinho e/ou náusea, potencializando a percepção do movimento oscilante dos arpejos. Entre as opções testadas — *chorus*, *flanger*, *phaser* e *univibe* —, o efeito selecionado foi a modulação inspirada no pedal *Univibe*, o qual é acionado no início e no final da obra compassos 1 a 8 e 19 a 29, permanecendo desativado nos demais trechos (Fig. 44).

Figura 44: Configuração do efeito Univibe



Fonte: o autor.

<https://youtube.com/shorts/hRIn37Jo4wQ>

O efeito Univibe foi desenvolvido na década de 1960 pela empresa japonesa Honey/Shin-Ei. Sua sonoridade característica resulta do choque entre ondas sonoras em fase e fora de fase, promovendo uma modulação sonora semelhante ao funcionamento do pedal phaser.

Embora outros efeitos, como *delay* e diversas modulações, pudessem ter sido explorados nesta peça, o enfoque foi direcionado para isolar as possibilidades de desenvolvimento da palhetada *sweep* em um contexto pouco explorado no repertório original para guitarra elétrica, buscando uma aproximação interpretativa mais natural e contida. Durante esse processo, surgiram questionamentos acerca dos limites na utilização dos efeitos e sobre como eles influenciam a percepção auditiva, bem como a criação de novas texturas sonoras por meio da alteração nas configurações de um único efeito ou da combinação de diferentes unidades.

Link para vídeo da gravação integral do *Estudo VII* pelo autor:

https://youtu.be/Ocju-_hf6IY

3.5 *Estudo IX*

Dentre os estudos que compõem esta pesquisa, este destaca-se por explorar intensamente variações de andamento e dinâmicas, mesmo mantendo um caráter predominantemente rítmico em grande parte da obra, marcado por duas seções em *allegretto*. Radamés desenvolve diversos trechos onde a melodia inicia no registro agudo e repete padrões deslocando-se para o grave, e vice-versa. Ademais, devido aos variados contrastes presentes no estudo, abre-se a possibilidade de explorar os diferentes timbres da guitarra como se fossem instrumentos distintos, de forma semelhante à orquestração em grupos musicais.

Para implementar essa ideia, nos compassos 33 a 46, foi elaborada uma interpretação que alterna entre três timbres diferentes, segmentados em três vozes (A, B e C): a voz A utiliza o timbre limpo da guitarra; a voz B, o efeito *defretter*; e a voz C, o pedal *overtone* (Fig. 47).

Todo o trecho é executado duas vezes, inicialmente com dinâmica forte e em seguida em pianíssimo. Além do contraste dinâmico e da ativação momentânea dos efeitos, considerou-se a alteração dos captadores em cada parte: no trecho com dinâmica forte 33 a 38, ativou-se o captador da ponte, enquanto no trecho pianíssimo 39 a 46, o captador do braço, gerando um contraste de volume e timbre.

A escolha dos efeitos para as vozes B e C resultou de diversos testes. Em uma dessas tentativas, cogitou-se o uso de um pedal oitavador para a voz B e um pedal *sitar sim*²⁸ para a voz C. Contudo, embora essa combinação produzisse uma textura expressiva, ela causava perda de definição melódica, adicionando um ruído que não se adequava ao contexto musical. Por essa razão, optou-se por descartar tal combinação e seguir por outra direção.

Com a substituição dos efeitos, a textura final atingiu um panorama orquestral mais coerente, criando a impressão de mudança instrumental, conforme a intenção inicial. Assim, para a voz B, foi adotado o efeito *defretter*, que simula um contrabaixo sem trastes (*fretless*). Esse efeito atenua de forma sutil o ataque inicial das notas e aplica um filtro de agudos, tornando o som da guitarra mais abafado e conferindo maior continuidade às notas (Fig. 45).

Figura 45: Tela de configuração do efeito *defretter*



Fonte: o autor.

Conforme ilustrado na imagem acima, o pedal possui os seguintes controles para manipulação sonora: o “sens”, que ajusta a sensibilidade na detecção da intensidade da palhetada para ativação do efeito; o “depth”, que determina a intensidade da modulação; o “tone”, responsável pela equalização entre timbres mais graves ou agudos; o “attack”, que regula a velocidade com que o efeito atenua o pico da onda sonora; e o controle “reso”, que ajusta o volume de um harmônico situado uma oitava acima da nota tocada. As variadas

²⁸ Esse pedal simula a sonoridade de um Sitar Indiano.

combinações desses parâmetros provocam modificações significativas no timbre do instrumento. Por essa razão, foram realizados diversos testes até alcançar a sonoridade desejada.

Para a voz C, foi configurado o efeito *Overtone*, cuja sonoridade remete à de um órgão. Esse pedal acrescenta e manipula harmônicos ao som da guitarra, modificando seu timbre. Na pedaleira utilizada, é possível controlar a intensidade dos harmônicos graves separadamente dos agudos, além de ajustar a oscilação da afinação. O objetivo do ajuste foi valorizar as notas graves, promovendo um som mais equilibrado em relação ao timbre natural do instrumento (Fig. 46).

Figura 46: Configurações do pedal de efeito *Overtone*



Fonte: o autor.

A primeira voz (A) pode ser compreendida pelos compassos 33, 35, 39, 41, 45 e 46 realizando a melodia ascendente, enquanto a voz (B) realiza a resposta descendente nos compassos 34, 36, 40, 42. A voz (C) pode ser representada pelos compassos 37, 38, 43, 44 (Fig. 47).

Figura 47: Compasso 35 do Estudo IX



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.221 com modificações elaboradas pelo autor.

<https://youtube.com/shorts/s4SkhyRIDXo>

Com a rápida alternância entre as vozes, a ativação dos efeitos adiciona um grau adicional de dificuldade, exigindo do guitarrista o controle preciso da movimentação dos pés, uma vez que a ativação e a subsequentemente desativação de um efeito requerem dois acionamentos no pedal, também denominado footswitch nas pedaleiras digitais. Para facilitar esse procedimento, os pedais foram organizados em sequência, posicionados lado a lado (Fig. 48).

Figura 48: Disposição dos efeitos nos footswitches



Fonte: o autor.

Em outros trechos do *estudo*, especificamente nos compassos 18, 20 e 50, o efeito de *Overdrive* é acionado, gerando um contraste significativo em relação à seção anterior, executada com timbre limpo. Nesses momentos, destacam-se a presença de *double-stops* dissonantes nos compassos 18 e 20, caracterizados por intervalos de segunda maior, assim como a utilização da escala de tons inteiros no compasso 50 (Fig. 49). Devido à sonoridade marcante e contrastante dessas passagens, a escolha pelo efeito de Overdrive tem a finalidade de evidenciar o trecho, destacando-o por meio de uma mudança abrupta no timbre.

Além do efeito empregado, cabe aqui mencionar a técnica de palhetada híbrida, aplicada segundo e terceiro tempo do compasso 50 por meio da utilização dos dedos médio e anelar para execução da escala.

Figura 49: Palhetada híbrida no Compasso 50 do Estudo IX



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.222 com modificações elaboradas pelo autor.

Essa técnica também foi utilizada nos compassos 6, 9, 11, 13 a 20, 22, 23, 24, 26, 28, 31, 32, 49 a 52, valorizando as possibilidades polifônicas que a guitarra desfruta, assim como ocorre no violão. Nesse *Estudo*, essa técnica foi aplicada majoritariamente nos trechos em que duas notas são tocadas simultaneamente. Em contraposição, na seção final a partir do compasso 54 inicia-se uma sequência de acordes compostos por três a cinco notas simultâneas marcado por trocas ritmadas e sincopadas, dando um aspecto mais energético para o trecho. Sendo assim, os acordes foram tocados por meio de palhetadas alternadas em vez da palhetada híbrida, explorando a agilidade e a precisão no ataque que a palheta proporciona. Essa escolha busca aproximar a interpretação da linguagem rítmica característica das guitarras em gêneros como *jazz*, *funk*, *blues*, bem como em tradições populares brasileiras, como o forró e o maracatu.

A palhetada *sweep* foi outro artifício técnico utilizado nessa peça. No compasso 59 há a presença do arpejo de lá maior. Para facilitar a execução das semicolcheias que são tocadas rapidamente, o deslize da palheta na direção para cima contribui significativamente para a execução do movimento sem comprometer o sentido da frase (Fig. 50).

Figura 50: Arpejo de Lá maior no compasso 59



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.222 com modificações elaboradas pelo autor.

Por fim, é importante destacar as mudanças na seleção de captadores durante a obra e os recursos próprios de posicionamento da mão direita. Logo no início do *Estudo IX* o captador do braço é ativado, garantindo uma tonalidade mais fechada e grave que condiz com a indicação da dinâmica *piano* e andamento *lento*. Quando se inicia a seção *allegretto* (c.8) há uma mudança de captador para a posição meio, ativando assim os captadores da ponte e braço simultaneamente. Essa escolha favorece o pronunciamento das palhetas e das articulações em *stacatto* indicadas na partitura e permanece até o compasso 24. No compasso seguinte, com a mudança de dinâmica para *piano*, novamente o captador do braço é ativado de forma isolada.

No que tange o posicionamento da mão direita, nos compassos 1 e 2 foram pensadas mudanças de posição estratégicas. Considerando a separação de vozes melódicas, a mão direita alterna entre o toque mais afastado ou mais próximo da ponte da guitarra, criando um paralelo entre timbre aveludado e metálico (Fig. 51).

Figura 51: Compassos 1 e 2 do Estudo IX

Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.219 com modificações elaboradas pelo autor.

<https://youtube.com/shorts/8SGBJKKd454>

Esse ajuste foi utilizado em combinação com a alternância da dinâmica, de modo que na segunda voz foi utilizada a palhetada mais próxima da ponte e uma dinâmica mais baixa em relação a primeira voz, ao suavizar o toque da palheta.

Link para vídeo da gravação integral do *Estudo IX* pelo autor:

https://youtu.be/q_xxSveNQ6o

3.6 *Estudo X*

Neste *Estudo*, foi experimentada uma abordagem diferenciada. Nos trechos iniciais da obra, há uma sequência de acordes que acompanha a melodia principal, estabelecendo uma cadência semelhante à da peça *Gracioso* de Garoto, violonista a quem Radamés dedicou este estudo. Com base nisso, utilizou-se o pedal *looper* para registrar a cadência harmônica dos acordes (D | Dm(b5) | Dsus4 | D/A). Durante essa gravação, foi aplicado um pedal de *Overdrive*, com o objetivo de criar um timbre contrastante em relação ao timbre limpo empregado nos demais trechos do estudo.

Antes da escolha pelo *Overdrive*, foram realizados testes ajustando o volume do *loop* gravado, posicionando a gravação em um nível inferior ao som da guitarra; entretanto, essa alternativa revelou-se insuficiente para garantir uma separação adequada dos elementos sonoros. Nesse contexto, o efeito *Overdrive* atua como um elemento de ruptura, dispondo os elementos em planos sonoros distintos.

Destaca-se ainda a utilização de uma diminuição gradual do volume no final do último compasso do *loop* gravado, recurso que antecipa a mudança harmônica presente nos compassos 5 e 13, permitindo que o volume decresça progressivamente antes da pausa do *loop*, evitando uma interrupção brusca para o ouvinte. Para suavizar essa transição, pode-se utilizar tanto o *knob* de volume da guitarra quanto o pedal de volume incorporado à pedaleira.

Após a gravação da cadência harmônica dos acordes, a melodia dos compassos 1 a 4 é executada simultaneamente. Em seguida, o *looper* é pausado, sendo reativado apenas durante os compassos 9 a 12, no retorno do tema principal.

A operação do *looper* foi distribuída entre quatro *footswitches* distintos: um para ativar o efeito, outro para iniciar a gravação, um terceiro para pausar e reproduzir o *loop*, e um quarto dedicado à exclusão da gravação realizada (Fig. 52).

Figura 52: Disposição dos efeitos no *footswitch*



Fonte: o autor.

<https://youtube.com/shorts/E7y69WLMQss>

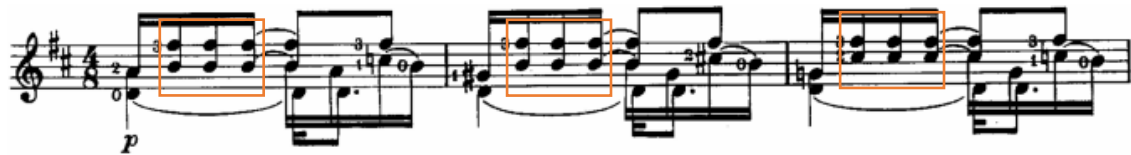
A utilização do pedal de *looper* configura-se como uma ferramenta que amplia os horizontes musicais, possibilitando a exploração de novas trajetórias sonoras. Sob essa perspectiva, a interpretação adentra territórios da música eletrônica, com potencial para expandir significativamente as possibilidades aqui brevemente exploradas. O pedal de *looper* permite a gravação de trechos tanto muito curtos quanto prolongados, variando de segundos a horas, conforme o modelo empregado. Essa flexibilidade viabiliza o uso do efeito para prolongar ou repetir a ressonância de notas ou acordes específicos, não se restringindo exclusivamente à gravação de cadências harmônicas. Assim como o *delay*, o *looper* propicia uma manipulação criativa dos sons, podendo também reproduzir intervenções previamente gravadas durante a execução da peça, funcionando como uma espécie de “comentário” realizado por um outro instrumento. Essas são algumas das possíveis funções atribuídas ao pedal, sendo que, na presente proposta de aplicação no *Estudo X*, ele desempenha papel análogo ao de um “instrumento acompanhador”, semelhante ao que ocorre em ambientes de música de câmara ou popular.

No que concerne aos efeitos, durante toda a interpretação foram empregados *delay* e *reverb*, configurados de forma sutil para atuarem em segundo plano, com o intuito de ampliar

a espacialidade do som do instrumento, contribuindo para a sustentação das notas e a projeção sonora.

Em termos técnicos, diferentes tipos de palhetadas foram experimentados ao longo da obra, cada qual aplicado em seu momento específico. No tema apresentado logo no início, a palhetada híbrida é empregada de maneira semelhante ao tema do *Estudo II*, por meio da utilização dos dedos médio e anelar para tocar sequências rítmicas de duas notas simultâneas, imediatamente após o apoio do acorde no tempo forte do compasso. Esse procedimento é exemplificado na seção inicial do tema principal (compassos 1 a 3 e 9 a 11) (Fig. 53).

Figura 53: Palhetada híbrida nos compassos 1 a 3 do Estudo X



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.223 com modificações elaboradas pelo autor.

Em outros trechos, especificamente nos compassos 13, 15 a 19, 32 e 33, a técnica de palhetada híbrida pode ser empregada para a execução de acordes cujas notas simultâneas estão espaçadas por saltos de cordas. É importante destacar que a palhetada híbrida não é, em todos os casos, a única técnica adequada para a execução de determinado trecho. Em alguns blocos de acordes contendo duas ou mais notas, a escolha da técnica depende da passagem e do contexto, podendo ser realizada por meio de uma única palhetada unidirecional ou através da palhetada alternada. A aplicação dessas técnicas tende a ser favorecida em blocos de acordes com notas posicionadas próximas entre si. Por outro lado, acordes cujas notas estão separadas por saltos maiores entre cordas são executados de forma mais equilibrada e precisa quando se utiliza a palhetada híbrida, conforme observado nos compassos 32 e 33 (Fig. 54).

Figura 54: Compassos 32 e 33



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.224.

Nesse trecho, o acorde de sol maior tocado no primeiro tempo apresenta as notas distribuídas na primeira, terceira e sexta corda, podendo ser tocado simultaneamente com a utilização da palheta, dedo médio e dedo anelar.

Além da palhetada híbrida, foi explorada a palhetada sob uma perspectiva criativa, visando emular idiomatismos de outros instrumentos. Nos compassos 7 e 15, observa-se a presença de blocos de acordes executados no contratempo, repetindo uma célula rítmica (Fig. 55).

Figura 55: Compasso 7 do Estudo X

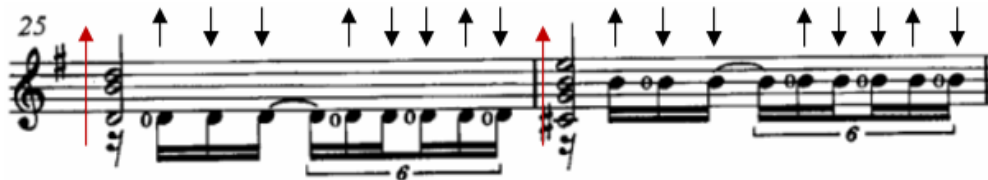


Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.223.

Nesses momentos, a palhetada alternada é aplicada para simular um naipe de metais, à semelhança do que ocorre em *big bands* de *jazz* ou nas levadas características das guitarras rítmicas do gênero *funk* americano. A palhetada alternada é combinada com a técnica de *palm-muting*, que consiste em abafar as cordas com a palma da mão direita entre os toques, controlando a ressonância do acorde e produzindo um som *staccato*, com o intuito de reproduzir a sonoridade dos instrumentos de sopro mencionados. No compasso 35 essa intervenção de palhetada aparece novamente, mas sem a presença do *palm-muting* entre os toques.

Outra utilização criativa da palhetada alternada ocorre nos compassos 24 a 27, trecho em que predomina o toque ritmado e sequenciados por semicolcheias e sextinas (Fig. 56).

Figura 56: Padrão de palhetada nos compassos 24 a 27 do Estudo X



Fonte: ARMADA JUNIOR, 2007, p.224 com modificações elaboradas pelo autor.

Percebe-se que no início dos compassos é realizado um toque para baixo – indicado pela seta vermelha - percorrendo as notas que compõem cada acorde antes das palhetadas alternadas subsequentes.

Esse padrão específico de palhetada foi adotado porque, em geral, as palhetadas para baixo tendem a produzir um som mais forte do que as realizadas para cima, conferindo maior destaque aos momentos rítmicos acentuados. Dessa forma, buscou-se criar uma acentuação rítmica que valorizasse o padrão proposto por Radamés Gnattali, com o intuito de atribuir um caráter mais expressivo e de *swing* ao ritmo executado. Essa estratégia técnica está alinhada com o objetivo de realçar as intenções estilísticas do compositor, demonstrando a influência da articulação instrumental na construção da musicalidade e da dinâmica interpretativa.

Link para vídeo da gravação integral do *Estudo X* pelo autor:

https://youtu.be/EpdL7FDKb_8

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolveu-se, inicialmente, a partir da tentativa de explorar novos caminhos de aprimoramento técnico na guitarra elétrica, tomando como ponto de partida a execução de um repertório originalmente destinado e escrito para outro instrumento, nesse caso, o violão de concerto. Reconhecemos que, embora ambos compartilhem alguns aspectos históricos e físicos, seguiram trajetórias distintas ao longo do tempo, cada qual com suas especificidades idiomáticas e organológicas. Por um lado, o violão de concerto consolidou sua técnica a partir de métodos pedagógicos difundidos internacionalmente, em grande parte estruturados pela Escola de Tárrega e por diversos outros pedagogos. Por outro, a guitarra elétrica, acompanhando transformações tecnológicas, desenvolveu-se sobretudo no âmbito da música popular, em contextos predominantemente experimentais. Partindo do pressuposto de que a linguagem e as intenções musicais empregadas na escrita para violão de concerto diferem substancialmente daquelas associadas ao universo da guitarra elétrica, entendemos que esse “conflito” ou fronteira poderia abrir um campo fértil de experimentação para o guitarrista.

Nesse sentido, a aplicação de diferentes técnicas de palhetada – alternada, *sweep* e híbrida – em obras que não foram concebidas para tais procedimentos instrumentais mostra-se capaz de estimular o desenvolvimento técnico, ao mesmo tempo em que oferece um arcabouço criativo para se expandir as possibilidades expressivas da guitarra elétrica. Assim, o hibridismo técnico-expressivo resultante do encontro entre dois universos instrumentais, destacam-se as obras de Radamés Gnattali. Seu estilo composicional, marcado pela versatilidade e pelo espírito experimental, refletido na escrita para diversas formações instrumentais, constituiu-se como principal motivador na escolha do repertório desta pesquisa.

Ao analisar a forma como Radamés Gnattali escreveu para violão e guitarra em suas obras, é possível identificar dois papéis centrais atribuídos à guitarra: ora como instrumento responsável por linhas melódicas, ora como instrumento acompanhador, executando blocos de acordes. Esse perfil composicional reflete uma abordagem amplamente difundida no universo guitarrístico ao longo do século XX, contrastando com o violão, que tradicionalmente incorpora e desenvolve mais frequentemente suas capacidades polifônicas. Ademais, observa-se que, a partir das obras de Gnattali aqui analisadas, por um longo período a guitarra permaneceu vinculada sobretudo ao seu potencial embrionário de amplificação sonora. Assim, nas poucas composições em que o autor inclui partes escritas para esse instrumento, percebe-

se uma limitação estilística fortemente associada ao universo do violão, sem a inclusão dos efeitos e técnicas de palhetada que estavam em pleno desenvolvimento durante sua época.

No decorrer do processo investigativo, tornou-se evidente que a pesquisa extrapolava o escopo inicialmente traçado, direcionado prioritariamente ao aprimoramento técnico. Gradativamente, percebeu-se que a guitarra elétrica, em diálogo com seus diversos pedais de efeitos, possibilitava a criação de novas sonoridades para as obras de Radamés Gnattali. Esse entendimento revelou um potencial criativo amplo, uma vez que a exploração dos recursos timbrísticos e tecnológicos do instrumento favoreceu a elaboração de novas interpretações performáticas para os estudos selecionados. Assim, a pesquisa passou a abarcar não apenas aspectos técnicos, mas também experimentações artísticas, ampliando significativamente o campo de possibilidades expressivas relacionadas ao repertório analisado.

Nesse sentido, o caminho percorrido pela pesquisa começou a revelar novas possibilidades e sonoridades acessíveis por meio da guitarra elétrica. As diversas combinações entre efeitos e técnicas de palhetada tornaram-se o principal foco de experimentação em cada um dos *Estudos*, propondo uma abordagem interpretativa distinta daquela concebida originalmente em obras como o *Concerto Carioca n. 1*, a *Suíte Popular Brasileira* e *Capibaribe*. Ainda que a interação entre a guitarra elétrica e seus inúmeros pedais de efeitos ofereça um universo quase ilimitado de possibilidades tímbricas, buscou-se problematizar até que ponto essa reimaginação poderia ultrapassar a concepção original dos *Estudos* selecionados. Dessa forma, a pesquisa se fundamentou na premissa de que a guitarra elétrica, aliada a seus recursos tecnológicos, poderia funcionar como um agente de ampliação das sensações e das características predominantes em cada obra, revelando novas texturas e horizontes sonoros.

Para atingir esse objetivo, durante o processo experimental foram realizadas adequações de digitação e alternâncias entre diferentes tipos de palhetada para trechos específicos, o que possibilitou a interpretação dos estudos na guitarra elétrica sem comprometer a integridade da obra. Os recursos técnicos aplicados nas mãos esquerda e direita tiveram como foco a fluidez na execução, visto que a substituição da técnica de dedilhado pela palhetada representa um desafio considerável em peças que apresentam variações entre trechos homofônicos e polifônicos, como é característico de estudos para violão.

Portanto, nos cinco *Estudos* escolhidos, a utilização da palheta como meio de ataque às cordas mostrou-se essencial, em substituição à técnica de dedilhado que seria empregada em uma interpretação convencional dessas obras. Dentre as diversas formas de aplicação da palheta, destacam-se aquelas consideradas principais no repertório da guitarra elétrica: alternada, híbrida e *sweep*. Embora tais técnicas também sejam eventualmente utilizadas por violonistas e outros instrumentos cordofones, constituem-se como elementos idiomáticos da guitarra, pois proporcionam uma ampla gama de efeitos e se consolidaram tradicionalmente no universo guitarrístico. Cabe ressaltar que o ato de tocar guitarra não se restringe ao uso da palheta. É pertinente destacar que todo o experimento poderia, em princípio, ser efetuado mediante a técnica de dedilhado, de modo análogo ao violão. Contudo, a transformação do meio de ataque às cordas resulta em alterações significativas nos resultados obtidos, influenciando diretamente as técnicas exploradas ao longo desta pesquisa.

Somados aos aspectos técnicos, os pedais de efeito desempenharam um papel fundamental ao possibilitar o surgimento de timbres e texturas inovadoras. No que se refere à utilização dos pedais e aos recursos provenientes das regulagens presentes no próprio corpo da guitarra utilizada, cada estudo revelou resultados e concepções diferenciadas (Quadro 1). Diante das múltiplas possibilidades sonoras experimentadas e aplicadas, torna-se pertinente destacar as recorrências observadas ao longo do processo.

Quadro 1: Pedais de efeitos Utilizados

	<i>Delay</i> 1	<i>Delay</i> 2	<i>Feedbacker</i>	<i>Overdrive</i>	<i>Overtone</i>	<i>Defretter</i>	<i>Looper</i>	<i>Univibe</i>
Estudo II	X	X	X					
Estudo IV	X							
Estudo VII								X
Estudo IX				X	X	X		
Estudo X							X	

Fonte: Elaborado pelo próprio autor com base nos experimentos realizados na pesquisa.

Como mencionado durante o corpo do texto, em todos os *Estudos* foi utilizado a mesma simulação de amplificador com timbre limpo ao estilo *Fender Twin Reverb*, combinada ao efeito de *Room Reverb* para simular a ambiência de uma sala pequena.

Além dos recursos disponibilizados pela pedaleira digital *GT-100*, as regulagens realizadas na chave seletora de captadores eletromagnéticos mostraram-se fundamentais para a modificação do timbre da guitarra. As três posições da chave proporcionaram à guitarra três vozes distintas: uma de caráter grave na posição “braço”, uma intermediária na posição “meio” e uma aguda na posição “ponte” (Quadro 2).

Quadro 2: Captadores utilizados nos Estudos

Captadores	Ponte	Meio	Braço
Estudo II			X
Estudo IV			X
Estudo VII		X	X
Estudo IX	X	X	X
Estudo X	X		X

Fonte: Elaborado pelo próprio autor com base nos experimentos realizados na pesquisa.

Todo esse processo experimental revelou questões e provocações relevantes acerca do desenvolvimento da performance musical. Nesse contexto, a guitarra e seus recursos técnico-expressivos foram confrontados com uma linguagem de escrita que se associa ao idiomatismo do violão e, possivelmente, à identidade performática dos músicos para os quais Radamés dedicou cada *Estudo*. Contudo, ao abraçar as diferenças entre esses instrumentos e colocar a técnica da guitarra em situação de desconforto, promoveu-se um efetivo desenvolvimento das habilidades, visto que a complexidade das obras interpretadas exigiu uma constante alternância entre os três tipos de palhetada, combinada a movimentos da mão esquerda pouco usuais para esse instrumento e a coordenação na ativação e desativação dos pedais de efeitos.

Desse modo, podemos reunir aqui algumas das situações mais comuns das aplicações dos tipos de palhetadas abordadas.

Quadro 3: Aplicação dos tipos de palhetadas

Palhetadas	Alternada	<i>Sweep</i>	Híbrida
Arpejos		X	X
Melodia acompanhada	X		X
Escalas e fraseados	X	X	X
Blocos de acordes	X	X	X
Contrapontos	X		X
<i>Double-Stops</i>			X

Fonte: Elaborado pelo próprio autor com base nos experimentos realizados na pesquisa.

Por outro lado, os horizontes sonoros tradicionalmente associados às obras dos *Estudos para violão* experimentaram uma possível ampliação a partir da interpretação na guitarra elétrica, aliada aos aparatos tecnológicos que influenciam significativamente tanto a expressão do intérprete quanto o resultado sonoro obtido, viabilizando texturas inacessíveis ao violão solo. Nesse contexto, cabe um convite aos violonistas para que experimentem a relação entre o instrumento e os pedais de efeito em repertórios que não são necessariamente associados à música eletrônica. Efeitos como *feedbacker* e *delay* podem atuar como potencializadores da ressonância e da projeção do som do violão em passagens que possibilitem essa abordagem, inclusive em situações nas quais o violão não conta com captação elétrica. Dessa forma, tais efeitos podem funcionar como elementos de pós-processamento do áudio captado por microfone, ampliando as possibilidades expressivas do instrumento.

Além disso, a experiência de arranjar ou reimaginar obras considerando o idiomatismo e a escrita para outros instrumentos oferece diversas possibilidades de ganhos técnico-expressivos para o intérprete. Esse processo transcende a simples transposição de notas, configurando-se como uma prática reflexiva que exige do músico uma compreensão profunda das especificidades organológicas e das possibilidades idiomáticas de cada instrumento envolvido. Ao confrontar-se com repertórios originalmente concebidos para formações instrumentais distintas, o intérprete é estimulado a desenvolver soluções criativas que contemplem tanto as limitações quanto as potencialidades de seu instrumento.

Tal abordagem promove não apenas o aprimoramento técnico, mas também uma ampliação da consciência musical, uma vez que o músico é levado a questionar convenções

interpretativas e a explorar territórios expressivos menos familiares. A necessidade de adequar digitações, articulações e recursos timbrísticos a uma linguagem inicialmente estranha ao instrumento resulta em um processo de descoberta que pode revelar aspectos inéditos tanto da obra quanto das possibilidades do próprio instrumento. Dessa forma, essa pesquisa demonstrou de formas diversas que o exercício do arranjo e da reimaginação constitui-se como uma ferramenta pedagógica valiosa, capaz de expandir os horizontes técnicos e artísticos do intérprete de maneira significativa.

Link da playlist do Youtube contendo a performance de todos os Estudos tocados:

<https://youtube.com/playlist?list=PLU9-31T1w1q1maM5pnYx10hObX72OT2fo&si=VF2Y1pq7IQxxyp8j>

REFERÊNCIAS

- ARMADA JUNIOR, Ubirajara Pires. **Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali: uma análise**. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BORDA, Rogério. **POR UMA PROPOSTA CURRICULAR DE CURSO SUPERIOR EM GUITARRA ELÉTRICA**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BOYD, Malcolm. **Arrangement**. Groove Music Online. v. 1. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332>. Acesso em: 15 dez. 2024.
- BREIDE, Nadge Naira Alvares. **Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico**. 2006. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- CORREA, Marcio Guedes. Radamés Gnattali e a Guitarra Elétrica: Concerto Carioca N°1. **Revista Tulha**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 79-104, jan.–jun, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2021.189066>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/189066>. Acesso em: 29 nov. 2025
- CORREA, Marcio Guedes. Gêneros e instrumentos da música popular urbana na “música de concerto” de Radamés Gnattali. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.36025/arj.v6i2.18386. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/18386>. Acesso em: 29 nov. 2025.
- FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. **Revista Anppom**, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 224-255, nov. 2019. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019c2511>. Acesso em: 23 set. 2025. doi:<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511>.
- FUNARTE. **Arranjos de Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro, 1985. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_7106.pdf. Acesso em: 29 de set. 2025.
- GAMBALE, Frank. **Speed Picking**. Hal Leonard, 1994. ISBN: 978-0-7935-2751-9
- GNATTALI, Radamés. **Fala Maestro: Música Erudita**. Site Oficial Radamés Gnattali, 03 dez. 2020. Disponível em: <https://radamesgnattali.com.br/fala-maestro/>. Acesso em: 29 set. 2025.
- KIMIZUKA, Yuri B. *et al.* **Do “pau-elétrico” à guitarra baiana: o uso da saturação na música popular brasileira**. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas. Anais [...]. Campinas, 2017. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4638/public/4638-16354-1-PB.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.
- LIMA, Luciano Chagas. A edição de um novo Estudo para violão a partir de três fragmentos de Radamés Gnattali. **Revista Vórtex**, v. 27, n. 3, p. 38, dez. 2021. ISSN 15177017. DOI: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2719>. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2021c2719>. Acesso em: 14 abr. 2025.

_____. **Radamés Gnattali e o Violão de Concerto: Uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos**. 1. ed. Universidade Estadual do Paraná – Unespar, Curitiba, 2017. ISBN: 978-85-68399-01-9

_____. Yvonne Rebello e Garoto: o Violão na Música de Radamés Gnattali antes da Tocata em Ritmo de Samba. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-30, 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.33871/23179937.2020.8.3.1.5> . Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/3964>. Acesso em: 02 set. 2025.

LOBO, Eduardo Fernando de Almeida. **O violão elétrico no Concerto Carioca n.º 1 de Radamés Gnattali : estudo histórico, analítico e estilístico visando a interpretação**. 2018, Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

LÓPEZ CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 2, n. 1, p. 69–94, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i1.7127. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127>. Acesso em: 21 jan. 2025.

LUCCHESI, L. H.; MELLO, A. da S. CONTROVÉRSIAS ESTÉTICAS NA MÚSICA BRASILEIRA: DO CHOQUE DA GUITARRA À PERIFERIA DIGITAL. **Revista Contemporânea**, [S. l.], v. 5, n. 10, p. e9460, 2025. DOI: 10.56083/RCV5N10-145. Disponível em: <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/9460>. Acesso em: 25 nov. 2025.

MAIA, Marcos da Silva. **Técnica híbrida aplicada ao violão**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

OLIVEIRA, Cristiano Braga De. **A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização**. 2020. Tese (Doutor em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

PEREIRA, Flavia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 2011. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Pedro João Agostinho Figueiredo. **Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico**. 2011. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. 2011

SANTOS, João Vital De Araujo. **Perspectivas teóricas sobre os Dez Estudos para violão de Radamés Gnattali: Um olhar para a harmonia**. 2021. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TYLER, James; SPARKS, Paul. **The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the Classical Era**. New York, NY: Oxford University Press, 2007.

VALE, Victor Melo. **A tradutibilidade do sentido: o processo de transcrição musical**. 2018. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

VISCONTI, Eduardo. **A Trajetoria da Guitarra Eletrica no Brasil**. Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia Instrumental. 2008. Disponível em: <https://www.cliqueapostilas.com/Content/apostilas/b9b291c4f458fd6fe76445cb308bddd9.pdf> . Acesso em: 01 de setembro de 2025

ZACZÉSKI, Monicky E. *et al.* Violão: aspectos acústicos, estruturais e históricos. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, São Paulo, v. 40, n. 1, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2017-0192>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbef/a/FScDmND9Jb9svfyvth7WNRb/?lang=pt>. Acesso em: 25 ago. 2025.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.