



EVANDRO DOTTO

***Os 17 Estudos Expressivos* de Geraldo Ribeiro: uma abordagem
com foco no uso de técnicas expandidas e no idiomatismo**

Belo Horizonte

Dezembro 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola De Música Programa de Pós-Graduação Em Música

EVANDRO DOTTO

**Os 17 Estudos Expressivos de Geraldo Ribeiro: uma abordagem
com foco no uso de técnicas expandidas e no idiomatismo**

Versão final

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

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Fernando Araújo de Paula

Belo Horizonte

Dezembro 2021

D725d Dotto, Evandro.

Os 17 Estudos Expressivos de Geraldo Ribeiro [manuscrito]: uma abordagem com foco no uso de técnicas expandidas e no idiomatismo / Evandro Dotto. - 2021.
147 f., enc.; il. + DVD

Orientador: Fernando Araújo de Paula.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Música para violão. 3. Ribeiro, Geraldo, 1939-. 4. Música - Análise, apreciação. 5. Composição (Música). I. Araújo, Fernando. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Evandro Dotto**, em 20 de dezembro de 2021, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Marcelo Fernandes Pereira
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais



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 **1155721** e o código CRC **36E936E0**.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares e amigos por apoiarem e incentivarem este trabalho.

Ao orientador Prof. Dr. Fernando Araújo pela paciência, disposição e orientação na pesquisa.

À Marcia Braga que tão carinhosamente me recebeu em sua casa, sempre incentivando e colaborando com materiais e informações valiosas esta pesquisa em prol da divulgação das obras do compositor.

Ao prof. Geraldo Ribeiro por ter disponibilizado os manuscritos dos *17 Estudos Expressivos*, e também por se dispor aos encontros de forma remota, os quais foram de suma importância para o trabalho.

À banca, professores: Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha, Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas, Prof. Dr. Victor Melo Vale e Prof. Dr. Marcelo Fernandes Pereira por aceitarem o convite se dispondo a contribuir nessa etapa final do trabalho.

E ao apoio da bolsa CAPES, sem o qual o trabalho não seria possível.

RESUMO

Reconhecido no meio violonístico por sua habilidade como instrumentista, Geraldo Ribeiro é também um compositor prolífico, embora sua obra para violão solo seja bem menos conhecida e divulgada que seu trabalho como performer. Os *17 Estudos Expressivos*, ciclo escolhido para esta pesquisa, são uma amostra representativa dessa obra, além de apresentarem novidades técnicas e na escrita. Partindo de um estranhamento inicial sobre as características por vezes aparentemente pouco idiomáticas da escrita, especialmente considerando ser o compositor um excelente violonista, buscamos compreender o uso de recursos técnicos inusitados em um contexto de constante desafio aos limites físicos e técnicos de instrumento e instrumentista. Este trabalho tem como objetivo identificar e contextualizar as particularidades composicionais de Geraldo Ribeiro (1939) e as inovações técnicas presentes nos *17 Estudos expressivos*. O trabalho está dividido em três partes. A primeira consiste em um panorama da vida artística do compositor, abrangendo sua formação e os principais contatos que exerceram alguma contribuição para suas produções. A segunda se subdivide em três: 1) Recursos técnicos convencionais e expandidos, tendo como referência os principais métodos de violão e autores que abordam o tema, técnica expandida; 2) Fazemos uma discussão do conceito de idiomatismo e suas categorias e, por fim, apresentamos uma lista de recursos idiomáticos identificados nas obras de Geraldo Ribeiro; 3) Abordamos a interação intérprete-compositor, destacando os níveis dessa relação e os procedimentos usados. A terceira e última parte do trabalho é a categorização — em técnica convencional expandida e técnica expandida nova — e análises das obras selecionadas. Constatamos que algumas obras do compositor refletem suas habilidades técnicas, que, mesmo sendo inusitadas, eram rotineiras para o violonista. Seu contato com Theodoro Nogueira também contribuiu para algumas características nacionalistas e uma escrita, por vezes, pouco violonística. As sugestões de digitação feitas em interação com o compositor serviram como solução para trechos não funcionais.

Palavras-Chave: Geraldo Ribeiro, Violão brasileiro, Técnicas expandidas, Idiomatismo, interação intérprete-compositor, violonista-compositor.

ABSTRACT

Recognized in the guitar world for his skill as a performer, Geraldo Ribeiro is also a prolific composer, although his work for solo guitar is much less known than his work as a performer. The *17 Expressive Studies* are a representative sample of this work, in addition to presenting technical and writing novelties. Starting from an initial estrangement about the sometimes apparently non-idiomatic characteristics of the writing, especially considering that the composer is an excellent guitarist, we seek to understand the use of unusual technical resources in a context of constant challenges to the physical and technical limits of the instrument and the player. This work aims to investigate the compositional particularities of Geraldo Ribeiro (1939) and technical innovations present in the *17 Expressive Studies*. Starting from an initial estrangement about the sometimes non-idiomatic characteristics of writing, especially considering that the composer is an excellent guitarist, we seek to understand the use of unusual technical resources in a context of constant challenge to the physical and technical limits of both the instrument and the performer. This work is divided into three parts. The first consists of an overview of the composer's artistic life, covering his education and the main contacts that contributed to his productions. The second is divided into three: 1) Traditional and expanded technical resources, based on guitar methods and authors who deal with the expanded technique theme; 2) A discussion of the concept of idiomatic writing and its categories, after which we present a list of idiomatic resources identified in Ribeiro's works; 3) The performer-composer interaction, highlighting the levels of this relationship and the procedures that we used. The third and last part of the work is the categorization – divided into *expanded traditional techniques* and *new expanded techniques* – and analysis of selected works. We found that some of the composer's works reflect his technical skills, which, despite being unusual and highly challenging, were routine for the guitarist. His contact with Theodoro Nogueira also contributed to some nationalist characteristics and a style of instrumental writing that, at times, is not very “guitaristic”. Fingering suggestions in interaction with the composer served as a solution for problematic passages.

Keywords: Geraldo Ribeiro, Brazilian guitar, Expanded techniques, Idiomatic writing, performer-composer interaction, guitarist-composer.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Contracapa do método de Américo Jacomino.	17
Figura 2: Página 4 do método de Américo Jacomino, que ilustra as “posições” referidas no texto.	18
Figura 3 - Homenagem à Geraldo Ribeiro.	21
Figura 4: LP e capa – Nazareth e Barrios.....	22
Figura 5: Programa do concerto “Violão em Noite de Gala” com Geraldo Ribeiro	24
Figura 6: LP Capa e verso “Violão em Noite de Gala”.....	24
Figura 7: contracapa do LP – Geraldo Ribeiro Interpreta ao Violão Nazareth e Barrios.....	28
Figura 8: Livro com repertório de Violão em Noite de Gala – transcrições e composições	29
Figura 9: Transcrição de Clair de Lune, publicada pela Di Giorgio em 1992.	29
Figura 10: LP Geraldo Ribeiro Interpreta Armandinho (1970).....	31
Figura 11: Disco gravado pela Arlequim entre 16 e 17 de junho de 1980	32
Figura 12: LP de Geraldo Ribeiro (1966) – Seis Brasileiras de Theodoro Nogueira.	37
Figura 13: LP com os 12 improvisos e o Concertino para violão e Orquestra de Theodoro Nogueira.	39
Figura 14: LP gravado por Geraldo em 1971 – Bach na Viola Brasileira.	39
Figura 15: Capa do livro editado pela Di Giorgio em 1964, Românticos de Geraldo Ribeiro.	42
Figura 16: Chorinho Seresteiro dedicado a Edson Lopes e edição do mesmo.....	45
Figura 17: Estudo N°1 Op. 60, de Matteo Carcassi – Compasso 11.....	59
Figura 18: Estudo N°5 Op.35, de Fernando Sor – escala com saltos.....	59
<i>Figura 19: Estudo N° 6 Op. 6, de Fernando Sor – Escala com intervalos harmônicos.</i>	<i>59</i>
Figura 20: Estudo N°29 – passagens com acordes repetidos.	60
Figura 21: Estudo N°4 – acordes repetidos.	60
Figura 22: Arpejos com polirritmia.....	61
Figura 23: Arpejo subindo com um dedo.....	61
Figura 24: Pestana com dedo 4.	61
Figura 25: Ligados de 2 e 3 notas – ascendente e descendente.....	63
Figura 26: Ligado intercalado com nota articulada e arraste.	63
Figura 27: Ligado com duas vozes - uma com arraste.....	63
Figura 28: Ligado misto e ligado contínuo.	64
Figura 29: Ligados duplos e duplos com pestana.....	65
Figura 30: Estudos com apojeturas.	65
Figura 31: Mordente - simples e duplo.	66
Figura 32: Mordente circular ou duplo ou grupeto.	66
Figura 33: Trinado simples e duplo.....	67
Figura 34: Indicação de vibrato. Fonte: Aguado (1843, p. 50).	68
Figura 35: Símbolo antigo do vibrato.	68
Figura 36: Exercícios de Vibrato.	68
Figura 37: Pontos da escala onde se encontram os harmônicos naturais.	69
Figura 38: Harmônico oitavado (artificial).	69
Figura 39: Combinações para exercício de trêmulo.....	70
Figura 40: Postura da mão para o pizzicato.	71
Figura 41: Campanelas em acordes (AGUADO, 1843, p. 53).....	71
Figura 42: Tambora em acordes.....	72
Figura 43: Translados- substituição, deslocamento e salto.	73

Figura 44: Exercício de abertura.	73
Figura 45: Arpejo com polegar . Fonte: Kappel (2016, p. 172).	74
Figura 46: Exercício de Alzapua. Fonte: Tennant (1995, p. 41).	74
Figura 47: Estudo N° 1 de Villa- Lobos – compasso 12 e 13 - cordas soltas –	81
Figura 48: “Prelúdio n.1” de Villa-Lobos – compassos 1 ao 3 - cordas soltas no acompanhamento. ..	82
Figura 49: Limite de extensão de mão esquerda.	83
Figura 50: Desenho de mão esquerda - paralelismo horizontal.	84
Figura 51: Paralelismo vertical - Estudo N°12 - comp. 22 a 24.....	84
Figura 52: Toque com a flexão de dedos (esquerda), toque com a parte posterior das unhas – retorno à posição inicial.....	97
Figura 53: Estudo Imalt 1 de Alexandre Atmarama.....	98
Figura 54: Indicação da execução técnica - Primeiro compasso seção B, Estudo N°1	98
Figura 55: Efeito do trêmulo de acorde na música Acaua de Geraldo Ribeiro	99
Figura 56: Uso constante de pestanas em região mais desconfortável – Estudo N°1, c.13 ao18.....	101
Figura 57: Exemplo de exercício sugerido pelo compositor	102
Figura 58: Outra digitação. - passagem com pestana	103
Figura 59: Digitação sugerida pelo intérprete.	103
Figura 60: Vibrato de boca.....	106
Figura 61: Representação do vibrato em Las Seis Cuerdas — bula e detalhe do primeiro compasso de uma das pautas.	107
Figura 62: Exercício para regularidade das oscilações do vibrato longitudinal.	107
Figura 63: Ilustração das oscilações em Septinas auxiliando no movimento de traslado.	108
Figura 64: Sugestão de rallentando rítmico – diminuição das oscilações.	109
Figura 65: Abertura entre a casa III e IX, vibrato transversal no dedo 1.	109
Figura 66: Sugestão de vibrato de boca.....	110
Figura 67: Compasso 4 e 5 – forma da mão esquerda usada com paralelismos.....	110
Figura 68: Efeito com o aumento de textura com paralelismo horizontal.	111
Figura 69: Erro na indicação de mudança de andamento, compasso 28.	112
Figura 70: Comp. 30 – efeito do Imalt – sugestão de fazer com apenas dedo indicador ou médio. ..	112
Figura 71: Sugestão de digitação para mão direita do compasso 40.....	113
Figura 72: Som gerador e harmônicos da sexta corda solta do violão.	115
Figura 73: Harmônico artificial (oitavado) – mão esquerda pressiona na primeira casa – 1ª forma pressiona harmonicamente com polegar; 2ª forma pressiona harmonicamente com indicador – mais comum.....	116
Figura 74: Escala de harmônicos na sexta corda - pontos e divisões no braço.	117
Figura 75: Trechos do Estudo N°9 com harmônicos pouco explorados.	118
Figura 76: maneiras de representar os sons harmônicos na pauta.....	119
Figura 77: Notação de Paulo Belinatti em Pulo do gato (1989).....	120
Figura 78: Sétima pauta da notação do Estudo N.9 de Geraldo Ribeiro.	120
Figura 79: Escala com os pontos de harmônicos de Iznola (1997).	121
Figura 80: Sétima pauta do Estudo N° 9 reescrita – sugestão do intérprete.....	121
Figura 81: Passagens idiomáticas com acordes.....	123
Figura 82: Erros de edição - segunda folha.	123
Figura 83: Erro no acorde final - sugestão do compositor.	124
Figura 84: mudança de digitação no acorde.....	124

Figura 85: Exemplos de tapping nas obras La Espiral Eterna e Sequenza XI.	127
Figura 86: Compasso 1 do Estudo N°13 - Dedo 4 da mão direita usado para articular notas e acordes	128
Figura 87: Acordes arpejados com o dedo 4 da mão esquerda - compasso 19	128
Figura 88: Apejo final com dedo 1 da mão esquerda.....	128
Figura 89: Mecânica da mão direita - compasso 2.....	129
Figura 90: Notação em duas pautas do Estudo Horizontal.	129
Figura 91: Elegy - notação em duas pautas.....	130
Figura 92: Passagem com cordas soltas.	131
Figura 93: Glissando no grupo de quintinas - sugestão do intérprete.	131
Figura 94: Desenho de acorde – paralelismo horizontal.	132
Figura 95: Mudança de digitação - compasso 2 e 3.	133

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1: Obras de compositores não-violonistas.....	35
Quadro 2: Obras para violão solo de Theodoro Nogueira. Fonte: O autor (2021).....	38
Quadro 3: Com o afastamento dos harmônicos em relação a nota real. Fonte: Pereira, M. (2011 ^a , p. 11).	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS E CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO	16
1.1 ESTUDOS E CARREIRA PROFISSIONAL	16
1.2 TRANSCRIÇÕES E SUAS GRAVAÇÕES	26
1.3 RELAÇÃO COM THEODORO NOGUEIRA E A ESCOLA NACIONALISTA DE GUARNIERI	33
1.4 COMPOSIÇÕES	40
2. QUESTÕES TÉCNICAS E IDIOMÁTICAS: INTERAÇÃO INTERPRETE - COMPOSITOR	46
2.1 RECURSOS TÉCNICOS CONVENCIONAIS E “EXPANDIDOS”	47
2.1.1 Categorias e períodos de “inovação” do violão	48
2.1.2 Categorização - convencional ou expandido	52
2.1.3 relação das técnicas abordadas nos métodos	58
2.2 IDIOMATISMO	74
2.2.1 Conceitos do idiomatismo no violão	77
2.2.2 Elementos técnicos e musicais do ponto de vista do idiomatismo	80
2.3 INTERAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR	87
2.3.1 Modalidades de Interação	87
2.3.2 Métodos da interação	88
3. CATEGORIZAÇÃO E ANÁLISES	91
3.1 ESTUDO N.1 – Os Incas	96
3.1.1 Recurso técnico	97
3.1.2 Recursos idiomáticos	101
3.1.3 Interação Intérprete-Compositor	102
3.2.4 Considerações finais sobre a obra	104
3.2 ESTUDO N°8 - Koellreutter (vibratos)	104
3.2.1 Técnica ou Recurso técnico	105
3.2.2 Recursos idiomáticos	110
3.2.3 Interação interprete-compositor	111
3.2.4 Considerações finais sobre a obra	113
3.3 ESTUDO N.9	113
3.3.1 Recurso técnico	114

3.3.2 Recursos Idiomáticos	121
3.3.3 Interação intérprete-compositor	123
3.3.4 Considerações finais sobre a obra.....	124
3.4 ESTUDO N.13 – Estudo Horizontal (mãos cruzadas)	125
3.4.1 Recurso técnico.....	126
3.4.2 Recursos Idiomáticos	130
3.4.3 Interação interprete-compositor	132
3.4.4 Considerações finais sobre a obra.....	133
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
<i>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i>	<i>138</i>
<i>ANEXOS.....</i>	<i>145</i>

INTRODUÇÃO

Os trabalhos de pós-graduação em música no Brasil têm suprido cada vez mais a falta de conhecimento sobre a história e a produção de compositores que ficaram no anonimato. No meio violonístico, Geraldo Ribeiro (1939) é um desses casos: reconhecido como intérprete, sua grande produção de composições ainda é desconhecida pelo meio musical e pelo público em geral. Esta pesquisa tem a função de suprir parte dessa lacuna do violão brasileiro, lembrando quem foi o violonista e, principalmente, destacando suas contribuições como compositor, mostrando que já na década de 1960 as suas obras apresentavam inovações técnicas para o instrumento.

O nosso primeiro contato com as composições de Geraldo Ribeiro foi com cinco obras publicadas pela Ricordi Brasileira, as únicas que se encontravam disponíveis comercialmente naquele momento. Com essas obras, fizemos um trabalho de análise estilística e idiomática (DOTTO; ARAÚJO, 2020), que revelou características da escola nacionalista de Camargo Guarnieri, provenientes do contato de Ribeiro como aluno de Theodoro Nogueira, bem como características idiomáticas um tanto peculiares para a escrita de um compositor-violonista.

No ano de 2019, Márcia Braga publicou um catálogo com da obra de Geraldo Ribeiro – resultado de uma pesquisa realizada no programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Bahia, e esse material nos possibilitou ter a consciência da dimensão da obra do compositor. Com a finalidade de investigar melhor esse acervo a fim de fazer um recorte para o presente estudo, em janeiro de 2020 fui à Tatuí, interior de São Paulo (SP), conhecer o compositor pessoalmente. Com o propósito de mostrar algo representativo de sua produção, para esta dissertação selecionamos os *17 Estudos Expressivos*, nos quais o compositor explora de forma ampla tanto a técnica violonística quanto o conteúdo musical. Minha primeira reação à obra foi de curiosidade: primeiro, porque a escrita mostrou ser pouco idiomática, mesmo sendo de um compositor violonista. Segundo, pelo fato de trabalhar algumas técnicas de forma pouco convencional. Esses pontos levantaram ao nosso interesse algumas questões: a obra é executável? Como executar essas técnicas pouco convencionais? Podemos considerar como técnicas expandidas? Como o compositor idealizou essa execução? A escrita contém todas as indicações necessárias para a performance? Quais são as diferenças e novidades nesses estudos em relação aos demais?

Em suma, esta pesquisa tem como objetivos: traçar um panorama sobre a vida do violonista compositor Geraldo Ribeiro, ressaltando seus principais momentos de produção; destacar as possíveis ligações da escola nacionalista de Guarneri por meio de Theodoro Nogueira; situar a importância de Geraldo Ribeiro para a história do violão brasileiro como intérprete, e agora como compositor; identificar e analisar as novas técnicas abordadas em seus *17 estudos expressivos*; criar parâmetros e categorias para classificação dos recursos técnicos em expandidos ou tradicionais; analisar a escrita do compositor com base no conceito de idiomatismo instrumental e estabelecer uma interação intérprete-compositor para sanar dúvidas e buscar, soluções e sugestões sobre as obras. Todos esses objetivos culminam em nosso objetivo geral: demonstrar as particularidades composicionais de Geraldo Ribeiro e as inovações técnicas presentes nos *17 Estudos expressivos*, visando analisar suas possíveis contribuições para a técnica, a didática e o repertório violonísticos. Com o intuito de alcançar esses objetivos, este trabalho foi dividido em três partes, expostas a seguir.

No Capítulo 1 foram abordados aspectos biográficos de Geraldo Ribeiro, partindo de sua formação musical para chegar à sua produção como compositor. A primeira seção aborda de sua trajetória de estudante até sua carreira profissional, o que inclui seus primeiros professores e concertos, sob ênfase aos contatos que, de alguma forma, influenciaram suas produções. Nessa seção, as principais fontes foram entrevistas de rádio e trabalhos acadêmicos, como Pichersky (2004), Zanon (2007), Gloeden (2008), Matarazzo (2009) e Fujiyama (2018); o *site* oficial do compositor; recortes de jornais; encartes dos *Long Plays* (LPs) e diálogos com o próprio compositor. Na segunda seção do primeiro capítulo, constam as contribuições de Geraldo Ribeiro como transcritor, considerando tanto obras famosas de compositores não-violonistas dos séculos XVIII e XIX, assim como o trabalho do violonista de transcrições realizadas a partir de disco ou escutando alguém tocar. Algumas transcrições do compositor foram publicadas, portanto, as próprias partituras foram as referências, assim como o catálogo de Braga (2019).

A terceira seção do capítulo está relacionada a um dos contatos mais importantes de Geraldo Ribeiro: a sua relação com o compositor Theodoro Nogueira, mencionado em um trabalho anterior (DOTTO; ARAÚJO, 2020), onde suas obras apresentavam características da escola nacionalista de Camargo Guarneri da qual Nogueira fez parte. Sendo assim, buscamos explicar como de fato deu essa influência e como essas características se manifestaram nas

composições do violonista. Além de nosso trabalho já mencionado e de Fujiyama (2018), utilizamos referências sobre o nacionalismo no Brasil (TRAVASSOS, 2003), sobre a escola de composição de Camargo Guarnieri — (KOBAYASHI, 2009; VERHAALLEN, 2001) — e como esse movimento e compositor se manifestaram no violão — (GLOEDEN; 2002; PEREIRA, M., 2011). Por último suas composições, segundo Márcia Braga (2019), somam um total de 290 obras, a maior parte ainda em manuscritos, como é o caso dos *17 Estudos Expressivos*. Algumas poucas obras foram publicadas, as quais utilizamos como referências. Contudo, a maior parte só é possível conhecer o título e poucas informações através do catálogo (BRAGA, 2019).

Apresentamos, no Capítulo 2, os procedimentos e métodos que serviram de base para as análises, que será dividido sob três aspectos. Primeiro, os recursos técnicos convencionais ou expandidos, quando discutiremos os recursos técnicos que os principais métodos de violão abordam. Os métodos foram selecionados conforme categorias, propostas por Barreto e Castellon (2016), baseadas em momentos de “inovação” do violão, sendo os seguintes autores e respectivas categorias: Aguado (1825; 1843) e Sor (1830), referentes à “época de ouro” do violão; Pujol (1934, 1935, 1954 e 1971), representante da escola de Tárrega; Carlevaro (1979), para escola sul-platina e, por fim, para os métodos contemporâneos, Iznaola (1997), Tennant (1995) e Käppel (2016). Em seguida, discutimos os conceitos de técnicas expandidas e criamos duas categorias para classificar os estudos da série que exploram este recurso, que chamamos de *tradicionais expandidas* e *expandidas novas*, ambas baseadas na primeira categoria proposta por Cristiano Braga Oliveira (2020) — técnicas expandidas com alturas definidas. Por fim apresentamos uma lista com as técnicas convencionais apresentadas nos métodos citados acima, com o intuito de criar um parâmetro que nos permita classificar uma técnica como sendo convencional, convencional expandida ou expandida nova.

O segundo tema abordado no Capítulo 2 é o idiomatismo. Discutimos algumas definições, e a forma como o termo começou a ser utilizado como ferramenta de análise. Após essa discussão e a definição de como aplicaremos o termo, apresentamos uma lista com os recursos idiomáticos presente nos *17 Estudos* de Geraldo Ribeiro. Como referencial, utilizamos os trabalhos de Bream (2003), Scarduelli (2007), Battistuzzo (2009), Pereira e Gloeden (2012), Nascimento (2013), Godfrey (2013), Kreutz (2014) e Bolshoy (2015). O terceiro aspecto abordado neste capítulo versa sobre a interação intérprete-compositor. Apresentamos algumas

modalidades que são mencionadas por Gomes (2018), Beal e Domenici (2014) e Hayden e Windsor (2007), o que ajudaram a direcionar e entender em qual nível aconteceu nossa interação com o compositor. Para concluir o capítulo, apresentamos os procedimentos utilizados nos encontros com Geraldo Ribeiro, trabalhando os aspectos relacionados às técnicas, digitação, erros e incongruências de edição e interpretação.

No Capítulo 3 são aplicados os procedimentos e métodos descritos no Capítulo 2. Primeiro, o fichamento de todos os estudos servirá como base para classificar os recursos técnicos. Selecionados os estudos com técnicas expandidas, aplicamos as análises sob os três aspectos do capítulo anterior: recursos técnicos, idiomatismo e interação intérprete-compositor. Com base nas análises, ressaltaremos as contribuições técnicas e de escrita para o violão que os *17 Estudos Expressivos* de Geraldo Ribeiro oferecem.

1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS E CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO

Geraldo Ribeiro se tornou conhecido como intérprete, entretanto, o violonista possui também uma significativa contribuição como compositor, como revelou a pesquisadora Braga (2019). Essa contribuição envolve a produção de quase 300 obras, que estão sendo descobertas aos poucos, e que são apresentadas em parte neste trabalho, com destaque para possíveis influências e estilos pelos quais o compositor transitou em suas obras.

Na primeira subseção deste capítulo, são abordados os aspectos biográficos, como a formação musical de Geraldo Ribeiro e sua carreira como *performer* e professor, de seus primeiros contatos com o violão ao estabelecimento no estado de São Paulo como professor do Conservatório de Tatuí. Nas subseções seguintes, são examinados aspectos de sua produção artística, como gravações, transcrições e, principalmente, suas composições. Suas transcrições de obras dos séculos XVIII e XIX são trabalhos que ainda merecem atenção particular, e outras transcrições foram pioneiras em seu registro - como as de Garoto, Armando Neves e Antônio Rago.

A penúltima seção descreve um panorama da produção violonística nacionalista, com a qual Geraldo Ribeiro teve contato próximo em razão de sua proximidade com o compositor Theodoro Nogueira, com quem estudou composição e cuja obra para violão gravou quase por completo. As características da estética nacionalista nas composições de Ribeiro são abordadas na última parte, que também evidencia outros traços encontrados em sua produção para violão solo, finalizada com o objeto de enfoque deste trabalho, os *17 Estudos Expressivos*, ainda em manuscrito.

1.1 ESTUDOS E CARREIRA PROFISSIONAL

Geraldo Ribeiro nasceu em 17 de junho de 1939, em Mundo Novo, Bahia (BA). Violonista, compositor e arranjador, foi também pioneiro no ensino do violão no meio universitário brasileiro (ver p. 25). O interesse de Geraldo pelo violão surgiu quando ouviu um disco do compositor mineiro Mozart Bicalho¹, que fora comprado por seu pai junto com uma vitrola

¹ Mozart Bicalho (1901-1986) “é um dos heróis do violão instrumental brasileiro da primeira metade do século 20. Ele não apenas compôs algumas das páginas mais belas do repertório seresteiro nacional, como também era um intérprete inspirado e poeta nato.” (ANTUNES, 2014, *online*).

(ANTUNES, 2014, *online*). A iniciação do violonista-compositor no instrumento ocorreu de forma autodidata, com uma viola caipira que ganhou de seu pai e o método para violão de Américo Jacomino, o Canhoto² (Figura 1; Figura 2). Curiosamente, Edelton Gloeden, em uma entrevista³, perguntou a Geraldo sobre como foi aprender com o método de violão tendo uma viola, ao que respondeu: “é, então, com muito custo”. O violonista diz possuir esse método, que foi autografado pelo filho de Canhoto, até hoje. Segundo ele, em um mês já havia aprendido todas as “posições”⁴ no instrumento (GLOEDEN, 2008).

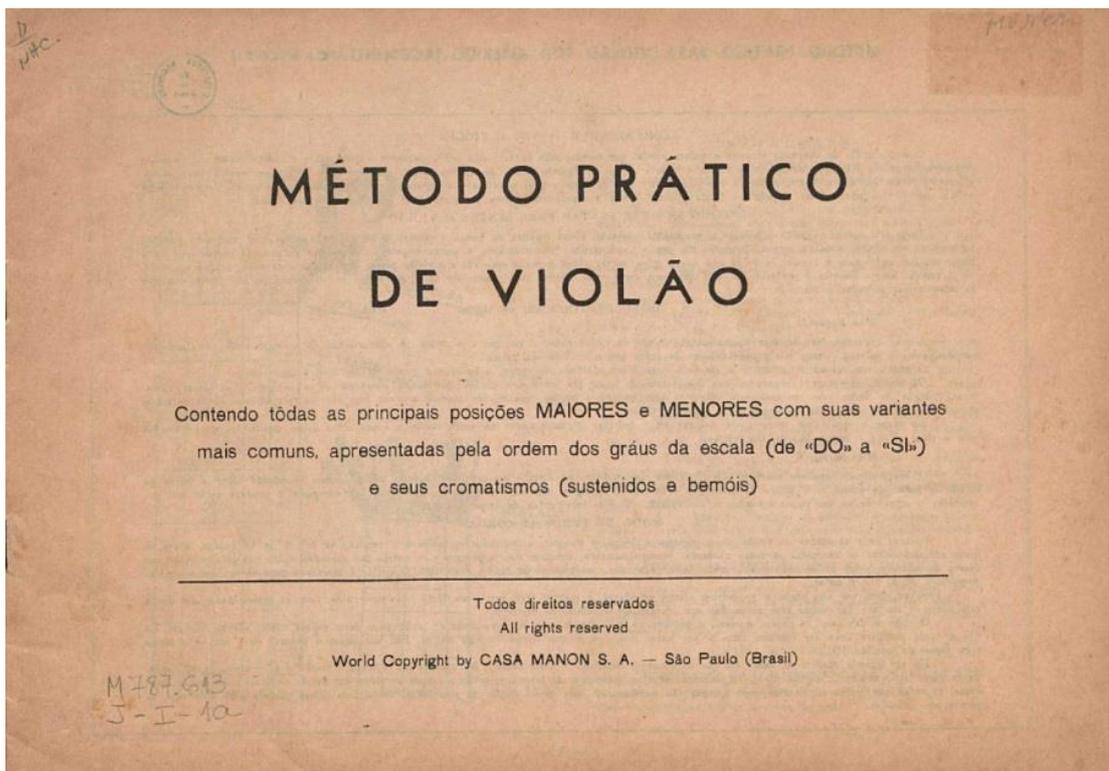


Figura 1: Contracapa do método de Américo Jacomino.
Fonte: Acervo particular.

² Américo Jacomino, o *Canhoto* (1889-1928), “[...] foi o iniciador definitivo da profissão de concertista no país.[...] Gravou [...] mais discos do que todos os outros violonistas seus contemporâneos, até a data de sua morte. Inspirou diversos violonistas-compositores, desde Mozart Bicalho, Dilermando Reis e Garoto até Baden Powell, Geraldo Ribeiro e Vitor Garbelotto” (ANTUNES, 2014, *online*).

³ Entrevista de Geraldo Ribeiro concedida ao programa “Violão em Tempo de Concerto”, em outubro de 2008, na rádio da Universidade de São Paulo (USP), apresentada pelo Prof. Dr. Edelton Gloeden, violonista e docente no curso de música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) - USP.

⁴ “Posições” é um termo que se refere aos acordes no braço do violão.

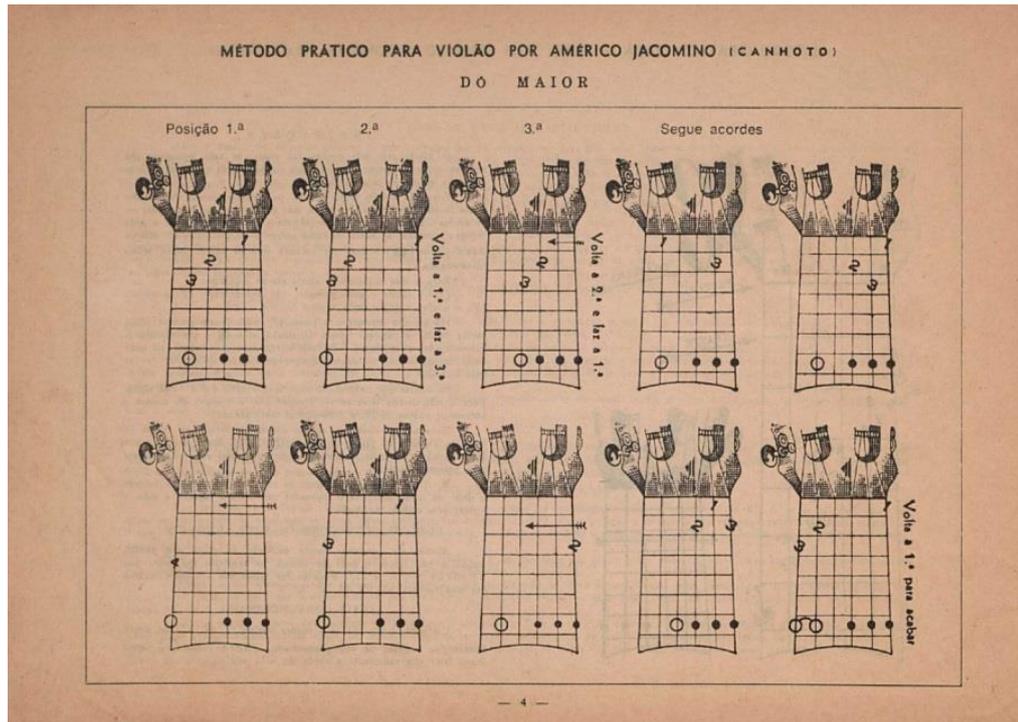


Figura 2: Página 4 do método de Américo Jacomino, que ilustra as “posições” referidas no texto.
Fonte: Acervo particular.

Posteriormente, Geraldo Ribeiro ganhou seu tão desejado violão, e então precisava de alguém para lhe orientar sobre todos aqueles acordes. Foi então que conheceu o cantor carioca José Batista da Silva⁵: suas lições eram pouco didáticas, mas foram suficientes para o jovem. O cantor dizia: “olha, Geraldo, quando eu sair pra tocar em algum lugar você vai junto comigo, e você vai me vendo fazer e vai copiando e tal” (RIBEIRO *apud* GLOEDEN, 2008, [s.p]). A partir dessas vivências, Geraldo aprendeu a montar harmonias para acompanhar uma melodia. Entretanto, seu desejo era o de “aprender música”, termo utilizado para se referir à leitura de partitura.

Somente em 1952, em Assis, interior de SP, o pai de Geraldo conseguiu um professor para que ele tivesse suas primeiras aulas de teoria, solfejo e instrumento: era o maestro de banda Augusto Matias. Em suas aulas de instrumento com o professor, Ribeiro estudou o *Método Completo para Violão Opus 59*, de Matteo Carcassi (1852), e os *25 Estudos Melódicos e Progressivos Opus 60*, também de Carcassi (1852). Mais tarde, o violonista dedicaria ao seu professor duas composições: a *Seresta N° 3* (1978) e um choro intitulado *Matias* (1984).

⁵ José Batista da Silva, cantor que tocava e cantava na noite, em festas na cidade de Assis, SP (RIBEIRO *apud* GLOEDEN, 2008).

O tema desse choro foi composto em 1953, em Assis, e foi posteriormente modificado para gerar essa homenagem (BRAGA, 2019, p. 29-30). Com o referencial dessa data, é possível constatar o quão cedo o violonista começou a se dedicar à composição, tema desenvolvido no final deste capítulo. Ainda em Assis, Geraldo assistiu seu primeiro concerto de violão, do professor Alfredo Scupinari. No programa, havia transcrições de Chopin, Beethoven e Mozart (Gloeden, 2008), o que despertou a atenção do jovem que, até aquele momento, só conhecia o violão dos discos e da rádio. Essa experiência pode ter sido um vislumbre que o inspirou a fazer diversas transcrições de obras dos séculos XVIII e XIX, como os *24 Caprichos* e o *Moto Perpetuo*, de Paganini.

Em 1955, Geraldo Ribeiro se mudou para Mairinque – SP, onde teve aulas com o requisitado professor Oscar Magalhães Guerra, que ficou impressionado com a leitura à primeira vista do violonista. Juntos, trabalharam o método de Rodrigo Arenas⁶, que é dividido em sete volumes. Segundo Ribeiro, “tinha dia que [...] tocava a metade do método na aula e ele [Oscar] me falava, traz a outra metade na próxima semana, por causa dos exercícios de leitura (*apud* GLOEDEN, 2008, [s.p])”. Além dessas aulas, o violonista-compositor teve contato com os “chorões”⁷ e, em mesma época, se apresentou pela primeira vez no Cine Teatro São José, em São Roque, cidade vizinha de onde morava. O repertório da apresentação foi composto de músicas de sua própria autoria, que dizia ser “à maneira de Dilermando e Canhoto” (RIBEIRO *apud* GLOEDEN, 2008).

Com o desejo de aprofundar seus estudos, o violonista compositor fez alguns contatos em Mairinque, interior de SP, que o levaram a conhecer um búlgaro que escreveu uma carta a Bóris Yankoff, da Rádio Gazeta de São Paulo que, por sua vez, apresentou Geraldo Ribeiro ao orchestrador da rádio, Ascendino Theodoro Nogueira (FUJIYAMA, 2018, p. 141). O contato gerou grandes frutos de ambas as partes. Na citação abaixo, o violonista comenta que seu encontro com Nogueira foi logo após conhecer o professor Magalhães, e menciona sua rotina para fazer as aulas:

[...] o maestro e orchestrador Orestes Farinelo me falou: “eu vou te apresentar um professor de violão, e vou escrever pra ele que foi meu aluno de harmonia”. Que era o professor Oscar Magalhães Guerra, então escreveu uma cartinha que era pra eu

⁶ *La Escuela de La Guitarra*, publicado pela Ricordi.

⁷ Chorões ou “choristas”, como Geraldo menciona na entrevista, eram grupos de instrumentistas que se reuniam em casas de amigos ou em bares para tocar o gênero conhecido como Chôro ou Chorinho.

apresentar a ele, e fui à casa do Guerra , e na outra semana fui a casa do Theodoro Nogueira estudar harmonia.
Eu morava nessa época em Mairinque, então eu tomava o trem às quatro horas da manhã chegava aqui às sete da manhã e já me dirigia à casa do Theodoro Nogueira (GLOEDEN, 2008, [s.p])

Um fato para o qual é necessária atenção é o de que Theodoro Nogueira, até aquele momento, não havia composto para violão. Segundo Ribeiro, o compositor se motivou a escrever para o instrumento após pedir para o violonista tocar uma peça à primeira vista. O violonista relata esse episódio em entrevista:

G. R.: Até então ele não tinha escrito nada pra violão, então ele ficou tão entusiasmado e como eu lia já tudo à primeira vista, e ele não sabia disso, lia inclusive a clave de Fá, e ele me disse: “Olha tem uma pecinha aqui que chama Ponteio, dê uma olhadinha pra ver se você consegue decifrar alguma coisa aí no violão”. E eu peguei e toquei toda à primeira vista, olhando na parte de piano.

E. G.: Era um ponteio para piano?

G. R.: Pra piano, e eu fui e toquei todo, aí ele disse então vamos fazer o seguinte, eu vou transcrever pra violão e ele foi lá e transcreveu no ato aí eu levei.

E. G.: Que é a primeira peça dele, e o senhor lembra o ano?

G. R.: Era o ano de 1955, depois ele transcreveu o *Canto Caipira Nº 5*, era uma coleção de cantos caipiras, parece que são 20 cantos... (RIBEIRO *apud* GLOEDEN, 2008, [s.p]).

É provável que este *Ponteio* que Geraldo menciona seja o mesmo apontado na lista de composições para violão de compositores nacionalistas elaborada por Edelson Gloeden (2002) (Quadro 1), sendo 1949 a provável data do original para piano, que foi transcrito para violão em 1955 pelo autor. Do mesmo ano data a composição da *Valsa Choro Nº 2* para violão solo, primeira de muitas composições de Theodoro Nogueira para o instrumento. Esse encontro gerou uma amizade e grandes contribuições para o violão brasileiro. No início dos contatos, o violonista baiano fez aulas de harmonia e de contraponto e, depois, começou a estudar composição. Foram aproximadamente 15 anos de estudo com o compositor (1955 – 1970), basicamente o período em que Theodoro Nogueira compôs para o instrumento (Quadro 2). O mestre homenageou o violonista com a *Brasiliiana Nº 2* (03-03-1957 – Figura 3) e *Concertino para Violão e Orquestra* (1969).

A Geraldo Ribeiro da Silva

Brasiliãna N.º 2

3-3-1957

música de
A. THEODORO NOGUEIRA

Figura 3 - Homenagem à Geraldo Ribeiro.
Fonte: Acervo particular.

Em 1957, Geraldo Ribeiro realizou seu primeiro recital, na Sala Schwartzman, em São Paulo - SP, ponto de referência na época. O violonista ressalta que, nesse recital, tocou uma transcrição sua do *Estudo N.º 3* de Chopin que causou uma boa impressão à plateia (GLOEDEN, 2008). Nesse mesmo período, Geraldo assinou contrato com o construtor de violões Di Giorgio⁸, que organizou uma série de concertos para o violonista. Em um desses eventos, Reinaldo, filho de Romeo Di Giorgio, escolheu o intérprete para um célebre concerto no Teatro Municipal em 1962, que é abordado a seguir. Reinaldo também tinha um programa semanal na Rádio Bandeirantes de São Paulo e, nele, tocava a gravação do *Romântico N.º 16* do violonista, com a seguinte frase: “e abrem-se as cortinas do palco da sua imaginação para receber: Geraldo Ribeiro” (DI GIORGIO *apud* BRAGA, 2019, p. 1). O relato abaixo mostra como foi seu contato com o construtor:

Foi por intermédio do professor Guerra que Geraldo veio a conhecer Romeo Di Giorgio, no início da segunda metade dos anos 50. Algum tempo depois visitou o legendário *luthier* em sua casa na Rua Venâncio Aires no bairro da Pompéia, em companhia de um amigo generoso, Sales Navarro, que resolvera presentear-lo com um violão de qualidade: um Romeo Di Giorgio 1957, modelo mais tarde rebatizado Author. Para estreá-lo, Geraldo Ribeiro tocou ali mesmo, uma peça de Barrios - e, conta, que ao ouvi-lo Romeo chorou, chorou, chorou.

Aquele caprichado Romeo Di Giorgio 1957 estava em pleno uso quando, mais adiante, Reinaldo Proetti selecionou Geraldo Ribeiro para participar de um histórico recital que, na noite de 16 de abril de 1962, reuniu no apinhado Teatro Municipal de São Paulo a nata do violão brasileiro. Foi Reinaldo que, no palco, apresentou à plateia o instrumentista de 22 anos de idade, cuja credencial era seu primeiro disco, *Tocando Nazaré e Barrios*, lançado em 1960.

Nada mais lógico que, no momento de escolher um prefixo e um intérprete para os Recitais Di Giorgio, Reinaldo tenha pensado em Geraldo Ribeiro - que, de resto, já era conhecido e reconhecido por seu trabalho ao violão, não somente com a música popular brasileira, mas também com a erudita, nacional ou estrangeira. Longe de se

⁸ Di Giorgio foi uma das melhores e mais conhecidas marcas brasileiras de violão no Século XX.

limitar a abrir os Recitais com a peça de Paganini, ele veio a ser uma de suas atrações mais frequentes e festejadas⁹ (MATARAZZO, 2009, p. 12).

O disco que Reinaldo apresentava como a credencial do violonista foi gravado em 1959, seu primeiro LP pela RCA Victor, intitulado *Geraldo Ribeiro Interpreta ao violão Nazareth e Barrios* (Figura 4). Esse LP entrou na relação dos 10 melhores discos do ano de 1960, publicada pelo jornal Folha de São Paulo, que pode ser conferida nos anexos deste trabalho (ANEXO 1). No LP constam transcrições de Ribeiro das obras de Ernesto Nazareth e importantes obras de Augustin Barrios, sendo que algumas delas ele transcreveu do disco e, outras, as partituras foram cedidas pelo professor Magalhães Guerra (GLOEDEN, 2008). Esse mesmo autor destaca um fato importante: em 1978, o famoso violonista John Williams lançou um LP com as obras de Barrios, o que trouxe um verdadeiro renascimento das obras do compositor e, Ribeiro, por sua vez, já fazia essa difusão 20 anos antes pelo Brasil.



Figura 4: LP e capa – Nazareth e Barrios
Fonte: site violaobrasileiro.com.br

No final de 1959, Ribeiro conheceu Armando Neves através de Romeu Di Giorgio. Armandinho¹⁰, como era conhecido, logo gostou de Geraldo ao vê-lo tocar e, como o violonista procurava um lugar para morar, o convidou para morar com ele. Residiram juntos praticamente um ano e, nesse tempo, Geraldo transcreveu boa parte das peças de Armandinho

⁹ Texto retirado do site <http://www.clubedigiorgio.com.br/noticias.php?id=132> que, infelizmente, encontra-se fora do ar. Contudo, diante das datas e outros fatos adicionais, foi possível constatar a veracidade do texto.

¹⁰ Violonista da época que tocava choro e trabalhava como violonista acompanhador no regional da Record desde 1931. Lá ficou conhecido como “o mais antigo da emissora” (PICHERSKY, 2004, p. 31). Armandinho não sabia ler ou escrever partitura.

- que não sabia ler ou escrever música. Além dessa grande amizade que os dois estabeleceram, Geraldo introduziu as obras de Armandinho em seus concertos¹¹ e, em 1970, gravou um LP com suas músicas pela Fermata. O violonista disse ao compositor que gostaria de gravar as músicas dele e ressaltou importância de homenagear alguém que esteja vivo (PICHERSKY, 2002). Realmente, a maioria dos discos de Geraldo foram gravados enquanto os compositores eram vivos ou eram de época próximas a sua, como Ernesto Nazareth (1864-1934), Aníbal Augusto Sardinha – O Garoto (1915-1955) e Augustín Barrios (1885-1944), não se prendendo a um repertório “Segoviano”¹². Abaixo, a violonista resalta a repercussão deste disco para a carreira de Armandinho:

A partir deste LP, amplamente divulgado e elogiado pela imprensa em âmbito nacional, as obras de Armandinho passaram a ser incluídas em eventos até então inéditos em toda sua carreira como compositor. A transmissão das composições gravadas em um programa exclusivo na rádio BBC de Londres, em 30 de julho de 1971¹³; a inclusão da composição Choro 1 como opção de execução aos candidatos do Primeiro Concurso Estadual (São Paulo) de Violão¹⁴, promovido pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, em dezembro do mesmo ano; e, finalmente, uma palestra sobre a vida de Armandinho proferida pelo violonista Lúcio Campello, em março de 1973, na Escola de Música de Brasília, em evento organizado por Geraldo Ribeiro¹⁵, são alguns exemplos da referida inclusão de suas composições. (PICHERSKY, 2004, p. 68).

A partir de seu contrato com a Di Giorgio (1957), Geraldo Ribeiro fez diversos concertos pela capital e pelo interior de São Paulo. Em 1961, o violonista também se apresentou na Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Entre esses concertos, o que entrou para a história foi “*Violão em Noite de Gala*”, no dia 16 de abril de 1962 (Figura 5): o concerto lotou o Teatro Municipal de São Paulo, e Geraldo foi um dos primeiros violonistas a realizar tal feito, como afirma Braga (2019, p. 5). De qualquer maneira, foi um evento de grande magnitude para o violão erudito brasileiro. O recital foi gravado e lançado em disco duplo homônimo (Figura 6), bem como publicado um livro com as partituras do programa daquela noite, pela própria Di Giorgio, em 1962 (Figura 8).

¹¹ Dos programas de concerto que conseguimos do acervo particular do compositor, encontramos apenas um que consta o *Choro N°1* de Armando Neves (VER ANEXO 2).

¹² Repertório dedicado ou encomendado pelo violonista André Segóvia dos compositores Joaquin Turina, Moreno Torroba, Manuel Ponce, Alexandre Tansman, Joaquin Rodrigo, que formaram o cânone do repertório violonístico.

¹³ Rádio BBC de Londres, 1971, programa mimeografado. Arquivo Armandinho.

¹⁴ “Concurso de violão: peças e prêmios”. *Folha da Tarde*. São Paulo, 06 de dezembro de 1971.

¹⁵ “Armandinho em Audição em família”. *Correio Brasiliense*. Brasília, 29 de março de 1973.



Figura 5: Programa do concerto “Violão em Noite de Gala” com Geraldo Ribeiro
 Fonte: Matarazzo (2009, p. 12)

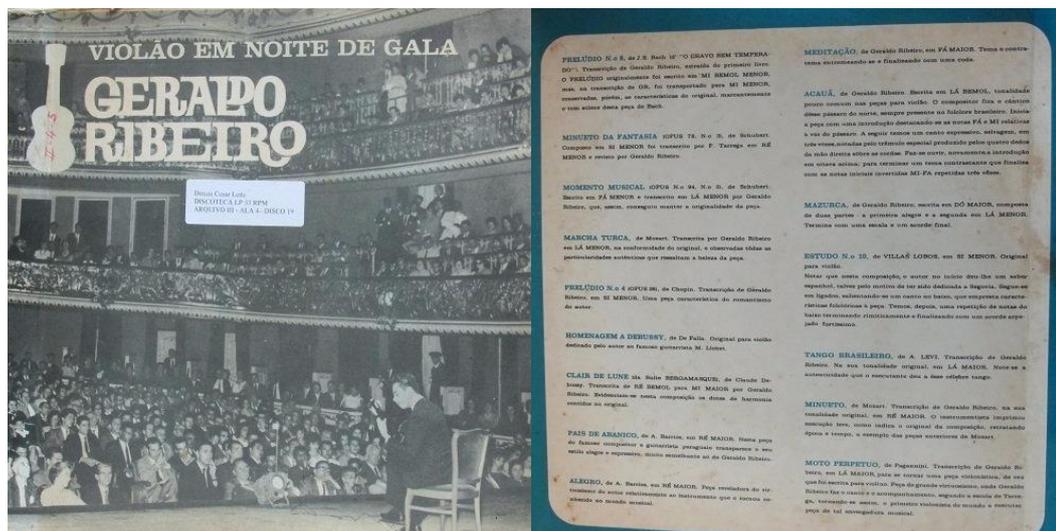


Figura 6: LP Capa e verso “Violão em Noite de Gala”
 Fonte: site violaobrasileiro.com.br

O programa contou com obras do violonista Augustin Barrios e de Villa-Lobos, algumas peças de autoria de Geraldo, como *Meditação N° 4*, *Acauã* e *Mazurka*, contudo, sem dúvida, o destaque foi para as transcrições do violonista de Mozart, Schubert e especialmente do *Moto Perpetuo Op. 11, N° 6* de Nicolo Paganini. A inclusão desta última obra já mostrava o nível do repertório e de suas transcrições, que esticavam as possibilidades do instrumento sempre ao máximo. Foi com essa música que Geraldo encerrou o programa que o consagrou (ZANON, 2007). Outro ponto importante para destacar é que quase todas as obras do

programa daquela noite eram composições ou transcrições feitas pelo próprio violonista-compositor.

Após aquela noite histórica para o violão brasileiro, Geraldo Ribeiro fez mais alguns concertos e apresentações de TV e programas radiofônicos até 1966. Naquele ano, o violonista, além de gravar um LP com a obra de Theodoro Nogueira (ver 1.3), também se mudou para Brasília para lecionar violão na Universidade de Brasília (UNB). Segundo ele, o diretor do departamento de música da UNB, Miguel Arquerons, queria um professor de violão para o curso de música e, por indicação de Theodoro Nogueira, Geraldo se mudou para lá, onde lecionou por dois anos (RIBEIRO *apud* GLOEDEN, 2008). Quando se mudou para Brasília, o violonista-compositor recebeu o título de notório saber, e se tornou pioneiro no ensino de violão em curso superior no Brasil. Contudo, infelizmente, teve que se afastar junto com outros professores em virtude de pressão da ditadura militar (ANTUNES, 2014).

Em 1969, Geraldo assinou contrato com a Editora Fermata do Brasil para a gravação de três LPs, o que lhe rendeu um bom trabalho para os anos seguintes, na gravação dos LPs *Geraldo Ribeiro em Solos de Violão: Interpretando Composições de Armando Neves - “Armandinho”*, em 1970 (ver p. 30); *Concertino para violão e Orquestra – 12, improvisos de Theodoro Nogueira* (1971); *Bach na Viola Brasileira – Transcrições para viola de Theodoro Nogueira*, solista Geraldo Ribeiro (1971). Como descrito anteriormente, o primeiro contato de Geraldo com a viola foi o presente que ganhou de seu pai, posteriormente deixada de lado após conseguir o violão. O contato com o instrumento aconteceu novamente em 1966, em Brasília, quando o filho de Nogueira o presenteou com uma viola, junto com *partitas* de Bach e a mensagem de Theodoro Nogueira, que dizia: “Geraldo, é o seguinte, os clássicos podem ficar muito bons na viola” (*apud* GLOEDEN, 2008, [s.p]). Ainda sobre o instrumento, após a gravação do disco, o violonista escreveu um método para Viola Brasileira, em Brasília, no ano de 1975, com o seguinte subtítulo: “Exercícios nas Cordas Simples e Oitavadas, elaborado conforme novo sistema para a execução de obras clássicas e modernas” (BRAGA, 2019, p. 75).

Nas décadas de 1970 e 1980, Geraldo Ribeiro recebeu diversos convites para concertos. Em 1975 participou do Festival de Inverno de Campos do Jordão, onde atuou como professor da classe de violão em 1982. Em 1977 foi convidado pela *Catholic University of American*

School of Music (Washington, *United States of the America* - EUA) e, se apresentou no *Ward Recital Hall*, com um repertório que incluiu composições de sua autoria no programa. Em 1981, após a gravação do disco com a obra de Garoto, Geraldo tentou uma investida em Nova Iorque, quando foi convidado pela *P'Opera Music Corporation*, onde fez alguns arranjos para orquestra. Infelizmente, problemas financeiros e de negócios mal resolvidos no Brasil atrapalharam os planos do violonista para uma carreira nos Estados Unidos. Posteriormente, Geraldo passou a lecionar no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, de Tatuí, entre os anos de 1983 a 2008 (ZANON, 2008).

Geraldo Ribeiro atuou de forma pioneira no violão de concerto no Brasil nos anos 50 e 60, ao lado de Turíbio Santos (1940), Maria Lívia São Marcos (1942) e Antônio Carlos Barbosa Lima (1944) (GLOEDEN, 2002, p. 10). Lamentavelmente, sua carreira não recebeu os mesmos holofotes que a dos demais. Mas, como o próprio violonista Turíbio Santos relatou, é necessário ter um pouco de sorte e de bons contatos – em seu caso, com Arminda Villa-Lobos (*apud* ZANON, 2006). Independente de reconhecimento internacional, Geraldo continuou sua produção e, embora a maioria de suas composições seja desconhecida, acreditamos que sua obra mereça uma atenção particular. Nas próximas seções são abordadas suas produções, como transcrições, discos e suas composições, com evidência do estilo composicional de suas obras.

1.2 TRANSCRIÇÕES E SUAS GRAVAÇÕES

Como constatado na seção anterior, as transcrições já faziam parte do repertório de Geraldo Ribeiro desde as primeiras apresentações, seja pelo difícil acesso à novas partituras na década de 1950, quanto também pelo desejo de tocar os grandes sucessos dos séculos XVIII e XIX que não foram escritos para violão. A prática da transcrição surgiu com a necessidade de ampliação do repertório para o instrumento e, apesar de muito antiga, neste estudo são citados os mais significativos nomes que se dedicaram a essa prática. Francisco de Assis Tárrega Eixea (1852 – 1909) foi um dos mais importantes violonistas que contribui com transcrições de Bach, Beethoven, Schumann e Chopin, com um repertório que ajudou a aumentar as possibilidades técnicas e musicais do instrumento. Sua prática foi seguida por seus discípulos Miguel Llobet (1878–1938) e Emilio Pujol (1886–1980) e, mais tarde, pelo grande violonista André Segovia (1893–1987), com a intenção de colocar o violão como instrumento respeitável nas salas de concerto.

O termo transcrição é usado de forma bastante abrangente, e por vezes é confundido com arranjo. Para Flávia Vieira Pereira (2011, p. 88), o termo é considerado sob dois aspectos: primeiro, quando mantém maior grau de fidelidade ao original, e preserva a estrutura formal e dos elementos musicais. Segundo, quando há mudança de instrumento. Essa segunda condição não se adequa a todos os trabalhos realizados pelo compositor, como a transcrição de obras para o mesmo instrumento partir do disco ou de uma performance. Além disso, a autora não considera estes trabalhos como forma de reelaboração musical, por este motivo, também ponderamos a definição do *Grove Music Online*¹⁶.

Nos estudos clássicos euro-americanos, a transcrição se refere à cópia de uma obra musical, geralmente com alguma mudança na notação. [...] Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma performance ao vivo ou gravada (ELLINGSON, 2001, *tradução nossa*).

Assim, o termo transcrição, neste estudo, foi utilizado de duas formas: para falar sobre as transcrições de Geraldo que mudam de meio (instrumentação), levando em consideração o primeiro aspecto de Pereira, F. (2011), e para falar sobre as transcrições feitas a partir de gravações ou contatos diretos com o intérprete. Assim, são abordadas somente as transcrições para violão solo que, conforme a catalogação de Braga (2019), somam 125, contando apenas uma unidade quando se refere a um ciclo, como uma *Suíte* de Bach ou os *24 Caprichos* de Paganini¹⁷. Outro fator interessante é que não constam nesse catálogo as transcrições que Geraldo Ribeiro fez de Armando Neves e Antônio Rago. Com isso, este trabalho mostra mais uma importante contribuição do violonista que reflete em sua forma de compor.

Na catalogação feita por Braga (2019) existem muitas transcrições sem data, a primeira com data é de 1957, chamada *Acalanto Triste*, de Orestes Farinello (*ibidem*, p. 84), em manuscrito. Como mencionado na primeira parte, Farinello foi o maestro e orquestrador que apresentou Geraldo ao professor Oscar, mas não consta qual era seu instrumento ou formação original dessa obra. Apesar da ausência das datas, é possível deduzir que o *Estudo N° 3* de Chopin também é de 1957, pois, segundo o violonista, ele tocou em seu primeiro recital (ver p. 21). As próximas transcrições para as quais foram feitas registro datam de 1959, em um trabalho

¹⁶ *In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation. [...] In ethnomusicological transcription, music is written down from a live or recorded performance.* (ELLINGSON, 2001, p. 1)

¹⁷ Nos anexos podemos ver várias dessas transcrições em seus programas de concerto.

realizado e gravado no LP *Geraldo Ribeiro interpreta ao violão Nazareth e Barrios* (ver p. 22).



Figura 7: contracapa do LP – Geraldo Ribeiro Interpreta ao Violão Nazareth e Barrios
Fonte: violaobrasileiro.com.br

Como pode ser visto na Figura 7, no lado 1 do LP foram gravadas as obras de Ernesto Nazareth, com transcrições de piano para violão pelo violonista. Este é o início do trabalho de Geraldo Ribeiro com as obras de Nazareth. Posteriormente, Geraldo editou mais algumas transcrições pela Di Giorgio e, apesar de não constar a data, provavelmente isso ocorreu na primeira parte da década de 70, enquanto tinha seu contrato. Suas transcrições deste compositor somam o total de 21, entre manuscritas e publicadas (BRAGA, 2019, p. 91-96). Já o lado 2 do disco contém obras originais do violonista Augustin Barrios, com uma transcrição de *Romanza* que Geraldo diz ter tirado do disco em 1959 (*Ibid.*, p. 80). As outras peças transcritas deste compositor foram *Allegro* e *El País de la Abanico*, ambas em 1962 e tocadas no concerto *Violão em noite de Gala* (ver p. 23), registradas em disco e em um livro de partituras editado pela Di Giorgio (Figura 8).



Figura 8: Livro com repertório de Violão em Noite de Gala – transcrições e composições de Geraldo.
Fonte: Acervo particular

O que mais chama a atenção no repertório de *Violão em Noite de Gala* são suas transcrições, com destaque para o *Moto Perpetuo Op. 11 N.º 6*, de Paganini, considerado algo inédito para aquela época e de grande virtuosismo. Segundo o conhecimento de Zanon (2007), até a época da sua entrevista, Ribeiro tinha sido o primeiro a transcrever os *24 Caprichos* de Paganini em sua íntegra. Outros trabalhos feitos sobre compositores do século XIX: três obras de Frédéric Chopin, além do *Estudo N.º 3*; quatro obras de Franz Schubert, uma delas uma revisão (Figura 6); cinco obras de Claude Debussy, uma publicada pela Di Giorgio (Figura 9); duas obras de Franz Liszt; três obras de Isaac Albéniz; duas *Danzas Españolas* de Enrique Granados; duas obras de Manuel de Falla (BRAGA, 2019).

18

Clair de Lune

Claude Debussy
Transc. de Geraldo Ribeiro

Andante très expressif

VIOLÃO

pp

Figura 9: Transcrição de Clair de Lune, publicada pela Di Giorgio em 1992.
Fonte Acervo particular

Ainda na catalogação de Braga (2019), constam dois grandes compositores dos séculos XVIII: Mozart e Beethoven. De Wolfgang Amadeus Mozart, duas transcrições foram apresentadas e publicadas em 1962 (Figura 8), outra está em manuscrito, intitulada *Minueto*. Geraldo ressalta em entrevista que não era comum tocarem tais transcrições (ZANON, 2007). As músicas de Ludwig Van Beethoven permanecem todas as três em manuscrito. De Johann Sebastian Bach, além do *Prelúdio N° VIII* que consta do livro de 1962 (Figura 8), o violonista também transcreveu a *Suite II BWV 997* e mais 11 obras. Do mesmo período ainda é possível citar obras de Handel, Corelli e Purcell.

Outra importante contribuição de Geraldo Ribeiro foi o registro das obras de Amando Neves, enquanto moraram juntos (ver p. 22). Conforme a pesquisa Pichersky (2004) sobre o compositor, as 76¹⁸ obras de Armandinho somente sobreviveram graças a registros escritos e gravações feitas por violonistas, e ao trabalho de catalogação feito por Olavo Nunes, pois o compositor não sabia escrever. Nesse contexto, 34 dessas músicas foram transcritas por Geraldo, a maioria quando morou junto com o compositor. A autora separa suas obras em três fases: a primeira (1925 a 1928), foi o período em que estava participando de conjuntos musicais e das primeiras transmissões radiofônicas. Desse período constam oito composições, com uma transcrição de Geraldo, publicada pela Editora Bandeirante com digitação e escrita do Professor Aymoré, intitulada *Recordando Nazareth - Choro 18 (1928)*¹⁹. A segunda fase (1930-1940) foi menos produtiva, com sete composições, entre elas o *Choro 10 (1940)*, trabalho realizado por Geraldo que permanece em manuscrito, como a maioria delas. A terceira fase contém maior volume de produção por parte do compositor e do violonista, portanto, recebeu maior enfoque neste estudo.

A terceira fase foi separada por Pichersky (2004) em duas partes: a primeira, de 1950 a 1958, coincide com o início da televisão no Brasil e com a aposentadoria do compositor de seu cargo público, com um total de 14 composições. A segunda parte foi quando conviveu com os violonistas Vital Medeiro e Geraldo Ribeiro de 1959 a 1973, período de maior produção, com 37 composições. Algumas músicas desse período foram *Prelúdios 2, 7 e 8*, o choro *Galho Seco*, a *Mazurca 2*, o *Estudo 1*, a *Guarânia*, a *Canção 1*, a *Cantiga de Ninar 1* e as *Valsas 2 e 3*. Além da diversidade de ritmos, Pichersky (2004) também destaca que, dos seus 18 choros, 10 são desta época. Das transcrições realizadas por Geraldo Ribeiro, encontradas em anexo do

¹⁸ De algumas obras não foram localizadas as datas, por isso não são especificadas nas fases.

¹⁹ Partituras encontradas no anexo da dissertação de Pichersky (2004).

trabalho de Pichersky, temos: o *Choro 2* (1959) – manuscrito, dedicado ao Dr. José Salles; *Choro 6* (1959) – cópia vegetal, dedicado ao Prof. José Menezes; *Erudito - Choro 1* (1960) – cópia vegetal, dedicado à Geraldo Ribeiro; *Choro 3* (1963) – manuscrito e *Choro 7* (1973) – partitura publicada no *Jornal Urubu Malandro*.

Como mencionado anteriormente, Geraldo Ribeiro gravou um LP com as músicas de Armandinho (ver p. 22 – Figura 10). Todas as músicas deste LP foram compostas e transcritas na terceira fase (1959 a 1973), exceto a *Valsa 13 – Mathilde*, faixa oito do disco, que foi composta em 1935. Contudo, a transcrição do violonista é de 1960. Todas essas transcrições publicadas e manuscritos, como também as gravações e direitos autorais, foram doados por Armando Neves para o Asilo de Velhos Ondina Lobo (PICHERSKY, 2004, p. 68). Abaixo, duas críticas de jornais mostram como as obras de Armandinho foram recebidas, graças aos registros feitos pelo violonista.



Figura 10: LP Geraldo Ribeiro Interpreta Armandinho (1970).
Fonte: site violaobrasileiro.com.br

Lançamento da Fermata nos traz composições de Armandinho que tiveram sua época de ouro nos idos de 1930 [...] Explorando as cordas graves do violão, as composições de Armandinho possuem atrativos dos mais raros.²⁰

As músicas de Armandinho

Já por várias vezes falamos sobre a extraordinária valorização que o violão passou a ter no Brasil, em termos fonográficos, nos últimos anos. Se até há alguns anos somente se conheciam os LPs de Dilermando Reis, a partir de 1960 - principalmente com a valorização que a Bossa Nova deu ao "pinho" - os discos de solistas de violão

²⁰ *Shopping News*. São Paulo, 19 de abril de 1970.

passaram a fazer parte obrigatória dos catálogos das principais gravadoras. E não apenas no campo popular, mas – o que é importante – também no setor erudito. Pela Fermata, vem de sair um belo álbum com Geraldo Ribeiro interpretando 12 composições de Armando Neves, Armandinho, um importante compositor pouco divulgado. Nascido em Campinas [...] teve uma vida rica de atividades artísticas pontilhadas por um grande número de composições inspiradas de harmonização correta, estilo próprio [...] Um bom disco, com um ótimo violonista, valorizando músicas de um importante compositor brasileiro²¹ (PICHERSKY, 2004, p. 67).

Outro trabalho de destaque realizado por Geraldo Ribeiro foi a transcrição de algumas obras de Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto. Segundo Zanon (2007), o violonista foi o primeiro a realizar este trabalho e serviu de base e inspiração para o violonista Paulo Bellinati, anos mais tarde. Ao todo, Geraldo transcreveu 17 obras de Garoto, e três permanecem em manuscrito (*Gracioso - 1991, Duas Contas e Desvairada*). As demais foram publicadas pela Editora Musical Pierrot em 1979 e 1980 (Braga, 2019) e também foram gravadas em LP histórico em 1980 (Figura 11). O disco foi gravado em apenas dois dias e produzido por Ronoel Simões. Conforme Antunes (2014), isso ajudou a divulgar e restabelecer as obras deste compositor violonista que, até esse disco, não tinha recebido nenhum dedicado inteiramente a ele.

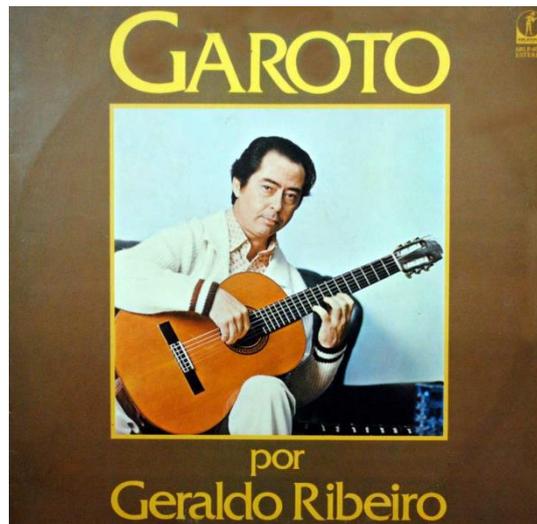


Figura 11: Disco gravado pela Arlequim entre 16 e 17 de junho de 1980 (Garoto, por Geraldo Ribeiro) .
Fonte: Site violaobrasileiro.com.br

Além de Armandinho e Garoto, Geraldo Ribeiro também foi responsável por transcrições do violonista e compositor Antônio Rago (1916 – 2008) (ZANON, 2007). Apesar de não constar na catalogação de Braga (2019), como também ocorre com as transcrições de Armandinho, no *site oficial*²² de Geraldo Ribeiro, a informação mostra que, em 2008, o violonista transcreveu 31 peças de Rago, que foi um dos últimos representantes da era de ouro do rádio no Brasil,

²¹ “As músicas de Armandinho”. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 21 de março de 1970.

²² <https://www.geraldoribeiro.com/acontecimentos.php>

responsável pela introdução do violão elétrico nos grupos regionais. Rago, inclusive, participou no regional da Record junto com Armandinho (RAGO, 20-?).

Dessa forma, é possível constatar que Geraldo Ribeiro transitou do meio clássico ao popular com suas transcrições, que o auxiliaram como bagagem para as suas composições. Essa experiência foi ampliada com o contato com Theodoro Nogueira, como veremos a seguir.

1.3 RELAÇÃO COM THEODORO NOGUEIRA E A ESCOLA NACIONALISTA DE GUARNIERI

O fato de Geraldo Ribeiro ter estudado com o compositor nacionalista Theodoro Nogueira contribuiu no estilo composicional do violonista, como constatado por Dotto e Araújo (2020) em estudo sobre as cinco peças de Ribeiro publicadas pela Ricordi Brasileira. O movimento nacionalista foi de suma importância para a produção do violão erudito naquela época, e a contextualização trazida nesta etapa deste estudo apresenta a trajetória do movimento até chegar a Nogueira, e então sua produção e relação com o violonista.

Segundo Elizabeth Travassos (2003), a busca pela representação de uma identidade nacional começou em meados do século XIX com Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Bráslcio Itibere da Cunha, com a coleta do folclore e títulos evocativos da cultura popular. Posteriormente, Carlos Gomes colaborou com uma perspectiva mais moderna, entretanto, na visão de Mário de Andrade, ainda faltava a esses autores a incorporação de elementos nacionais, sem a necessidade de citá-los. Travassos (2003, p. 19) acrescenta ainda que o início do século XX representa um ponto de partida para o modernismo, com maior intensidade de 1922 até 1945, que estudiosos dividem em duas fases: a primeira, uma atualização na estética e uma luta contra o romantismo; a segunda, uma preocupação com a realidade brasileira, logo, reconhecido como modernismo nacionalista.

O maior representante da primeira fase foi Heitor Villa-Lobos, com sua aproximação de harmonias impressionistas e formações instrumentais inusitadas, bem como exploração de elementos da cultura popular brasileira e ameríndia em suas composições. Contudo, Mário de Andrade dizia que essa tentação ao exotismo presente em sua obra não era validada para o nacionalismo, e sim para sua própria promoção, e acrescenta: “expressar em vez de constâncias, o que dentro da terra era manifestação curiosa e moribunda” (ANDRADE *apud*

TRAVASSOS, 2003 p. 49- 50). Segundo essa autora, a estética nacionalista pode ser sintetizada em cinco proposições, conforme as ideias de Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (1928):

1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (TRAVASSOS, 2003, p. 33 e 34).

Em seu livro, Verhaalen (2001) salienta que esses ideais eram as bases para orientação estética que os compositores deveriam seguir se desejassem produzir obras com caráter verdadeiramente nacional. Camargo Guarnieri foi um dos compositores que seguiu essa base e foi orientado diretamente por Mário de Andrade. Verhaalen (2001) descreve algumas características dessa estética: em seu estilo podem ser identificados ritmos fortes e incisivos dos cocos e emboladas, mas também sincopas nas toadas e modinha. O tratamento polifônico através do contraponto é uma característica marcante, assim como o apego a forma, costumeiro com a forma ternária (A-B-A), onde o B não apresenta algo novo, mas desenvolve o material temático até o clímax da peça, e retoma o A com uma harmonia diferente. O desenvolvimento temático é explorado por vários recursos e a alusão ao folclore é percebida através do caráter modal. Nenhum elemento se destaca em sua música, mas a combinação de todos eles marcam a personalidade do compositor.

Camargo Guarnieri teve dezenas de alunos e todas essas características eram marcantes em suas lições. A primeira fase dos estudos em sua Escola de Composição²³ era composta por exercícios de contraponto de duas e três vozes e composições de *tema e variações*, sendo os temas retirados do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade (KOBAYASHI, 2009, p. 62). Esse movimento resultou em uma forte produção de obras com a estética nacionalista: o *Ponteio* (1944), de Camargo Guarnieri, marcou o início dessa produção para violão, que se estendeu até 1975 com outros compositores que formaram a referência do nosso repertório, como aponta Gloeden (2002, p. 19):

²³ O termo se refere a um grande número de compositores que buscavam aulas com Guarnieri, formando uma escola de compositores com a estética nacionalista.

Até 1980, a estética nacionalista é predominante, principalmente pela presença de lideranças forjadas por Mário de Andrade, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone (1897-1986), seguidos por Guerra Peixe (1914-1993), também um simpatizante do pensamento do autor de *Macunaíma* e, de maneira independente; Radamés Gnattali, dono da maior produção violonística brasileira, resultante do convívio com várias gerações de violonistas, tanto da música popular quanto da música de concerto. Juntando a esta produção a obra para violão de Ascendino Theodoro Nogueira (1913), temos a base principal do repertório nacionalista brasileiro situado entre 1944 e 1975.

Se fizermos um comparativo dos alunos da escola de composição de Guarnieri (Kobayashi, 2009, p. 50-51) com esse quadro de compositores apresentado por Gloeden (2002, p. 11) (Quadro 1), tirando Theodoro, já citado, é possível também destacar os nomes de Adelaide Pereira da Silva (1928), Aylton Escobar (1943), Eunice Catunda (1915-1990), Eduardo Escalante (1937), José Antônio de Almeida Prado (1943 - 2010), Lina Pires de Campos (1918-2003), Marlos Nobre (1939), Osvaldo Lacerda (1927 - 2011) e Sérgio O. de Vasconcellos Correa (1934).

Ano	Título	Autor	Edição	Referências do Repertório Internacional
1944	<i>Ponteio</i>	Guarnieri, C.	RB	
1946	<i>Suite</i>	Guerra Peixe, C.	MS	Castelnuovo-Tedesco, M., <i>Rondó</i> ; Hába, A., <i>Vierteltongitarr</i> , Op. 63; Smith-Brindle, R., <i>Nocturne</i>
1947				Rodrigo, J., <i>Tiento antiguo</i>
1948	<i>Dança Brasileira</i>	Gnattali, R.	CH	Ardévol, J., <i>Sonata</i>
1949	<i>Ponteio</i>	Th. Nogueira, A.	MS	
1951	<i>Toccata em ritmo de samba no. 1</i>	Gnattali, R.	CH	Harrison, L., <i>Serenade</i> ; Orbón, J., <i>Preludio y Danza</i> ; Tansman, A., <i>Cavatina</i>
1953	<i>Modinha; Repinicando; Minueto Fantasia; Chôro</i>	Mignone, F.	GR	
1954	<i>Valsa Chôro no. 1</i>	Guarnieri, M.C.	RB	Rodrigo, J., <i>Tres piezas españolas; Bajando de la Meseta</i> ; Tansman, A., <i>Trois pièces</i>
1955	<i>Valsa Chôro no. 2</i>	Th. Nogueira, A.	RB	Apostel, H.E., <i>Sechs Musiken</i>
	<i>Prelúdio</i>	Krieger, Edino	ZA	
1956				Smith Brindle, R., <i>El Polifemo de Oro</i>
1957	<i>Canto Caipira no. 5</i>	Th. Nogueira, A.	MS	Gerhard, R., <i>Fantasia</i> ; Krenek, E., <i>Suite Op. 164</i> ; Milhaud, D., <i>Segoviana</i> ; Ohana, M., <i>Tiento</i>
	<i>Brasiliana no. 1</i> <i>Brasiliana no. 2</i> <i>Brasiliana no. 3</i>	Th. Nogueira, A.	RB	
1958	<i>Estudo no. 1</i>	Guarnieri, M.C.	RI	Apivov, D., <i>Variations</i> ; Berkeley, L., <i>Sonatina</i> ; Miroglio, F., <i>Choreiques</i> ; Sauguet, H., <i>Soliloque</i>
	<i>Brasiliana no. 4</i>	Th. Nogueira, A.	RB	

Quadro 1: Obras de compositores não-violonistas.

Fonte: Gloeden (2002)²⁴

²⁴ Quadro completo em anexo.

A maioria destes compositores não dominava a escrita para violão com naturalidade. No caso de Guarnieri, o interesse para compor para o instrumento ocorreu devido ao seu contato com o violonista uruguaio Abel Carlevaro que, após vê-lo executar a *Variações de fuga sobre Folias de Espanha* de Ponce, compôs o *Ponteio*. O violonista, por sua vez, fez algumas considerações sobre a escrita violonística e, logo a gravou (PEREIRA, 2011, p. 40). Francisco Mignone também contou com a contribuição do violonista Carlos Barbosa Lima em sua série de *12 Estudos* (1970) (LIMA, 1992). A produção para violão de Theodoro Nogueira não foi diferente: ele contou com as contribuições de Geraldo Ribeiro e, este, por sua vez, fez aulas de composições. Segundo o filho de Theodoro, João Antônio, o compositor era incentivado por amigos violonistas para compor para o instrumento. Além de Geraldo Ribeiro, Antônio Carlos Barbosa Lima e Ronoel Simões também frequentavam a casa de Theodoro assiduamente, explicando este volume de obras (FUJIYAMA, 2018, p. 38).

No início desta seção foi mencionado que algumas composições de Geraldo Ribeiro carregam características da escola de Camargo Guarnieri e particularidades do compositor Theodoro Nogueira, decorrentes de seu contato com ele (DOTTO; ARAÚJO, 2020). É importante destacar que essas características da escola de Guarnieri são de uma determinada fase, onde o compositor de alguma forma transmite os ideais nacionalistas pensados por Mario de Andrade. Tais características são compartilhadas pelos compositores desta escola, como Pereira (2011) menciona a seguir. É interessante que essas particularidades composicionais, somadas à falta de naturalidade de escrever para o instrumento, tendem a causar um desequilíbrio na relação esforço-resultado muito grande, podendo ser um dos motivos pelo qual violonistas exploraram pouco esse repertório.

Podemos afirmar também que o caminho idiomático-composicional iniciado no *Ponteio* e na *Valsa 1* foi, em muitos aspectos, continuado pelas obras de seus alunos. Isto porque, nos anos cinquenta, Theodoro Nogueira, Osvaldo Lacerda, e Sérgio Oliveira de Vasconcellos - Corrêa, iniciam suas produções para o violão e, apesar de poéticas distintas e das individualidades estilísticas, essas obras apresentavam características em comum com as obras de Guarnieri – como o rigor contrapontístico e formal e o mesmo apego à estética *marioandradiana*. (PEREIRA, 2011, p. 294).

Se é comum encontrar essa relação esforço-resultado desfavorável em obras de compositores não violonistas – seja pelo uso do contraponto neste caso ou pela falta de experiência com a escrita – é, no entanto, intrigante observar tais características na obra de um compositor violonista. Este é um dos pontos principais deste trabalho, que é desenvolvido nos próximos capítulos. Foi possível constatar que Geraldo tocou toda a obra para violão solo de Nogueira

e, como o violonista Gilson Antunes menciona, essas músicas são de extrema dificuldade, o que as torna pouco atrativas para os violonistas em geral (FUJIYAMA, 2018, p. 41). Contudo, pelo fato de Geraldo Ribeiro estar habituado a tocar um repertório tão difícil, a ponto de gravar boa parte dele, essas dificuldades muito provavelmente se tornaram corriqueiras, o que pode ter levado o violonista a desejar expandir ainda mais os limites do violão com seus *17 Estudos expressivos*.

Para exemplificar, são apresentadas as obras para violão de Theodoro Nogueira, que Geraldo gravou em disco. A obra está dividida em quatro grandes ciclos: *Valsas Choro*, *Brasilianas*, *Improvisos* e *Serestas*. *O Ponteio* e o *Canto Caipira N° 5* são transcrições feitas para violão pelo compositor, originalmente escritas para piano. Ambas foram registradas em LP junto com as seis primeiras *Brasilianas* pelo violonista Geraldo Ribeiro, em seu primeiro disco com as obras de Nogueira, do ano de 1966, pela gravadora Chantecler (Figura 12).

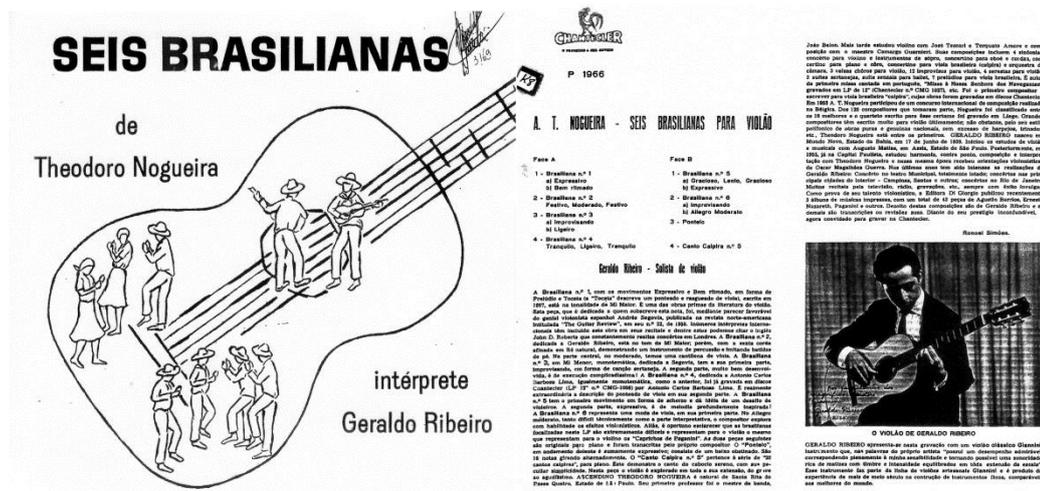


Figura 12: LP de Geraldo Ribeiro (1966) – Seis Brasilianas de Theodoro Nogueira. Fonte: site violaobrasileiro.com.br

No quadro abaixo (Quadro 2) consta a relação e o período das transcrições e da composição destes ciclos para violão solo. A transcrição do *Ponteio* foi mencionada anteriormente (ver p. 20), já o primeiro ciclo composto foi o das *Valsas Choro*. A primeira *Valsa-Choro* foi a N.º. 2 (1955), como consta no quadro 1 (p. 35), as demais “[...] foram compostas entre 1958 e 1960 e estreadas e gravadas por Antônio Carlos Barbosa Lima e Milton Nunes no ano de 1959” (FUJIYAMA, 2018, p. 38). Ainda sobre esse ciclo, Zanon (2007) ressalta em seu programa a existência de 12 *Valsas Choro*, que se encontram no anonimato. O mesmo vale para a série das *Brasilianas*, totalizada com um ciclo de 10 obras. As primeiras *Seis Brasilianas* foram

publicadas pela Ricordi Brasileira entre os anos de 1957 e 1959, e gravadas em 1966, conforme citado acima (Figura 10). A *Sétima Brasileira* foi composta décadas depois e dedicada ao violonista Paulo Porto Alegre, registrada no CD *Estreias Brasileiras*, do ano de 1997. A *Brasileiana N° 10* foi publicada na primeira edição (2004), do livro “*Curso de Violão: Obras de Grande Mestres*” de Nilo Sergio Sanches. Contudo, o mesmo teve que retirar a obra devido a direitos autorais. As *Brasilianas 8 e 9* não chegaram ao conhecimento público, mas em conversa informal com Geraldo Ribeiro, ele afirmou tê-las em sua posse.

OBRAS PARA VIOLÃO SOLO DE THEODORO NOGUEIRA
<i>Ponteio – 1949</i>
<i>5 Valsas Chôro- 1955 – 1960</i>
<i>7 Brasileanas 1957-1959</i>
<i>Canto Caipira N° 5 – 1957</i>
<i>12 Improvisos - 1958 – 1959</i>
<i>4 Serestas – 1959</i>

Quadro 2: Obras para violão solo de Theodoro Nogueira. Fonte: O autor (2021).

Segundo Fujiyama (2018, p. 38):

[...] os *Improvisos* consistem em 12 pequenas peças e foram compostos em 1958 e 1959, foram publicados pela Ricordi Brasileira e estreados pelos violonistas Maria Lívia São Marcos e Geraldo Ribeiro; este último gravou o ciclo integral em Long Play da Fermata em 1971.

Na Figura 13 é possível identificar que nesse disco, além dos improvisos, também foi gravado o *Concertino para Violão e Orquestra*, obra dedicada ao próprio violonista. O último ciclo que o compositor compôs foram as *Serestas*, compostas em 1959 e, segundo Fujiyama (2018), estreadas pelos violonistas Antônio Carlos Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro.



Figura 13: LP com os 12 improvisos e o Concertino para violão e Orquestra de Theodoro Nogueira. Fonte: site violaobrasileiro.com.br

Por último, consta o repertório que Theodoro Nogueira escreveu para viola brasileira²⁵, com o objetivo de levar o instrumento a um reconhecimento na atmosfera erudita. Na década de 60, Nogueira escreveu 7 *Prelúdios* para viola solo e um *Concertino* para viola brasileira e orquestra de câmara, ambos gravados na mesma década em LP pela Chantecler, pelo intérprete Antônio Carlos Barbosa Lima. Já o violonista Geraldo Ribeiro foi instigado pelo compositor a estudar o instrumento, com suas transcrições das obras para violino solo de Bach (ver p. 25). Como resultado, Geraldo acabou gravando um LP pela gravadora Fermata com essas transcrições, intitulado *Bach na Viola Brasileira* (1971 – figura 14).

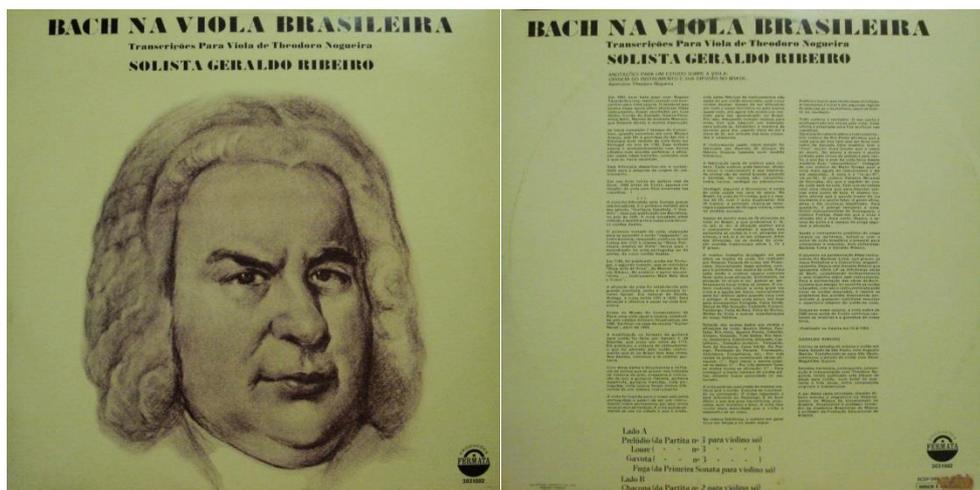


Figura 14: LP gravado por Geraldo em 1971 – Bach na Viola Brasileira. Fonte: site violaobrasileiro.com.br

²⁵ Viola brasileira é o mesmo instrumento também conhecido como viola caipira - Theodoro preferia esse termo.

Por esses fatos é possível confirmar que Geraldo, além de estudar com o compositor, teve um contato próximo com uma obra de referência. É importante lembrar que, naquela época, Geraldo era um pioneiro: somente ele e outros poucos violonistas eruditos no Brasil eram capazes de realizar tais registros. Infelizmente, as gravações dessas obras não foi bem acolhida pelo público e pelos violonistas, o que desencorajou Geraldo a gravar o restante da obra (ZANON, 2008). Como esse repertório ainda não recebe a atenção devida, o violonista Gilson Antunes faz algumas observações quando questionado sobre o ostracismo que essas músicas se encontram:

Eu creio que esse ostracismo se deve à falta de costume dos violonistas em relação a linguagem nacionalista ao violão, o que é uma imensa pena, pois essa linguagem não possui paralelo com nenhuma outra dentro do repertório violonístico mundial. [...] O que se parece com Theodoro Nogueira no repertório estrangeiro? Nada. É uma linguagem bastante particular, e que se presta imensamente ao caráter por vezes indolente do violão. É possível sentir o campo, o sertanejo, o interior, quando ouvimos ou interpretamos a obra desse grande compositor.

A fama desse compositor, aliás, acaba precedendo esse julgamento: eu sempre ouvi, desde adolescente, que esse repertório era muito difícil de ser tocado e também de difícil escuta, e essa opinião vem sendo recorrente desde então. Eu imagino que o que falta, mesmo, é a figura de um grande e influente intérprete internacional gravar essas obras. Só assim essas obras terão o reconhecimento que merecem. Isso acontece, aliás, com uma parte considerável do repertório violonístico (ANTUNES *apud* FUJIYAMA, 2018, p. 41-42).

1.4 COMPOSIÇÕES

As composições de Geraldo Ribeiro ainda são uma curiosidade para a maior parte dos violonistas, uma vez que sua carreira foi mais conhecida por suas performances. Contudo, alguns violonistas já mencionam a produção de Geraldo há mais de 10 anos, sempre com ênfase para a necessidade de sua divulgação (GLOEDEN 2008; ZANON, 2008). Este trabalho tem como um dos objetivos apresentar uma pequena parte desta obra ainda em manuscrito, contribuindo para sua divulgação e de outros trabalhos já editados do autor. O principal referencial utilizado nesta dissertação é o catálogo de Braga (2019), que mostra o grande volume de obras do violonista-compositor, uma vez que a maioria das obras ainda se encontra em manuscrito, em posse do autor.

Pela catalogação de Braga (2019) é possível constatar uma grande diversidade nas composições de Geraldo Ribeiro, tanto do ponto de vista da técnica instrumental quando das características estruturais e estilísticas. A maior parte é composta por pequenas peças, mas também existem *Suítas*, *Sonatas* e grandes ciclos. O primeiro grande ciclo tem um caráter

mais didático e técnico, composto por *40 Exercícios*, peças pequenas de uma ou no máximo duas páginas, cada uma focada em uma técnica específica – algumas delas até mesmo inusitadas, como será possível verificar mais adiante. Contudo, é possível afirmar que esse ciclo contém 46 obras ao todo, uma vez que as seis últimas são intituladas *Estudos e Técnica Expressiva*, ou seja, tratam do mesmo contexto e integram a mesma coletânea. O segundo maior ciclo são os *25 Românticos* que, como o próprio título mostra, reportam a uma atmosfera sentimentalista e imaginativa do compositor. O terceiro maior é o objeto desta pesquisa, os *17 Estudos Expressivos*, também com caráter técnico. Por último, é importante citar os *12 Prelúdios*. Por esses ciclos maiores citados é possível ter uma ideia da dimensão da produção de Geraldo e, de todos mencionados acima, apenas 16 dos *25 Românticos* foram editados.

Como consta na primeira parte deste trabalho, em 1955 Geraldo já tocava algumas de suas composições em apresentações públicas (ver p. 19). No entanto, o catálogo menciona a sua primeira e única composição daquele ano, *Divertida Nº 1*. Essa discrepância pode ser confirmada na menção do choro *Matias* (1984), no qual o autor coloca a observação de que o tema foi feito em 1953. Essa observação sobre o tema ser antigo e de outra música também pode ser observada no choro *Cumprimentando* (1984), tema de 1955 com o título *Saudando*. Outro exemplo dessa situação é *Zé Batista, O Carioca* (1984), originalmente um choro de 1955. A partir disso é possível afirmar que em 1955 o violonista já apresentava interesse pela composição com algumas peças, as quais ele dizia ser “a maneira de Dilermando e Canhoto” (GLOEDEN, 2008). Por essa frase e pelo gênero de suas primeiras músicas é possível identificar uma forte influência do violão da rádio, neste caso a música popular - estilo que pode ser identificado em outras composições futuras de Geraldo.

As primeiras obras a serem publicadas foram *Acauã* (1958), dedicada a Renan de Carvalho; *Mazurca* (1962), dedicada a Reinaldo Di Giorgio e *Meditação Nº 4* (1962), dedicada a Adjacy Muricy, publicadas em um livro em 1962 pela Di Giorgio - com todo o programa apresentado na “*Noite de Gala*” (Figura 6). Em 1964, essa mesma editora publicou outro livro com os *15 Românticos* de Geraldo Ribeiro (Figura 15). A primeira parte desse ciclo foi composta entre os anos de 1959 e 1960. Posteriormente, em 1962, Geraldo compôs o *Romântico 16* e, após um longo intervalo, retomou a série em 1976 para a finalizar apenas em 2001. Esse fato

demonstra que o compositor não idealizou toda a série, mas que esse título se refere a um estilo de composição com caráter específico.

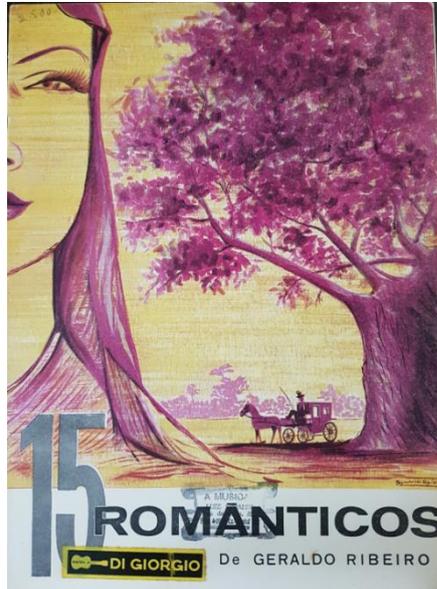


Figura 15: Capa do livro editado pela Di Giorgio em 1964, Românticos de Geraldo Ribeiro.
Fonte: Acervo particular.

Em 1971, Geraldo teve duas peças publicadas pela Ricordi Brasileira: *Ponteio* (1971) e *Toada* (1971), ambas dedicadas a Ronoel Simões. Dois anos depois, em 1973, teve outras três peças também publicadas - *Canção* (1971), *Fantasia (Sobre temas folclóricos gaúchos)* (1973) e *Seresta N° 1* (1971). Apenas essas músicas atingiram publicação e estão disponíveis comercialmente²⁶. Nesse período, o violonista já tinha estudado com Theodoro Nogueira e inclusive gravado sua obra. Nesse mesmo período, Geraldo Ribeiro compôs 23 obras (BRAGA, 2019, p. 152). Esse contato entre os dois fez com que o violonista adquirisse algumas características deste autor e até da estética nacionalista, que são constatadas nessas cinco peças por Dotto e Araújo:

Ainda no âmbito da pequena forma, foi ressaltada uma relação no uso da estrutura (A, A') — nas peças monotemáticas (*Canção*, *Seresta N° 1* e *Toada*) — e da estrutura ternária (*Ponteio*). Também comuns entre as obras de Ribeiro e a escola guarnieriana são as melodias com caráter seresteiro; o desenvolvimento motivico, explorado através de vários recursos; as partes centrais mais desenvolvidas tanto em texturas como em ritmo e a alternância nas fórmulas de compasso. A harmonia resulta frequentemente da polifonia, com uma forte presença de texturas contrapontísticas, mas também funciona como um preenchimento, privilegiando a melodia, para a qual por vezes serve como uma “roupagem”. Nota-se ainda o cuidado em evitar cadências óbvias.

²⁶ Estão fora de catálogo, mas podem ser encontradas no site www.musimed.com.br.

Foram identificados também dois elementos característicos do estilo composicional de Theodoro Nogueira nas obras de Geraldo Ribeiro: o uso de terças paralelas e o preenchimento textural como função de contraste. (DOTTO e ARAÚJO, 2020, p. 161).

É possível identificar algumas dessas características no restante das obras de Geraldo, às vezes em maior ou menor grau. O rigor técnico exigido para a execução não é apenas causado por uma escrita pouco idiomática, mas também e principalmente pela natureza da linguagem contrapontística. Este, aliás, um problema que pode ser identificado em qualquer tipo de obra nesse estilo polifônico para violão (PEREIRA, 2011, p. 241). No caso das obras de Geraldo, é possível notar que, além dessa dificuldade técnica, as digitações nem sempre são as mais coerentes com o discurso ou com o esforço-resultado, sendo necessária uma análise para escolha mecânica que resulte em um melhor resultado musical e técnico (DOTTO; ARAÚJO, 2020). O mesmo pode ser aplicado nas digitações dos *12 Improvisos* de Theodoro, em que o violonista colaborou:

Nos deparamos com passagens melódicas repetidas com digitações diferentes, ou com trechos de célula rítmica com a digitação da mão esquerda recheada de mudança de posições e inversões, ou ainda com a digitação da mão direita usando saltos de cordas em andamentos rápidos, além disso existem aberturas com pestana em andamento lento e legato, além dos saltos da mão esquerda nas peças rápidas. (FUJIYAMA, 2018, p. 133).

Esses fatos somados a afirmação de Geraldo de que “a técnica tem que estar a serviço da música, não o contrário” (RIBEIRO *apud* FUJIYAMA, 2018, p. 142), permite crer que o violonista não se importava de usar o caminho mais difícil tecnicamente, se fosse ter um bom resultado musical ou se assim ele desejasse. Nesse quesito, Geraldo Ribeiro tentou explorar ao máximo o instrumento, com técnicas tradicionais (arpejos, escalas, ligados) e outras não tão convencionais ou até mesmo um pouco inusitadas (harmônicos, vibrato, mãos cruzadas e notas fora do traste). Isso foi idealizado em sua série de *46 Exercícios* citados anteriormente, que serviram de base para o ciclo dos *17 Estudos Expressivos*.

Este ciclo, que se encontra em manuscrito, foi composto entre 1976 e 2010, o que, da mesma forma que os *Românticos*, permite afirmar que é uma série de estudos que não foi idealizada na íntegra desde o início. Existem algumas discrepâncias em relação à numeração dos *Estudos*, que mostram que alguns foram acrescentados depois ou mudaram de ordem. No catálogo de Braga (2019) também é possível notar observações de revisões em algumas obras, posteriores às datas de composição, inclusive alterações feitas até os dias atuais. Os *17*

Estudos Expressivos, como qualquer outra série de estudos, exploram técnicas tradicionais do instrumento e, nesse ponto, é importante aludir à figura do virtuose do período Romântico, que mostrava seu domínio do instrumento através de estudos difíceis. Ou seja, apesar de tratar de algumas técnicas bastante desenvolvidas em métodos clássicos (Aguado, 1825; Sor, 1830; Carcassi, 1852; Giuliani, 1812) ou em obras mais modernas (Brouwer, 1972; Villa-Lobos, 1929), o violonista mostra nesses estudos que o instrumento pode ser explorado ainda mais nesse sentido. Além disso, algumas obras abordam técnicas expandidas, que são o foco das análises no Capítulo 3.

É possível identificar que boa parte das obras de Geraldo é em homenagem a alguém, fato que, muitas vezes, se reflete em sua composição. No caso dos *17 Estudos*, essas homenagens demonstram um pouco do estilo da composição, seja clássico (*Estudo N° 16*), Romântico ou virtuoso (*Estudo N° 5 - a Paganini*), Moderno ou contemporâneo (*Estudo N° 8 - a Koelreutter*) ou até gêneros como jazz (*Estudo N° 10 - a Paulo Martelli*). Através desses exemplos é possível identificar a versatilidade do violonista para compor em diferentes estilos, desde os gêneros populares e folclóricos até os mais clássicos e modernos. Podemos ver nos programas de concerto (ANEXOS), que o violonista tocou alguns desses estudos na década de 90, a exemplo de *Estudo N°1 – Trêmulo*, *Estudo N°2 – ligados de mão esquerda* e *Estudo N°9 – As Estrelas*.

Para finalizar as obras editadas de Geraldo, é importante mencionar dois nomes que aparecem com frequência no catálogo de Braga (2019): Cezar Tessarin e Edson Lopes, e ambos editaram várias peças do violonista: Edson Lopes foi responsável pelas edições usadas no VI Concurso Interno da Área de Violão Clássico do Conservatório de Tatuí, concurso em homenagem ao compositor realizado em 2018. A peça “*Cantiga para Crianças*” foi composta exclusivamente para esse evento. Além dessas obras também existem outros trabalhos de edição no acervo de partituras do conservatório²⁷. O violonista também é homenageado pelo compositor com uma dessas obras editadas (Figura 16), com quem demonstra ter um grande respeito:

“Edson, cujo nome artístico é Edson Lopes, excelente violonista que além de concertista exerce o magistério no conservatório Dr. Carlos de Campos de Tatuí. É com admiração, ao ilustre colega e amigo, dedico esta singela composição”. Títulos

²⁷ <http://www.conservatoriodetatu.org.br/partituras/>

anteriores: “Seresteiro Choro” e “Chorinho Seresteiro para Edson” (RIBEIRO *apud* BRAGA, 2019, p. 31)

Ao violonista Edson Lopes

Chorinho Seresteiro

Geraldo Ribeiro
São Paulo, Janeiro de 1986

Cadenciado comodo

Violão

Figura 16: Chorinho Seresteiro dedicado a Edson Lopes e edição do mesmo.
Fonte: conservatoriodetatu.org.br/partituras

2. QUESTÕES TÉCNICAS E IDIOMÁTICAS: INTERAÇÃO INTERPRETE - COMPOSITOR

O contato inicial com as poucas obras de Geraldo Ribeiro editadas evidenciou duas questões: uma grande dificuldade técnica e uma expressiva diversidade em seu estilo, o que foi confirmado com o acesso aos manuscritos dos *17 Estudos Expressivos*, que ocorreu em julho de 2020. Além dessa diversidade, foi possível identificar ainda a exploração de recursos pouco convencionais na escrita do violonista, alguns deles até inéditos. Para a compreensão das técnicas pouco convencionais utilizadas pelo compositor e para verificar a funcionalidade ou não dessa obra, são apresentadas sequencialmente ferramentas para as análises e procedimentos para a criação de sugestões para as performances das obras. As análises serão abordadas sob dois aspectos: recursos técnicos e idiomatismo. A interação com o compositor auxiliará como um suporte para dúvidas e sugestões que colaborem para performance das obras.

Para abordar o primeiro ponto – recursos técnicos – apresentamos uma discussão e conceituação do termo *estudo*, para descrever como este gênero ou pequena forma foi utilizado na literatura violonística e, principalmente, quais técnicas para o instrumento foram abordadas sob este título. Para esse procedimento, fizemos um levantamento bibliográfico sobre os principais métodos de violão, com uma relação das técnicas convencionais que são consideradas a base para a formação do violonista. Após esse levantamento apresentamos uma categorização para os estudos de Geraldo Ribeiro em técnicas convencionais e técnicas não convencionais ou “expandidas”, a partir de questões como: quais técnicas convencionais o violonista usou? De que forma ele as explorou? Qual a novidade ou o ganho comparado a outros estudos? Quais técnicas não convencionais foram exploradas? Como foram exploradas pelo compositor?

A análise idiomática tem sido uma ferramenta utilizada em diversos trabalhos acadêmicos com o intuito de identificar os recursos que o compositor utiliza para explorar as potencialidades do instrumento. Compositores que tocam o instrumento para o qual compõem tem uma melhor compreensão dos limites físicos do mesmo, assim como das técnicas necessárias para conseguir os efeitos e resultados desejados. Sendo assim, um compositor violonista normalmente compõe obras idiomáticas para o violão, mas em alguns casos, existem instrumentistas que desafiam limites, sejam técnicos ou físicos do instrumento, como, por exemplo, no caso das transcrições do violonista Kazuhito Yamashita. Nas obras de

Geraldo Ribeiro também vemos essa necessidade de desafiar os limites do instrumento, numa tentativa de buscar algo ainda não explorado, sem os maneirismos comumente usados na escrita violonística.

Sobre esse assunto, revisamos os principais trabalhos que utilizam o idiomatismo como ferramenta de análise e apresentamos suas classificações e conceitos. Para melhor suporte das análises, montamos uma lista que relata os recursos idiomáticos que estão presentes nos *17 Estudos Expressivos*.

Por último, apresentamos algumas sugestões que ajudam na interpretação e na execução dos estudos, que foram colhidas nos encontros com o compositor. Nesta seção constam sugestões para uma digitação mais funcional e o levantamento de dúvidas sobre incoerências na partitura, bem como esclarecimentos sobre como executar tais passagens, uma vez que se trata de um material inédito. Algumas sugestões do intérprete são apresentadas na seção sobre idiomatismo, uma vez que interferem diretamente na funcionalidade das obras.

2.1 RECURSOS TÉCNICOS CONVENCIONAIS E “EXPANDIDOS”

Os violonistas Eduardo Barreto Filho e Marco Teruel Castellon publicaram um trabalho no qual apresentam uma análise dos métodos ibero americanos para violão e discutem os termos *método* e *técnica*. Segundo eles, o termo técnica “vem do grego *techne* que, por sua vez, se derivou na palavra latina *ars*. Portanto, de acordo com essa interpretação, estabelece-se uma correspondência de sinonímia entre arte e técnica” (BARRETO; CASTELLON, 2016, p. 132). Esses autores acrescentam que o termo, em música, começou a aparecer nos métodos do século XX, ligados a expressões como: “a técnica deve estar a serviço da música²⁸” e “a técnica é um trabalho mental que culmina no trabalho dos dedos²⁹”. Esses métodos normalmente propõem exercícios que são focados no desenvolvimento técnico, chamados de “técnica pura”, concentrados quase que exclusivamente no controle motor, deixando de lado outros parâmetros — dinâmica, ritmo, timbres, agógica, articulação, direcionamento — que contribuem para a forma e expressividade da música (*Ibidem*, p. 129-131). Todavia, esse desenvolvimento técnico também pode ser combinado em lições ou pequenas peças chamadas

²⁸ Abel Carlevaro. Serie didactica para guitarra: cuaderno 3 (técnica mão esquerda I). (Buenos Aires: Barry editorial, 1972), iv.

²⁹ Abel Carlevaro. Serie didactica para guitarra: cuaderno 4 (técnica mão esquerda II). (Buenos Aires: Barry editorial, 1975), 1.

de *estudos*, com a característica de trabalhar algum elemento mecânico em específico junto com os parâmetros que dão expressividade à música, o que podemos chamar de “técnica aplicada”. No início do século XIX, o termo *estudo* passou a ser usado para designar pequenas peças que exploram um aspecto técnico em particular, com o objetivo de ampliar o desenvolvimento de músicos amadores e profissionais (HAMILTON, 2001, p. 1).

Para uma melhor compreensão dos recursos técnicos do violão, apresentamos uma revisão conforme as categorias trazidas no trabalho de Barreto e Castellon (2016), com exceção da primeira, que ainda não era destinada ao “violão moderno”: 2 - produção da “*Época de Ouro do Violão*”; 3 - a escola tarreguiana; 4 - a escola sul-platina e 5 - métodos contemporâneos. Apresentamos, ainda, as principais bibliografias correspondentes a cada categoria em questão, como também a relação de inovações e mudanças que aconteceram nas bibliografias. Em seguida (2.1.2) relatamos uma discussão dos conceitos sobre a técnica “convencional” e expandida, estabelecendo uma categorização que utilizaremos como critério de seleção dos estudos e, para finalizar, explicitamos os métodos e procedimentos aplicados nas análises das obras selecionadas — no Capítulo 3. Na última subseção (2.1.3) descrevemos as técnicas tradicionais abordadas nas bibliografias anteriores e discutimos como cada autor apresenta os recursos técnicos e se são aplicados em *estudos*, *lições* ou *exercícios*, criando um parâmetro de suporte para nossa categorização das obras.

2.1.1 Categorias e períodos de “inovação” do violão

A primeira metade do século XIX é conhecida por alguns autores como a “época de ouro” do violão: nela, além da grande produção para o instrumento, houve grandes mudanças organológicas, quando passou a ter seis cordas simples com bordões, alterações influenciaram diretamente na forma de tocar o instrumento. Os violonistas de maior destaque no período por suas produções foram os espanhóis Fernando Sor e Dionísio Aguado, que “constituem uma contribuição fundamental para o desenvolvimento do violão como um instrumento capaz de expressar ideias musicais de certa complexidade, não realizadas anteriormente”³⁰ (SOTO; IBORRA, 2010, p. 94, *tradução nossa*). Segundo Oliveira (2020), “os métodos de Aguado, *Escuela de la Guitarra* (1825) e *Nuevo Método para Guitarra* (1843) e o *Méthode pour la*

³⁰ Sor y Aguado constituyen una aportación fundamental para el desarrollo de la guitarra como instrumento capaz de expresar ideas musicales de cierta complejidad, no realizadas anteriormente. (SOTO e IBORRA, 2010, p. 94)

Guitare (1830)³¹, de Fernando Sor, são exemplos do tipo de abordagem pedagógica no ensino de violão da época (OLIVEIRA, 2020, p. 59). A obra de Aguado tem como maior referência seu material didático, enquanto Sor, além dessa característica, também abrange grandes obras como *sonatas* e *temas com variações*. O foco deste trabalho se orienta ao material didático que aborda as questões técnicas do instrumento. Sor (1930) separa essas obras em método, exercícios, lições e estudos:

Método: tratado sobre os princípios racionais, sobre os quais são fundamentadas as regras que devem orientar as operações.

Exercícios: peças musicais que tem o objetivo de nos familiarizar com a aplicação das regras. Os exercícios são a prática das teorias estabelecidas no método (que considero a parte especulativa) [...]

Lições: peças musicais que não devem ter como objetivo o exercício de uma única regra, mas também das utilizadas nas lições anteriores, e mesmo para ensinar algumas exceções ao aluno.

Estudos: exercícios de exceções e regras cuja aplicação apresenta maior dificuldades.³² (SOR, 2007, p. 144, *tradução nossa*).

Percebemos que o autor não utiliza o termo *técnica*, mas se refere constantemente à aplicação das regras, o que podemos entender como a mecânica utilizada naquele exercício, lição ou estudo. Essas regras ou técnicas são explicadas na última parte dos métodos de Sor e Aguado, e alguns destes recursos são aplicados em exercícios, lições ou estudos.

O próximo período é conhecido como “Escola de Tárrega”: este marco na história do violão teve como pioneiro Francisco de Assis Tárrega y Eixea (1852-1909). Tárrega foi um grande compositor-violonista, e sua maior façanha foram os seus ensinamentos e inovações para o violão, contudo, deixou poucos registros escritos, limitados a alguns manuscritos e exercícios com seus discípulos, responsáveis por transmitir esse conhecimento para a posterioridade. Dentre eles, temos Emílio Pujol (1886-1980), Miguel Llobet (1878-1938), Josefina Robledo (1897-1972), Pascual Roch (1860-1921), Daniel Fortea (1878-1953) e Hilarión Leloup Cabanari (1876-1939). Não se sabe até que ponto esses discípulos contribuíram com suas

³¹ A publicação original do método de Sor foi em 1830 em francês, mas quando tiver alguma citação direta, recorreremos à tradução em espanhol de 2007, feita por Eduardo Baranzano e Ricardo Barceló.

³² *Método: Tratado de principios razonables sobre los cuales están fundadas las reglas que deben guiar las operaciones. Ejercicios: Fragmentos de música cuyo fin es hacernos familiares la aplicación de las reglas. Los ejercicios son la práctica de las teorias establecidas en el método (que considero la parte especulativa) [...]*
Lecciones: Fragmentos de música que no deben tener por meta el ejercicio de una sola regla. (Piezas musicales cuyo objetivo no debe limitarse al estudio de una sola regla), sino también el de las reglas empleadas en las lecciones precedentes, e incluso iniciar al estudiante en algunas excepciones.
Estudios: Ejercicios de excepciones y de reglas cuya aplicación presenta muchas dificultades. (SOR, 2007, p. 144)

experiências nessa “escola”, mas o nome de Tárrega foi usado em seus métodos como eficiência didática e um símbolo de mudança e inovação do instrumento.

As principais contribuições de Tárrega são, segundo Dudeque (1994 p. 80 -1), as seguintes:

- Racionalização da digitação, antes raramente indicada;
- O aperfeiçoamento do toque com apoio da mão direita, o que acarretou na mudança da postura da mão;
- Padonização da postura de mão direita, com a abolição do apoio do dedo mínimo da mão direita no tampo do violão;
- Racionalização e padronização da postura com o banquinho de apoio, uma consequência do aumento das dimensões do violão, resultado da participação no desenvolvimento do violão moderno junto ao *Luthier* Antonio Torres;
- Ampliação do repertório violonístico com composições e principalmente transcrições de grandes compositores como Albéniz, Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Mozart, Schubert e Schuman.

O método mais conhecido que transmitiu os princípios da “Escola de Tárrega” foi o de seu discípulo Emilio Pujol Vilarruby (1886 – 1980). Musicólogo, professor, concertista e compositor, foi aluno de Francisco Tárrega por sete anos e transmitiu seu conhecimento através de seu método *Escuela Razonada de la Guitarra*, lançado em quatro volumes (PUJOL, 1954; 1956; 1956a; 1971). Estes cadernos estão organizados em ordem progressiva de dificuldade, com explicações minuciosas dos princípios teóricos e práticos da técnica violonística. No primeiro livro, Pujol diferencia a maneira de trabalhar um exercício de um estudo e uma obra.

225 Os **exercícios** ou mecanismos visam desenvolver a força, agilidade, toque e segurança dos dedos, bem como o dinamismo mental de que o intérprete necessita para poder interpretar todo o tipo de obras.

226 Os **estudos** tendem a submeter os elementos adquiridos da **técnica** a rigorosas formas musicais de preparação para o trabalho interpretativo das obras.

227 As **obras** exigem domínio absoluto da **técnica** que as integra. Para que sejam bem executados, deve-se cuidar igualmente do seu aspecto instrumental, musical e artístico ³³ (PUJOL, 1956, p. 87-88, *grifo nosso, tradução nossa*).

³³ 225 *Los ejercicios o mecanismos, tienen por objeto desarrollar la fuerza, agilidad, tacto y seguridad de los dedos, así como el dinamismo mental que necesita al ejecutante para poder interpretar todo género de obras.*

226 *Los estudios tienden a someter los elementos de técnica adquiridos a formas musicales rigurosas como preparación al trabajo interpretativo de las obras.*

227 *Las obras exigen el dominio absoluto de la técnica que las integra. Para que sean bien ejecutadas, ha de cuidarse igualmente su aspecto instrumental, musical y artístico.* (PUJOL, 1956, p. 87-8).

Percebe-se que o autor se refere aos exercícios como a mecânica necessária para poder interpretar uma obra. Nos estudos, o termo técnica aparece onde antes os métodos mais antigos referenciavam como “aplicação das regras”, o que corrobora à afirmação de Barreto e Castellon (2016) de que a expressão surgiu em métodos a partir do século XX. O autor acrescenta que o estudo é uma preparação para obra, e esta exige o domínio total da técnica.

Os outros discípulos de Tárrega também foram divulgadores de sua escola — Miguel Llobet (1878-1938), Josefina Robledo (1897-1972), Pascual Roch (1860-1921), Daniel Fortea (1878-1953) e Hilarión Leloup Cabanari (1876-1939). Barreto e Castellon (2016, p. 124-5) acrescentam os métodos latino-americanos adeptos aos preceitos dessa escola, como o caso de Julio Sagreras, autor de *Seis Lecciones de Guitarra* (1922; 1933; 1940), obra que dividida em seis livros e um complemento, e do uruguaio Isaias Sávio, com cinco cadernos intitulados *Complemento da Técnica Violonística* (1976). Apesar de uma produção significativa, recorreremos nesta dissertação a estes métodos apenas na necessidade de algum exemplo novo ou diferente. Sobre a obra de Tárrega, o pesquisador Cristiano Oliveira faz a seguinte consideração:

Se olharmos atentamente para a obra composicional de Tárrega, não enxergaremos grandes inovações estilísticas ou técnicas, como, por exemplo, as que marcaram a obra para violão de Villa-Lobos. As demandas técnicas contidas em sua obra não fogem àquilo que já tinha sido apresentado por seus antecessores, como Sor, Aguado, Giuliani, Mertz, Regondi etc. Musicalmente, Tárrega pode ser considerado um conservador, levando em consideração as mudanças de paradigma musical que estavam acontecendo em sua época, como em Debussy e Wagner (OLIVEIRA, 2020, p. 124)

Tendo essa escola como base, o violonista André Segóvia também foi um personagem importante na história do violão, principalmente por consagrar o instrumento como de prestígio nas salas de concerto. Além disso, incentivou grandes compositores não-violonistas a compor para o instrumento, e isso ampliou significativamente a qualidade e quantidade de composições para o violão, o que ficou conhecido como repertório “segoviano”. Essas contribuições do violonista não são marcadas por preceitos pedagógicos, porém, Segóvia influenciou diretamente uma série de violonistas que tiveram esse papel, como no caso do uruguaio Abel Carlevaro, responsável pela escola sul-platina.

“Carlevaro é o iniciador de uma nova escola de violão, cuja teoria instrumental encontra-se exposta no seu livro *Escuela de la Guitarra*, a qual é complementada pela *Série Didática para Guitarra*, composta de 4 volumes, dedicados exclusivamente a exercícios de técnica”

(DUDEQUE, 1994, p. 100). Seu livro explica de forma minuciosa todos os princípios técnicos do instrumento, sempre com base no princípio de “máximo de resultado com o mínimo de esforço” (p. 1), com cadernos que trazem exercícios práticos das teorias expostas no livro. O autor não estabelece nenhum conceito de *método*, *exercício*, *estudo* ou *obras*, igual aos anteriores, contudo, salienta a importância do desenvolvimento técnico, “a técnica instrumental nunca deve ser um fim, mas deve ser o meio necessário pelo qual o aluno se elevará como músico”³⁴ (CARLEVARO, 1967. p. 1, tradução nossa).

A última categoria listada por Barreto e Castellon (2016) são os métodos contemporâneos, com a menção apenas do método Kitharologus (1997), do cubano Ricardo Iznaola. Os autores destacam nesse método os planos de rotinas de estudos, e a progressão de como ele organiza os exercícios, sempre “acompanhados por indicações pontuais de como se proceder e agrupados em nove níveis graduais de dificuldade” (BARRETO; CASTELLON, 2016, p. 127). Outros dois importantes métodos que têm sido referência para pesquisas são *The Bible of Classic Guitar Technique*, de Hubert Kappel (2016) e *Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook*, de Scott Tennant (1995), ambos com uma parte introdutória sobre alguns conceitos e uma série de exercícios graduais. É interessante destacar que nesses métodos, os autores reservam uma parte para técnicas do violão flamenco, assunto pouco discutido na bibliografia do violão clássico.

2.1.2 Categorização - convencional ou expandido

A evolução dos recursos técnicos é chamada por alguns autores de técnicas expandidas ou estendidas. Existem várias discrepâncias na designação desse termo, e aqui apresentamos alguns conceitos, além de como e por qual razão aplicamos o termo nesta pesquisa. O primeiro ponto a ser observado é sobre a utilização do termo “expandida” ou “estendida”: boa parte das pesquisas brasileiras usa o termo estendidas, o que pode ter sido em decorrência de uma sistematização adotada nas primeiras pesquisas sobre o tema. A pesquisadora Sonia Ray foi responsável em partes por essa padronização, na publicação do v. 11, n. 2 da revista *Hodie*, que tratava somente sobre esse assunto. No editorial, justifica essa diferença entre as duas palavras:

³⁴ *La técnica instrumental no debe ser nunca un fin, pero sí el medio necesario por el cual se irá elevando el alumno en su condición de músico* (CARLEVARO, 1967, p. 1)

O verbo estender, que vem do latim *extendere*, e nos leva a intuir a grafia de estendida com ‘x’. Entretanto, como tantas outras palavras com origem no latim, não se manteve o prefixo original na ortografia brasileira. Ainda assim, não significa que expandir seja o substituto natural de estender.

O verbo ‘expandir’ seria bem mais próximo da ideia de uma técnica tradicional em processo de expansão, mas não engloba, a meu ver, todas as visões sobre o tema na discussão aqui proposta (RAY, 2011, p. 5).

Na própria citação da autora, percebemos que ela se refere ao termo expandir ligado ao ato de expansão de algo convencional. Sendo assim, utilizamos o termo “expandido” por tratar do objeto nesse mesmo sentido. Os compositores Padovani e Ferraz (2011, p. 1) fazem um panorama sobre a evolução dos instrumentos e seu manuseio, ao mostrar formas incomuns de se tocar desde o século XVII aos dias atuais, e acrescentam que essas técnicas não usuais, chamadas técnicas estendidas, se tornaram comuns a partir da segunda metade do século XX, em referência às formas de cantar ou tocar diferentes dos padrões estabelecidos, principalmente no período clássico-romântico. Essa experimentação de novas sonoridades e recursos expressivos resultou nas técnicas estendidas.

Diego Mateo Sabadell (2018) menciona que, desde o período Barroco, há obras que buscam uma expansão na forma de tocar. Isso progrediu com a evolução do instrumento, o chamado violão moderno, com a possibilidade de novas sonoridades que instigaram compositores não violonistas a escreverem para o instrumento. Contudo, não familiarizados com a técnica, escreviam obras de difícil execução ou que desafiavam os limites físico e técnico. Para Lunn (2010), a técnica expandida utiliza um meio não tradicional para produzir os sons e, em sequência, explica essa forma “tradicional”.

Para o violão clássico, a forma tradicional de produzir som é pressionar as notas com a mão esquerda e dedilhar as notas com a mão direita. Essa abordagem tradicional do instrumento pode ser encontrada na música para violão do século XIX. Isso inclui compositores como Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829) e Francisco Tárrega (1852-1909). Deve-se notar também que muitos compositores do século 20 e dos dias atuais continuam a usar o instrumento de forma tradicional ³⁵ (LUNN, 2010, p. 1-2, *tradução nossa*).

Essa afirmação vai de encontro com a de Sabadell sobre a expansão do “tradicional”, pois desconsidera certas técnicas - como determinados rasgueios - utilizadas em cânones do repertório violonístico erudito. Ao mesmo tempo, a alegação estabelece um parâmetro que

³⁵ *For the classical guitar, the traditional way to produce sound is to fret the notes with the left hand and to pluck the notes with the right hand. This traditional approach to the instrument can be found in the guitar music from the 19th century. This includes composers such as Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), and 2 Francisco Tárrega (1852-1909). It should also be noted that many 20th century and present day composers continue to use the instrument in a traditional way* (LUNN, 2010, p. 1-2).

ajuda a situar o que autor considera como técnica expandida. Entretanto, o autor entende que “além de novas técnicas, uma técnica estendida também inclui o uso de uma técnica tradicional de uma nova maneira” ³⁶ (LUNN, 2010, p. 2, *tradução nossa*). Ou seja, ele considera a expansão de uma técnica convencional, logo, sua asserção sobre o “tradicional” é limitada. Madeira e Scarduelli (2013, p. 2) são mais genéricos quando se referem a técnica convencional, quando dizem que “é resultante tanto de observações anatômicas e da relação entre corpo e instrumento musical, quanto da sonoridade em voga num determinado período”. Os autores também reforçam sobre a constante expansão da técnica, quando afirmam que as técnicas expandidas atualmente podem se transformar em técnicas convencionais.

Técnicas estendidas são processos que num determinado momento são utilizados marginalmente pelos intérpretes e que ampliam a paleta sonora de um instrumento ou propõem diferentes soluções mecânicas para determinadas situações. Com o passar do tempo, esses novos procedimentos vão sendo utilizados por intérpretes, e se considerados eficazes (por questões práticas) ou indispensáveis (quando se tratam de novos timbres, por exemplo), podem passar a fazer parte da técnica tradicional. Assim, a técnica instrumental é um elemento da performance musical em constantes reformulações e atualizações, dependendo tanto de observações corporais e modificações na construção dos instrumentos, quanto da música para eles composta. Procedimentos não-tradicionais abrem novas possibilidades de soluções para problemas encontrados no repertório tradicional (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 2).

Nota-se que os autores mencionam algumas técnicas que provêm de transformações de antigos recursos, e outras são novas sonoridades que surgem com a busca por outras formas de expressão. Com base nessa discussão, analisamos a proposta de classificação de técnicas expandidas instrumentais, apresentada pelo pesquisador Guilherme Ribeiro (2019).

1 – **Hibridização:** “a junção ou sobreposição de duas ou mais técnicas distintas pode configurar uma técnica estendida” (RIBEIRO, G. 2019, p. 2). O autor cita alguns exemplos de como podem ser essas técnicas: a junção do trinado e um trêmolo no *violoncello*, o *tongue ram* com glissando na flauta, no violão a tambora com *pizzicato*, tremolo com rasgueado e harmônicos *martellatos* são algumas possibilidades.

2 - **Transformação:** “modificação ou mesmo ampliação de um instrumento musical por ocasião da inserção e anexação de objetos dos mais diversos possíveis no mesmo também configura uma extensão técnica deste instrumento.” (RIBEIRO, G., 2019, p. 3).

³⁶ *In addition to new techniques, an extended technique also includes using a traditional technique in a new way* (LUNN, 2010, p. 2).

3 – **Expansão de técnicas consolidadas:** “ampliação e/ou expansão de uma técnica instrumental [...], e seus objetivos passam tanto pelo crivo da obtenção de novas sonoridades como também pelo crivo da ampliação de recursos técnicos e ergonômicos do instrumentista” (RIBEIRO, G., 2019, p. 4). Seu exemplo sobre essa categoria foi do ‘pizzicato de Bartok’, uma expansão do ‘pizzicato ordinário’.

4 – **Invenção:** “a utilização de absolutamente nenhuma técnica [...] que lembre o passado do instrumento [...] que não são encontradas em obras da música erudita ocidental anteriores.” (RIBEIRO, G., 2019, p. 5).

As categorias 1. Hibridização e 3. Expansão de técnicas consolidadas, se aproximam bastante dependendo do instrumento. No caso do violão, o único exemplo de hibridização de duas técnicas distintas foi do rasgueado com trêmolo. Porém, vemos a seguir que essa técnica foi mencionada por Pujol (1954) como rasgueado contínuo. Sendo assim, o nome das duas técnicas podem se referir a um resultado sonoro de uma técnica já existente — uma técnica convencional — ou pode ser considerada a expansão de uma técnica consolidada.

Outra proposta de categorização foi apresentada pelo violonista Cristiano Braga de Oliveira (2020), em sua tese “A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização”, em que o autor discute as definições de técnica estendida ou expandida, e apresenta um paralelo com as técnicas “tradicionais” para o instrumento. Oliveira (2020) ressalta como algumas delas foram ignoradas por uma visão estilística do período — como no caso dos rasgueios por Segovia - e outras que não tiveram um desenvolvimento mesmo citadas nos métodos antigos, recursos apontados por Aguado em 1825.

Oliveira (2020) organiza em cinco categorias as técnicas expandidas:

- a) Categoria 1: transformação de habilidades mecânicas convencionais;
- b) Categoria 2: O violão como um corpo sonoro total;
- c) Categoria 3: uso do corpo como extensão do instrumento;
- d) Categoria 4: o violão preparado;
- e) Categoria 5: a técnica sem o violão ou o violão sem a técnica.

Destas cinco categorias, apenas a primeira se aplica ao nosso objeto de estudo. Segundo o autor, “essa categoria está ligada à natural transformação, expansão, extensão, restrição, proibição, diminuição e aumento das possibilidades mecânicas do violão dentro do território das ‘**alturas definidas**’ através do tempo” (OLIVEIRA, 2020, p. 156, *grifo nosso*). O autor ainda cita alguns exemplos que se enquadram nessa categoria, como pestanas e meias pestanas com os dedos 2, 3 e 4, toque duplo e triplo do polegar, toque duplo do indicador e médio, glissando com acordes, a maioria dos recursos citados são utilizados nos *12 Estudos para violão solo* de H. Villa-Lobos e que, além disso, destacam-se na expansão técnica no sentido de proporem intensa resistência física ao utilizarem movimentos repetitivos (OLIVEIRA, 2020).

Dentro dessa categoria proposta por Oliveira (2020), é possível separar as técnicas expandidas de duas formas: a primeira, com as novas formas de tocar, não usuais, diferentes da técnica convencional, estabelecido como convencional, técnicas que foram devidamente exploradas em forma de obras e não apenas mencionadas, como visto na próxima seção (2.1.3). E a segunda forma, como expansão das técnicas convencionais, como confirma Sabadell (2018, p. 3, *tradução nossa*), “seria o caso do vibrato, do glissando, dos ligados, dos rasgueados ou dos harmônicos. São recursos, [...] alguns dos quais utilizados desde o Renascimento ou desde o Barroco”³⁷. O autor estabelece que essas técnicas convencionais podem ser consideradas expandidas, desde que sejam exploradas de um novo jeito: “por exemplo, harmônicos artificiais são comumente usados antes de 1900, mas rapidamente arpegjar acordes usando apenas harmônicos artificiais seria usar harmônicos artificiais de uma maneira diferente”³⁸). (LUNN, 2010, p. 2, *tradução nossa*).

O parâmetro que utilizamos para classificar uma técnica como expandida se baseia na revisão bibliográfica das técnicas apresentada na subseção (2.1.3). Essa revisão estabelece teoricamente o traço de uma linha entre a técnica convencional e a técnica expandida, e essa divisão em duas categorias é utilizada para classificar os *17 estudos expressivos* de Geraldo Ribeiro. Assim, as técnicas expandidas foram divididas em duas categorias, de acordo com os critérios abaixo:

³⁷ Sería el caso del *vibrato*, el *glissando*, los *ligados*, los *rasgueados* o los *armónicos*. Se trata de recursos [que todos los guitarristas consideramos propios del instrumento], algunos de los cuales vienen utilizándose desde el Renacimiento o desde el Barroco. (SABADELL, 2018, P.3)

³⁸ For example, artificial harmonics are commonly used before 1900, but quickly arpeggiating chords using only artificial harmonics would be using artificial harmonics in a different way (LUNN, 2010, p. 2)

Consideramos uma **técnica expandida nova**, quando:

- a) a obra apresenta uma técnica não convencional que não foi citada nos métodos;
- b) Há alguma técnica que foi mencionada, mas não foi totalmente explorada, como os ligados impróprios de Aguado (1825), os diferentes rasgueios mencionados por Pujol (1959) ou arpejos com um dedo como os exemplos de Kappel (2016).

No caso deste trabalho, como condição dessa categoria, a técnica deve ser explorada em um trecho significativo da obra, e não em apenas pequenos trechos.

Consideramos a **expansão da técnica convencional** quando:

- a) O uso dela excede os limites qual a tradição tem colocado;
- b) A técnica é explorada de uma maneira diferente, como o exemplo de Lunn em relação aos harmônicos artificiais;
- c) Ela expande suas combinações ao ponto de desafiar os limites físicos do intérprete e do instrumento.

Depois de feita essa classificação das obras, apresentamos uma análise mais aprofundada sobre os estudos que utilizam a técnica expandida. Analisamos essas obras com base nos seguintes procedimentos:

1 - Descrição da técnica ou conceito: neste ponto, fizemos uma revisão bibliográfica nos métodos, com a descrição ou conceitos nas diferentes épocas. No caso da técnica convencional expandida, analisamos até qual ponto o recurso foi explorado, se é algo totalmente novo, buscamos algum paralelo com uma técnica semelhante e, principalmente, utilizamos da pesquisa ação para esclarecer diretamente com o compositor as dúvidas (assunto da seção 2.3);

2 - Mecânica ou “formas de fazer”: com base também na revisão dos métodos e obras que utilizam a demanda técnica, descrevemos a mecânica e as diferentes formas de executar, se houver. Quando possível, sugerimos novas maneiras e soluções baseadas na experiência empírica com o repertório e na revisão bibliográfica;

3 – Representações: como o autor escreve a técnica na partitura, comparamos com outras notações que podem aparecer em outras obras, ou representações similares. Analisamos se é possível compreender a técnica a partir da notação e, novamente, utilizamos a pesquisa-ação para interpretar os sinais ou a escrita com o compositor.

4 - Aplicação no estudo ou outras obras: analisamos como o compositor explorou o recurso na obra, inteira ou somente em trechos, e também, fizemos uma análise comparativa com outras obras que utilizam o mesmo recurso ou similar.

A seguir, elaboramos uma lista com a relação das técnicas violonísticas encontradas nos métodos descritos na subsecção anterior (2.1.1 – página 48), que tomaremos, neste trabalho, como parâmetro para a “técnica convencional”, como um limite entre essas técnicas e as expandidas. Nesta lista poderemos comprovar duas hipóteses mencionadas citadas acima. A primeira, de que aconteceu uma evolução natural das técnicas violonísticas, sendo incorporadas novas técnicas nos métodos mais modernos — como o trêmulo, rasgueios, técnicas do violão flamenco, os efeitos percussivos. A segunda, de que alguns recursos mencionados nos métodos antigos deixaram de aparecer nos posteriores, ou não tiveram uma “evolução”, sendo repetidas as mesmas informações que se encontravam nos anteriores.

2.1.3 relação das técnicas abordadas nos métodos

Nesta seção listamos as técnicas abordadas nos métodos citados no 2.1.1 (p. 48), e com isso identificamos como os autores as descrevem, com a intenção de mostrar como as técnicas foram expostas, se somente na teoria ou se existem exercícios, lições ou estudos práticos sobre as determinadas técnicas. Quando necessário, buscamos exemplos das técnicas em obras em forma de estudos de autores renomados. Ordenamos a lista conforme o método mais antigo, *Escuela de la Guitarra* (1825), de Dionísio Aguado, complementado, quando necessário, pelos demais.

Escalas

As escalas são a base para construção da melodia em qualquer instrumento, sendo fundamental seu estudo. Existem vários exercícios com diversas combinações possíveis para esta técnica: por exemplo, dentro de uma obra em forma de estudo, normalmente a escala é explorada em mais de uma oitava, com modulações para outras tonalidades e com passagens cromáticas. Todos esses aspectos podem ser visto nessa pequena passagem do famoso *Estudo N°1 Op. 60*, de Matteo Carcassi (Figura 17):



Figura 17: *Estudo N°1 Op. 60*, de Matteo Carcassi – Compasso 11.
Fonte: Carcassi (1852, [s.p]).

As escalas também podem ser com saltos melódicos (Figura 19) ou intervalos harmônicos (Figura 19), como vemos nos dois exemplos abaixo:



Figura 18: *Estudo N°5 Op.35*, de Fernando Sor – escala com saltos.
Fonte: Sor (1828, [s.p])



Figura 19: *Estudo N° 6 Op. 6*, de Fernando Sor – Escala com intervalos harmônicos.
Fonte: Sor (1815, [s.p])

Nos métodos contemporâneos citados percebemos uma preocupação maior com a solução de alguns problemas que autores antigos não mencionam, como: exercícios para cruzamento de dedos, sincronização das mãos, homogeneidade tímbrica do toque e exercícios de explosão de velocidade.

Acordes repetidos

Nesta técnica o compositor busca a homogeneidade do toque com todos os dedos de mão direita, enfatizando que “os dedos devem pressionar, perfeitamente ao mesmo tempo e com igual força, todas as cordas do acorde simultaneamente”³⁹ (AGUADO, 1825, p. 11, *tradução nossa*). Apesar de expor essa técnica, o autor explora pouco ela em seus estudos, apenas em algumas passagens do *Estudo N° 29* (Figura 20):



Figura 20: *Estudo N°29* – passagens com acordes repetidos.
Fonte: Aguado (1825, p. 98).

Um grande exemplo desta técnica é o *Estudo N° 4*, de H. Villa Lobos, da série de 12 estudos para violão solo (Figura 21):



Figura 21: *Estudo N°4* – acordes repetidos.
Fonte: Villa-Lobos (1929, p. 7).

Acordes arpejados ou arpejos

Os arpejos, assim como as escalas, são técnicas tradicionais indispensáveis para desenvolvimento da técnica violonística, mencionadas em praticamente todos os métodos, e exploradas através de diversos exercícios, lições e estudos. Aguado (1825, p. 14, *tradução nossa*) descreve a técnica como “tocando com uma certa ordem, uniforme e uma após a outra as cordas de um acorde simultâneo, então este acorde torna-se um arpejo.”⁴⁰ Um famoso e completo exemplo para esta técnica são as 120 fórmulas de arpejos apresentadas na primeira parte do *Método per Chitarra Op. 1*, de Mauro Giuliani (1813). Esses mesmos exercícios são

³⁹ *Los dedos han de pulsar, perfectamente a un mismo tiempo y con igual fuerza, todas las cuerdas del acorde simultáneo* (AGUADO, 1825, p.11).

⁴⁰ *Pulsando con cierto orden, uniforme y una despues de otra las cuerdas de un acorde simultaneo, entonces se convierte este en acorde en arpegio* (AGUADO, 1825, p. 13).

aproveitados e organizados com outra ordem progressiva, separada em dez níveis por Scott Tennant, em seu método *Pumping Nylon* (1995). Algumas formas pouco exploradas podem ser encontradas no método de Hubert Kappel (2016), como exercícios de arpejos com polirritmia — enquanto o polegar acentua a cada três notas, o dedo anular acentua a cada quatro notas (Figura 22). Outro caso é o arpejo com apenas um dedo de baixo para cima, que pode ser executado com o dedo indicador ou anular (Figura 23). Além desses exemplos, o autor também acrescenta alguns exercícios para reflexo:



Figura 22: Arpejos com polirritmia.
Fonte: Kappel (2016, p. 64).



Figura 23: Arpejo subindo com um dedo.
Fonte: Kappel (2016, p. 83).

Pestanas

A pestana é um recurso que utilizamos para pressionar duas ou mais notas na mesma casa, otimizando a utilização de dedos para fazer mais notas. Se a pressão é feita apenas na 1ª e 2ª corda, é considerada uma pequena pestana; da 1ª até a 4ª ou 5ª corda, meia pestana e em todas as cordas, grande pestana. Essa técnica normalmente é aplicada com o dedo indicador da mão esquerda, mas o próprio Aguado (1825, p. 29) já considerava a utilização com o dedo mínimo da mão esquerda (dedo 4) (Figura 24):



Figura 24: Pestana com dedo 4.
Fonte: Aguado (1825, p. 29).

Vários autores colaboram para o entendimento e funcionalidade dessa técnica, com ressaltos a alguns pontos: no caso de pequenas e meias pestanas, deslocar o apoio do polegar mais para baixo (Sor, 1830, p. 30), Carlevaro (1979, p. 129) também corrobora com essa afirmação. Outros aspectos são: utilizar o dedo indicador posicionado lateralmente (Aguado, 1843, p. 34) e usar o peso do braço e a gravidade para auxiliar na pressão das cordas, para evitar a tensão em músculos menores (TENANT, 1995, p. 23). Apesar dessas instruções os autores se limitam a exemplificar com algumas lições – especificamente as lições 81 a 85 (Aguado, 1925, p. 27-9), não compondo nenhum estudo para explorar as possibilidades dessa técnica. A obra que temos conhecimento em forma de estudo que explora em sua maioria pestanas, é o *Estudo N° 5*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca (1978) que, por sua vez, explora pestanas com outros dedos além dos mencionados. Estudos mais recentes, dos violonistas Bruno Madeira e Fábio Scarduelli (2013), apresentam possibilidades de ampliação do uso dessa técnica, que não estão incorporadas no ensino tradicional do violão.

Ligados

O ligado é uma das técnicas mais utilizadas no violão junto com os arpejos e escalas. No violão, é importante diferenciar a ligadura de frase do ligado técnico, este é representado por uma linha curva colocada sobre “duas ou mais notas de diferentes graus executadas sucessivamente e com um único toque da mão direita [...] o segundo e o resto, se houver, terão que ser produzidos pelos dedos da mão esquerda”⁴¹ (AGUADO, 1825, p. 38, *tradução nossa*). Essa técnica obtém o efeito de *legato*, e funciona também como um recurso expressivo.

Em Aguado (1825), os ligados podem ser de duas ou três notas, ascendentes ou descendentes, e combinar cordas soltas (Figura 25). Estes ligados citados são os mais comuns no instrumento, mas existem diversos estudos que trabalham esta técnica.

⁴¹ dos ó mas notas diferente grado ejecutadas sucessivamente y con una sola pulsacion de la mano derecha, [constituyen la esencia del ligado. Pulsando la derecha tan solo el primer sonido, es claro que] el segundo y los demas, si los hubiese, tendran que producirlos los dedos de la mano izquierda.(AGUADO, 1825, p.38).



Figura 25: Ligados de 2 e 3 notas – ascendente e descendente.
Fonte: Aguado (1825, p. 38-9).

Existem ligados intercalados com uma nota articulada (Figura 26), bem como ligados feitos com apenas um dedo, chamados de “arraste”, indicados por uma linha reta e feitos com distancia variável, de um a vários trastes (Figura 26). O ligado é considerado por Aguado (1825, p. 41, *tradução nossa*) como “uma das maiores belezas do violão”⁴². Essa mesma técnica é marcante nas obras de Tárrega, mas nela é chamada de portamento e de glissando por Mauro Giuliani.



Figura 26: Ligado intercalado com nota articulada e arraste.
Fonte: Aguado (1825, 40-41).

O autor também demonstra a possibilidade de fazer ligados a duas vozes, com intervalos de terças ou sextas paralelas. No exemplo da Figura 27, vemos que um dos ligados se trata de um arraste. Apesar de ser um efeito característico do violão, o arraste normalmente é aplicado em exercícios e passagens de obras – à exceção do *Estudo 11*, de Giuliani - o mesmo vale para o ligado com nota articulada.



Figura 27: Ligado com duas vozes - uma com arraste.
Fonte: Aguado (1825, p. 42).

Todas essas formas de ligados são classificadas por Aguado (1825) como ligados próprios, e o segundo gênero é chamado impróprio. Esta forma de fazer é quando a mão direita articula uma nota solta ou presa, e a mão direita liga com uma nota mais grave em outra corda. Outra

⁴² *Uma de las mayores belezas de la guitarra* (AGUADO, 1825, p. 41).

forma parecida com o ligado impróprio são os sons produzidos apenas com a mão esquerda, sem pulsar, a mão esquerda é solta com força no traste da nota, evitando o máximo de ruído e gerando novos sons. Esta forma é relacionada por Oliveira (2020) com o *tapping*⁴³ de mão esquerda, uma técnica da guitarra elétrica, que no violão é considerada uma técnica expandida. Vemos alguns exercícios deste gênero no método de Iznaola (1997, p. 23), referenciados como *pull-outs* e *hammer-nos*, onde deve o som deve ser projetado apenas com a mão esquerda. Estes ligados se aproximam dos ligados contínuos de Carlevaro (1974, p. 15), com a diferença que, quando necessário produzir o primeiro som em uma nova corda, nos ligados contínuos é utilizada a mão direita para tocar. A 9ª variação da obra *Variações sobre um tema de Sor Op. 15*, de Miguel Llobet (1908), é uma das poucas obras que exploram os ligados com apenas a mão esquerda.

Além dos ligados próprios de Aguado, temos diversas outras combinações apresentadas por Carlevaro em seu *Caderno N°4* (1974) de *Série Didática para Violão*. O primeiro ligado que o autor acrescenta é o de quatro notas, enquanto Aguado (1825) mencionou somente até três notas. O próximo é o ligado misto, combinação de ligados ascendente e descendente na mesma corda. Percebemos, na Figura 28, que o toque de mão direita é realizado a cada três notas. Contudo, o ausentar o toque mantendo o movimento de ligado resulta no ligado contínuo, que pode ser combinado de diversas formas, uma vez que se articula a primeira nota e combinam ligados ascendentes descendentes com os dedos um, dois, três e quatro da mão esquerda, como ilustra Kappel (2016) em seu método.



Figura 28: Ligado misto e ligado contínuo.
Fonte: Carlevaro (1974, p. 12- 15).

Na sequência, o autor apresenta os ligados duplos e duplos com pestana (Figura 29), que não são tão comuns. O próprio compositor escreveu um estudo para ligados duplos com pestana em seu *Caderno 4*, referenciado como *Exercício 64* (1974, p. 31):

⁴³ O *tapping* é uma técnica de guitarra elétrica que consiste, basicamente, em tocar martelando as cordas com a ponta dos dedos. Tal técnica, apesar de se popularizar nos anos 80, já vinha sendo utilizada desde o século XIX por violonistas eruditos.

Ligados duplos **Duplos com pestana**

Figura 29: Ligados duplos e duplos com pestana.
Fonte: Carlevaro (1974, p. 18, 22).

Adornos/Ornamentos

Os adornos, como são chamados por Aguado (1825), são efeitos que utilizam da técnica do ligado para sua execução. Mas, diferentemente dos ligados, que recebem o valor da figura escrita, os adornos ou ornamentos são representados por pequenas notas que tomam o valor da nota real, e sua execução normalmente é rápida. Os principais adornos são apoiatura, glissando, mordente, grupetos e trinados.

Apojatura – Consiste em uma ou duas notas menores, executadas brevemente com ligado, cujo valor é tomado da nota seguinte, a nota real. Elas podem ser simples ou duplas, ascendentes ou descendentes. As apoiaturas também podem ser executadas com o arraste, no efeito chamado de *glissando* por Mauro Giuliani (1812). Os estudos abaixo (Figura 30) foram extraídos da terceira parte *Do Método Per Chitarra Op. 1*, de Giuliani (1812), e ilustram as apoiaturas descritas.

Simples ascendente **Simples descendente**

Andantino **Grazioso**

Figura 30: Estudos com apoiaturas.
Fonte: Giuliani (1812, p. 37, 38 e 43).

Mordente e Grupeto – Existe uma discrepância entre métodos da “época de ouro” e os posteriores em relação a estes adornos. Entretanto não é o objetivo comparar e discutir este tema aqui, então tomaremos as descrições mais utilizadas.

A forma como conhecemos o mordente é definida do por Aguado (1825, p. 43) como uma apojatura de dois sons, que se inicia na mesma altura da nota real. Usando a mesma definição e chamando de mordente, Pujol (1954, p. 83-6) separa este ornamento em simples e duplo, ascendente e descendente (Figura 31), e indica seus *Estudos XXXV* e *XXXVI* para o trabalho destes ornamentos.

The figure displays four musical examples of mordentes in treble clef, G major, 2/4 time. Each example is labeled with 'Ej.' (Example) and 'Ex.' (Exercise) and a number.
 - **223 Simples superior**: Shows a mordente on a quarter note, with the ornament consisting of two eighth notes above the main note.
 - **225 Simples inferior**: Shows a mordente on a quarter note, with the ornament consisting of two eighth notes below the main note.
 - **226 Dupla superior**: Shows a mordente on a quarter note, with the ornament consisting of two eighth notes above the main note, followed by a quarter rest.
 - **227 Dupla inferior**: Shows a mordente on a quarter note, with the ornament consisting of two eighth notes below the main note, followed by a quarter rest.
 Fingerings and dynamics (p) are indicated throughout the examples.

Figura 31: Mordente - simples e duplo.
 Fonte: Pujol (1954, p. 83-6).

Pujol (1954) ainda acrescenta uma terceira espécie de mordente, chamado “mordente circular”. Este ornamento é chamado de mordente duplo por Aguado (1825, p. 45) e de Grupeto por Giuliani (1816, p. 40). São três nomes diferentes que referem ao mesmo ornamento, como podemos ver na ilustração abaixo (Figura 32), com o exemplo do *Estudo N.8* de Giuliani.

The figure displays three musical examples of circular mordents.
 - **230 Mordente circular : Superior**: Shows a circular mordente on a quarter note, with the ornament consisting of two eighth notes above the main note.
 - **231 Inferior**: Shows a circular mordente on a quarter note, with the ornament consisting of two eighth notes below the main note.
 - **Grupeto**: Shows a circular mordente on a quarter note, with the ornament consisting of two eighth notes below the main note.
 The examples are labeled with 'Ej.' (Example) and 'Ex.' (Exercise) and a number. Fingerings and dynamics (p) are indicated throughout the examples.

Figura 32: Mordente circular ou duplo ou grupeto.
 Fonte: Giuliani (1812, p. 40); Pujol (1954, p. 89).

Trinado – Consiste em um ligado ascendente e descendente de duas notas repetidas várias vezes em grande velocidade, sendo tocada somente a primeira nota com a mão direita, igual a um ligado contínuo, mas com apenas duas notas. Aguado (1825, p. 46) menciona o trinado simples e o duplo (Figura 33): o primeiro é o mais comum, encontrado na terceira parte do *Estudo N. 7*, de H. Villa-Lobos. Já o trinado duplo apenas vemos em forma de exercício.

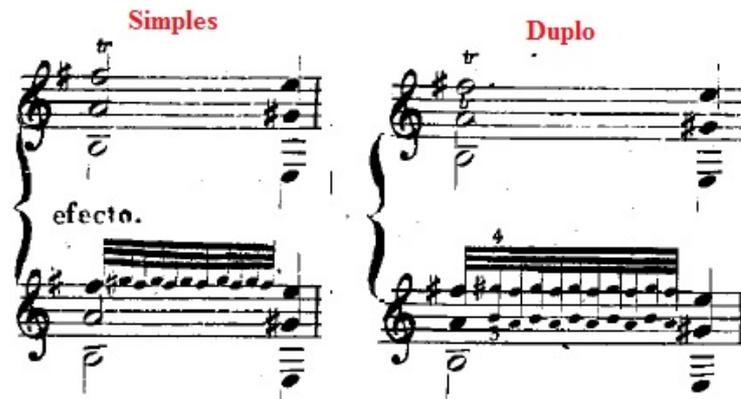


Figura 33: Trinado simples e duplo.
Fonte: Aguado (1825, p. 46).

Vibrato

O vibrato é um recurso expressivo que alguns autores consideram como ornamento, mas não é executado com ligados. Por isso, separamos o termo dos outros. Em seu primeiro método de 1825, Aguado não menciona este recurso. Somente em 1943, com a publicação do *Nuevo Método para Guitarra*, o autor acrescenta outros termos, inclusive este sob, o título de *trêmolo*⁴⁴, representado por um símbolo similar ao do mordente (Figura 34). O autor descreve a técnica: “se, após pressionar uma corda com a força devida, se toca e imediatamente o dedo pressionado balança de um lado para o outro no ponto onde ele repousa com a ponta, então se prolonga a vibração da corda consequente o som”⁴⁵ (Aguado, 1843, p. 49, *tradução nossa*). Essa descrição do autor se refere ao vibrato longitudinal, o mesmo descrito por Pujol (1954, p. 89 e 90) que, ao contrário de Aguado, menciona que o vibrato era representado antigamente (Figura 35), mas atualmente não é indicado.

⁴⁴ Trêmulo no violão é uma técnica diferente do vibrato e será apresentada na sequência.

⁴⁵ *Si despues de pisada una cuerda com la fuerza debida, se pulsa, é inmediateamente el dedo que la pisa se meneia de um lado á outro sobre el punto em que él apoya com la punta, entonces de prolonga la vibracion de la cuerda, y de consiguiente el sonido* (AGUADO, 1843, p. 49).



Figura 34: Indicação de vibrato. Fonte: Aguado (1843, p. 50).

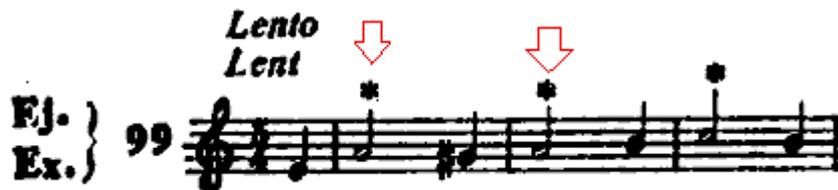


Figura 35: Símbolo antigo do vibrato.
Fonte: Pujol (1969, p. 90)/

Ambos os autores se limitam a esses pequenos exercícios. Carlevaro (1979), além de acrescentar o vibrato transversal, relata vários pontos de qual escolher e em qual região usar. Por fim, Hubert Käppel (2016, p. 209-10), ilustra alguns exercícios mais detalhados, que indicam com flechas quando a nota deve ser alterada na altura com o movimento de vibrato (Figura 36).



Figura 36: Exercícios de Vibrato.
Fonte: Kappel (2016, p. 210).

Harmônicos

Aguado (1825) e Sor (1830) corroboram nas três formas de execução dessa técnica. A primeira forma é conhecida como harmônicos naturais, esses sons são obtidos quando a mão esquerda pressiona levemente, sem encostar a corda nos trastes, em pontos específicos da escala do violão, e a mão direita articula esta corda normalmente. Existem algumas obras que exploram estes harmônicos como o *Estudo 21 op.29* Fernando Sor, e um *Andante* do método de Aguado (1843), mas como vemos na ilustração abaixo existem nove sons, contudo esses estudos só exploram até o quarto, os chamados harmônicos mais claros (Figura 37).

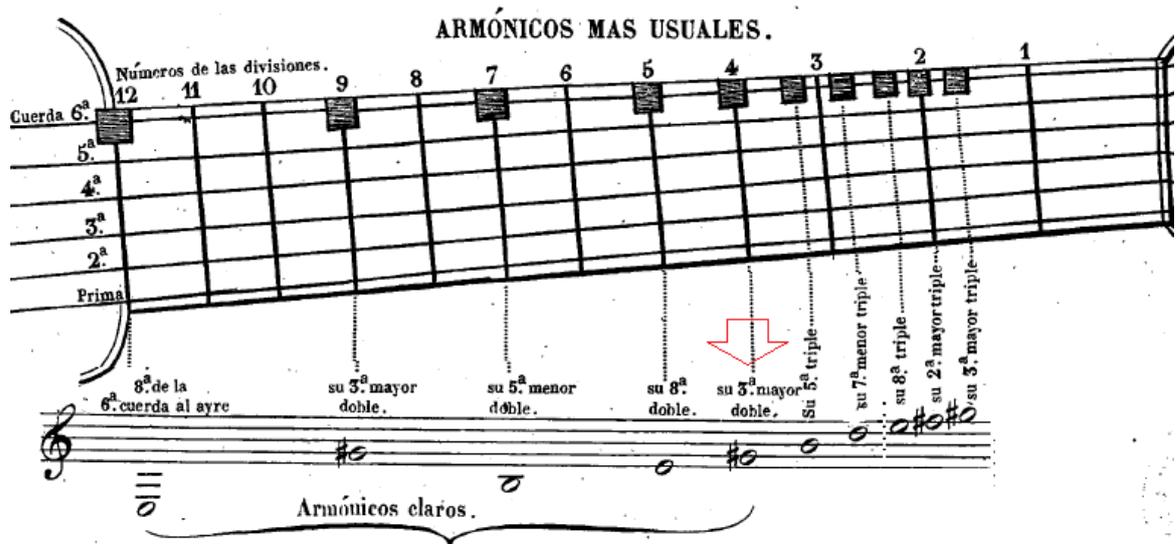


Figura 37: Pontos da escala onde se encontram os harmônicos naturais.
 Fonte: Aguado (1843, [s.p])

As outras formas de execução são os chamados harmônicos artificiais, sendo uma delas os harmônicos oitavados, como descritos por Pujol. Nos harmônicos oitavados, encontram todas as notas da escala cromática: estes harmônicos são encontrados sempre na metade da corda, ou seja, solto ele está na XII casa, quando pressionado a nota na primeira casa, o harmônico esta na XIII. Para articular esse som, ele se utiliza apenas da mão direita, uma vez que a mão esquerda precisa pressionar as cordas, o que é feito com o dedo indicador da mão direita pressionando o ponto do harmônico. O anular ou polegar da mesma mão articula a nota (Figura 38). O próprio autor escreveu o *Estudo XXXVIII* explorando esta técnica.

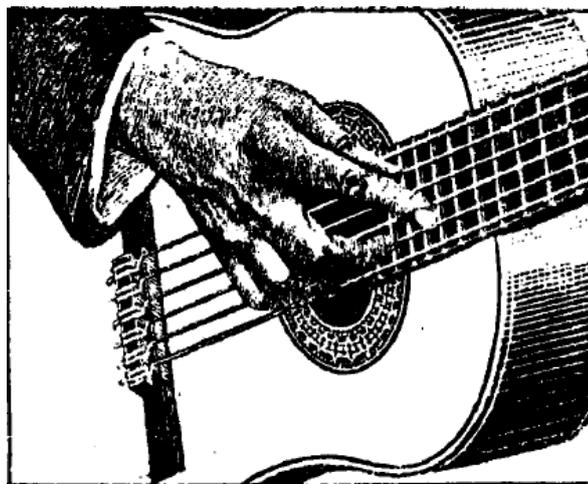


Figura 38: Harmônico oitavado (artificial).
 Fonte: Pujol (1954, p. 92).

A terceira forma descrita por Aguado (1843) e Sor (1830) é utilizada principalmente no violino, quando se pressiona com o dedo um da mão esquerda uma determinada nota e, com o dedo quatro dessa mesma mão, é feita a pressão do harmônico em um quarto da corda – cinco trates no violão, o que gera a mesma nota em harmônico, duas oitavas acima.

Trêmulo

Diferente do vibrato como Aguado (1843) tinha relacionado, o trêmulo é uma técnica violonística que “consiste na prolongação de uma nota melódica por meio de sua rápida repetição pelos dedos anular, médio e indicador, com intervenção periódica do polegar para as notas do grave de modo a produzir o efeito de uma melodia contínua”⁴⁶ (PUJOL, 1971, p. 99, *tradução nossa*). O autor também acrescenta que a maior dificuldade dessa técnica é igualar o timbre e o ritmo de cada dedo: por isso, existem tanto exercícios quanto métodos mais atuais em que é possível perceber diversas combinações para estudo desta técnica (Figura 39). Apesar de não utilizarem o termo trêmulo, Sor e Carcassi (1952) compuseram estudos que trabalham esta técnica, como o *Estudo N°16 Op.29* e o *Estudo N°2 Op.60*.



Figura 39: Combinações para exercício de trêmulo.
Fonte: Kapell (2016, p. 166).

Sons abafados e pizzicato

Os sons abafados são um efeito que se assemelha ao pizzicato. Aguado (1825) e Sor (1830) descrevem basicamente que esse efeito é o de cortar o som após o toque, e ambos descrevem que nota deve ser abafada ao levantar o dedo da mão esquerda que a pressionava. Aguado (1825, p. 47) acresce que as vibrações também podem ser interrompidas colocando a borda externa da mão direita sobre todas as cordas, resultando em sons escuros. Percebemos que essa última descrição é igual ao do pizzicato. Pujol (1971, p. 132) separa esta técnica de quatro formas em pizzicato: apagado, normal, aberto e estridente. Afirma que todos partem do

⁴⁶ consiste en la prolongación de una nota melódica mediante la repetición rápida de la misma por los dedos anula, medio e indice, con intervención periódica del pulgar para las notas del bajo de manera que produzca el efecto de una melodia continuada.(PUJOL, 1971, p. 99).

princípio de abafar as cordas perto do cavalete, com a borda da mão direita, mudando um pouco o ângulo de ataque (Figura 40). Esse autor apresenta vários exercícios em seu método, e indica algumas obras que utilizam o pizzicato em alguns trechos ou que podem ser aplicados, e curiosamente entre elas está o *Estudo N°16 em ré menor, op. 31* de Fernando Sor (1830), autor que não descreveu esta técnica com a mão direita.



Figura 40: Postura da mão para o pizzicato.
Fonte: Pujol (1971, p. 133).

Campanela

Esta técnica é uma particularidade harmônica do violão: consiste em tocar uma ou duas notas soltas em um acorde que se encontra longe da pestana, fazendo soar intervalos próximos (Figura 41 - AGUADO, 1825, p. 48). Essas sobreposições de sons causam um efeito peculiar, e Pujol (1971, p. 138), compara o efeito ao de um pedal aberto do piano. Ainda que não mencionado nesses métodos, é comum usar esse efeito principalmente em passagens escalares, tocando uma corda solta após uma presa. Essa sobreposição de segundas cria um efeito semelhante ao de sinos. Os *Estudo VI*, de Leo Brower (1972) e o *Estudo LIX*, de Pujol (1971) são exemplos de campanelas com acordes.



Figura 41: Campanelas em acordes (AGUADO, 1843, p. 53).

Sons percussivos

Sobre os sons percussivos no violão, Aguado (1825, p. 48) menciona apenas a *tambora*, e descreve esta técnica como o ato de atacar as cordas, normalmente com um acorde, com o dedo médio estendido e próximo ao cavalete. Acrescenta o autor que o efeito tem melhor resultado quando utilizado o polegar com movimento de rotação do pulso. Esta técnica normalmente é explorada em alguns trechos específicos, como vemos a *tambora* nos acordes do exemplo de Aguado (Figura 42). Pujol (1971) compôs o *Estudo LXVIII*, formado somente com *tambora*.



Figura 42: Tambora em acordes.
Fonte: Aguado (1825, p. 48).

Além da *tambora*, o violonista Pujol (1971, p. 142-3) menciona mais duas técnicas com efeito percussivo: a primeira, um efeito obtido com os dedos anular, médio e indicador rigidamente estendidos, atacando as cordas com um movimento de trêmulo e, com o movimento de extensão dos dedos para atacar novamente as cordas, o efeito tem a duração do acorde e pode ser feito com apenas indicador e médio da mão direita. O autor não indicou nenhuma obra com esta técnica. A segunda técnica se chama *tamboril*, e simula uma caixa de bateria. O efeito é obtido ao cruzarmos a 5ª e 6ª corda e seguramos com a mão esquerda em qualquer casa. Esta técnica pode ser vista na *Gran Jota* de Arcas-Tárrega.

Translados ou saltos

Os translados e saltos são ferramentas presentes em qualquer obra que trabalhe com mais de uma posição⁴⁷. Todavia, a importância do estudo dessa técnica foi mencionada no método de Pujol (1971), e bastante explorada por Carlevaro (1979) em seu método, na série didática e em suas obras. Os translados podem acontecer com acordes ou com passagens escalares ou melodias. Nesse último caso, o Carlevaro divide em três formas (Figura 43): Por substituição, dentro do âmbito da mão, um dedo é substituído por outro e a mesma nota (1974, p. 12). Por

⁴⁷ De forma geral, as posições no violão são definidas por onde recai o dedo um da mão esquerda, e os outros dedos nas outras casas, ou seja, primeira posição dedo um casa um, quinta posição dedo um casa cinco.

deslocamento, quando um dedo qualquer que está em uma posição é descolado para iniciar uma nova (*ibidem*, p. 32). Por salto, a mão inicia uma nova posição sem uma referência anterior (*ibidem*, p. 51).

The figure shows three musical exercises on a treble clef staff:

- Ej. 7 SUBSTITUIÇÃO:** A sequence of notes with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4. Red circles highlight the first and second notes, with the text "Dedos diferentes e mesma nota" (Different fingers and same note) below.
- Ej. 29 DESLOCAMENTO:** A sequence of notes with fingerings 1, 1, 3, 4, 4, 2. Red circles highlight the first and second notes, with the text "(De primera a quinta posición)" above.
- Ej. 69 SALTO:** A sequence of notes with fingerings 0, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3. Red boxes highlight the first and second groups of notes, with the text "nova posição" (new position) below.

Figura 43: Translados- substituição, deslocamento e salto.
Fonte: Carlevaro (1974, p. 12, 32, 51).

Aberturas

As aberturas ou distensões são recursos que, assim como os translados, são utilizados de forma constante em obras mais elaboradas. Seu estudo separado das obras foi apresentado primeiro por Pujol (1954, p. 35), dizendo que a extensão da mão esquerda ocorre quando os dedos abrangem mais que quatro casas, sem a necessidade de deslocamento. Dos métodos contemporâneos, Ricardo Iznaola (1997) apresenta uma série de exercícios progressivos de extensão e contração (Figura 44), este último como o oposto da extensão quando usamos os quatro dedos em um espaço menor que quatro casas.

The figure shows a musical exercise on a treble clef staff with a red box highlighting the first four notes and an arrow pointing to the right. To the right is a diagram titled "Abertura de 6 casas" (Opening of 6 strings) showing a grid of 6 strings and 15 frets. Red numbers 1, 2, 3, 4 are placed on the grid to indicate finger positions.

Figura 44: Exercício de abertura.
Fonte: Iznaola (1997, p. 113).

conhecem o instrumento. É interessante destacar que o tema sobre escrita idiomática, já era abordado em pesquisas desde 1963, como na tese de doutorado de Hebert Alvin Horn (1963) intitulada, *Idiomatic Writing of the Piano Music of Béla Bartók*. Neste trabalho o autor se refere ao “idioma” como representação do estilo da escrita, sendo que esta deve respeitar as características físicas e acústicas do instrumento, e as capacidades fisiológicas do músico. Sua pesquisa separou a escrita idiomática do compositor em duas categorias gerais:

1 - Uso e transmutação por Bartók de materiais e expressões idiomáticas pianísticas tradicionais; 2 - criação de novas expressões idiomáticas, que muitas vezes eram o resultado de experimentação criativa e da utilização de movimentos e sensações de tato do pianista para conceber novas ideias musicais ⁴⁸ (HORN, 1963, p. 9, tradução nossa).

Vemos que os conceitos de Horn (1963) sobre a escrita idiomática dizem respeito ao uso de recursos tradicionais e criação de novas possibilidades através da experimentação. Dessa forma, a ideia de escrita idiomática estabelece um paralelo com a expansão das técnicas instrumentais, ou seja, a evolução de ambos, se é que podemos distinguir, já estava ligada à escrita para violão de Fernando Sor (1830) e Dionisio Aguado (1825) como exemplo. Sobre a obra desses autores, Soto e Iborra (2010, p. 94, *tradução* nossa), afirmam que era “[u]ma música para violão totalmente nova caracterizada, em termos muito gerais, pela consolidação do violão como instrumento harmônico e contrapontístico com recursos idiomáticos próprios” ⁴⁹ (SOTO; IBORRA, 2010, p. 94, *tradução* nossa).

Outro período importante para a expansão do idiomatismo instrumental foi na metade do século XX, quando vários compositores não violonistas começaram a escrever para violão por influência de André Segóvia (1893-1987). Essa escrita, muitas vezes, desafiava os “limites” que os violonistas estavam habituados. Por um lado, algumas obras exigiam passagens impossíveis para o instrumento ou para o intérprete e, como consequência, surge a colaboração do intérprete com esses compositores. Por outro lado, essas obras exigiam dos intérpretes um esforço diferente do que estavam acostumados no repertório dos séculos XVIII e XIX, conseqüentemente, essas obras ampliaram os limites técnicos e idiomáticos do violão.

⁴⁸ 1 - *Bartok's use and transmutation of traditional pianistic materials and idioms; 2 his creation of new idioms, which were often the result of creative experimentation and the utilization of a pianist's playing movements and tactile sensations to conceive new musical ideas* (HORN, 1963, p. 9).

⁴⁹ Una musica para guitarra absolutamente nueva caracterizada, en términos muy generales, por la consolidación de la guitarra como instrumento armónico y contrapuntístico con recursos idiomáticos propios (SOTO; IBORRA, 2010, p. 94).

Um marco para essa expansão foram os *12 Estudos* de H. Villa-Lobos: seu conhecimento sobre o instrumento ajudou a explorar as potencialidades do violão de forma inovadora, sendo referência até os dias atuais como exemplo de obras idiomáticas para violão. Sua obra reflete o pensamento da famosa frase do tratado de orquestração de Hector Berlioz, que diz : “é quase impossível escrever bem para o violão sem ser um violonista” (BERLIOZ *apud* CARPENEDO, 2020, p. 13). Essa frase é citada por diversos autores, e atualmente pode ser considerada em partes como um mito, devido o grande número de obras de compositores não-violonistas que são idiomáticas. Ainda assim, é possível considerar como uma meia verdade se compararmos composições de violonistas-compositores e compositores não-violonistas. Como exemplo, está a comparação dos *12 Estudos para violão solo*, de Francisco Mignone (1978), com a obra citada de Villa-Lobos. Apesar de ser uma obra significativa para o instrumento, foi necessária a contribuição do violonista Carlos Barbosa Lima para corrigir passagens não idiomáticas, pois o compositor não tocava, assim, ultrapassava alguns limites físicos do instrumento. Como mencionado antes, tais obras contribuem com uma nova linguagem de explorar o violão. Ou seja:

[...] na medida em que a técnica e a organologia instrumentais são expandidas, novos recursos idiomáticos são integrados à tradição de execução do instrumento, e, conseqüentemente, obras que antes eram consideradas não-idiomáticas passam a ser concebidas como parte do repertório (GOMES, 2018, p. 21).

Este pequeno panorama da expansão idiomática no instrumento levanta dois pontos: compositores não-violonistas, usualmente, apresentam frequentemente passagens pouco anatômicas ou que não resultam em uma relação esforço/resultado satisfatório. Como é dessa forma, é comum que componham com a colaboração de um violonista (PEREIRA, 2011; FUJYIAMA, 2018). Por outro lado, compositores violonistas são influenciados idiomáticamente por suas habilidades técnicas, o que auxilia na proposição de novas soluções e técnicas idiomáticas que contribuam para o desenvolvimento do instrumento (KREUTZ, 2014, p. 108).

A partir de ambas as perspectivas que a obra de Geraldo Ribeiro é interpretada nesta dissertação. Seus estudos levantam questões idiomáticas bastante intrigantes, com duas hipóteses consideradas aos *17 Estudos Expressivos*: 1) como concertista pioneiro em sua época - capaz de gravar um repertório difícil e pouco idiomático (Theodoro Nogueira), com grandes aberturas, pestanas, passagens pouco anatômicas - sua obra reflete sua técnica que,

para ele, era habitual e 2) o violonista com tal técnica idealizou uma obra que poderia superar os limites violonísticos daquela época. Levando em conta essas hipóteses, é discutido até que ponto as obras não idiomáticas são benéficas para o estudo ou escrita violonística. A seguir discutimos alguns conceitos do termo apresentados em trabalhos de violonistas, e posteriormente uma lista dos recursos idiomáticos explorados por Geraldo Ribeiro em sua obra.

2.2.1 Conceitos do idiomatismo no violão

A aplicação do termo *idiomatismo* no meio musical depende do objeto ao qual ele é relacionado. Uma das formas de expressão do idiomatismo ocorre no “idioma” do compositor, expresso em particularidades estilísticas ou elementos peculiares de uma região, situação em que é compreendido como *idiomatismo composicional*. Outra forma está ligada a questões instrumentais, como o “[...] idioma [...] relacionado a [um] instrumento e expressões idiomáticas aos elementos musicais imanentes a esse instrumento” (PEREIRA; GLOEDEN, 2012, p. 2). Nota-se que os autores relacionaram o termo a dois objetos diferentes: o que comumente é chamado de idiomatismo composicional e o idiomatismo instrumental. Vários autores têm usado essas duas distinções — Kreutz (2014), Nascimento (2013) e Gomes (2018). Os dois últimos adicionam uma terceira categoria e, sobre isso, Ismael Nascimento (2013, p. 13) acrescenta o idiomatismo como linguagem musical, que “[...] trata sobre características estilísticas peculiares a determinados períodos da história da música, correntes estéticas ou gêneros musicais”. Sabrina Souza Gomes (2018, p. 21) adiciona o “[...] idiomatismo interpretativo: no qual o intérprete e suas qualidades anatômicas, técnicas e interpretativas são fundamentais para a designação do idiomatismo”. Todavia, essas categorias se aproximam bastante das duas citadas anteriormente, da mesma forma que Thiago Kreutz (2014, p. 107) relaciona a “utilização do idiomatismo instrumental como característica inerente da linguagem particular do compositor, portanto de seu idiomatismo composicional”. O autor se refere ao compositor violonista Leo Brouwer (1939 -), que utiliza como recursos composicionais peculiaridades do violão, o mesmo acontece com o compositor Abel Carlevaro (1979), e tantos outros compositores violonistas.

Sendo assim, utilizamos o idiomatismo instrumental para as nossas análises, e também para apontar características estilísticas na obra de Geraldo Ribeiro provenientes de contatos

mencionados no Capítulo 1. Como referência para a identificação dessas características, usaremos a análise idiomática feita por Lais Fujiyama (2018), em seu trabalho sobre os *12 Improvisos Para Violão De Theodoro Nogueira: Aspectos Compositivos e Idiomatismo Técnico Violonístico*.

Neste ponto, apontamos algumas definições para melhor compreensão do termo. O violonista Fábio Scarduelli (2007), analisou a obra para violão do compositor e pianista Almeida Prado, e associa o idiomatismo instrumental:

ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical (SCARDUELLI, 2007, p. 139).

E acrescenta que os recursos idiomáticos podem servir de parâmetro para compositores que não conhecem o instrumento. Já Kreutz (2014), em sua pesquisa sobre a obra para violão solo do compositor e violinista Edino Krieger, compreende a expressão como:

[...] características de escrita típicas de um instrumento. Dentre os assuntos que o termo engloba destacamos: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; procedimentos típicos da escrita/maneirismos; nível de exequibilidade/dificuldade; conhecimento de obras relevantes para o instrumento; recursos expressivos; técnicas estendidas, etc (KREUTZ, 2014, p. 105).

Ambos os autores citados analisaram obras de compositores não-violonistas. Sobre a perspectiva de um trabalho de um compositor violonista Francisco Araújo, realizado por Sérgio Antonio Caldana Batistuzzo (2009, p. 75), foi evidenciado que “[o]s aspectos idiomáticos que são apresentados por muitos compositores em suas obras surgem como consequência direta de tocarem o instrumento”. Sua definição para expressão: “o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para qual ela é escrita” (Batistuzzo, 2009, p. 75), neste caso, o violão, e acrescenta que, para deixar uma obra mais idiomática, é necessário explorar as peculiaridades do instrumento, o que o identifica, e o que o diferencia dos outros. (*ibidem*, p. 75). Uma dessas peculiaridades que o autor ressalta é a possibilidade de tocar a mesma frase de maneiras distintas no violão, uma característica intrínseca do instrumento especificada pela digitação que, segundo ele, é sempre especificada na obra de Francisco Araújo (*ibidem*, p. 78-79). Esse

ponto sobre a digitação é uma questão discutível em algumas obras do compositor Geraldo Ribeiro, como já apontado em um trabalho de nossa autoria (DOTTO e ARAÚJO, 2020).

Também utilizamos como referencial outros dois autores estrangeiros, que trazem exemplos mais práticos dessa escrita. A tese de doutorado de Jonathan Godfrey (2013), *Principles Of Idiomatic Guitar Writing*, é como um guia para orientação de compositores não violonistas. Diferentemente dos trabalhos brasileiros, o autor apresenta em seus primeiros capítulos uma descrição detalhada do instrumento, especifica sua construção desde as partes até as medidas, ilustra o tamanho e extensão da escala, fala sobre a função das unhas, as dificuldades de uma escrita polifônica e de sua leitura em uma notação de apenas uma pauta. Também salienta a importância da digitação e como é necessário o domínio do instrumento para especificá-la. Sobre as características sonoras, ressalta a pequena potência do violão perto de outros instrumentos de orquestra, o que pode ser resolvido com amplificação, contudo, isso não é muito recomendável - pois acaba retirando o colorido do violão, que é uma de suas características marcantes. Nos outros capítulos, o autor exhibe algumas técnicas e recursos que enfatizamos na próxima subseção.

Outro trabalho é o de Daniel Bolshoy (2015), *A Study of Selected Works by Canadian Guitarists-Composers From the Perspective of Idiomatic Composition for The Classical Guitar* - Roddy Ellias, John Oliver, Clark Ross, And Partick Roux. Nesta pesquisa, o autor faz uma pequena revisão bibliográfica sobre a escrita para o violão, primeiro sobre o *Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration* de Hector Berlioz de 1848, e depois o famoso artigo de Juliam Bream publicado no jornal Britânico *The Score* em 1957 “*How to Write for the Guitar*”, republicado em 2003, e que serviu por muito tempo como referência para vários compositores não violonistas. E por fim, o livro de Chris Kachian’s (2006), *Composer’s Desk Reference for the Classic Guitar*, que utilizou como modelo para organizar seu trabalho. Após apresentar o objeto da pesquisa — as obras dos compositores — Bolshoy (2015) analisa os elementos idiomáticos nas obras, pela seguinte ordem: posições (mão direita e esquerda), textura, articulação e timbre. Verifica-se que Godfrey (2013) se preocupou em mostrar algumas características físicas do instrumento, por ênfase aos limites desses parâmetros para quem não conhece o instrumento. Já Bolshoy (2015) aborda referências sobre a escrita violonística, que após 1843 com o Tratado de Berlioz e, mesmo com tantos métodos, somente em 1957 houve novamente algo direcionado ao assunto em específico.

2.2.2 Elementos técnicos e musicais do ponto de vista do idiomatismo

Os recursos são tomados como parâmetros para as análises, e alguns deles se referem, a técnicas violonísticas já mencionadas nesta dissertação: as mesmas fazem parte das particularidades do instrumento e, por isso, são relacionadas como recursos idiomáticos pelos autores citados. Essas técnicas relacionadas como recursos idiomáticos trazem, quando possível, especificados o limite de sua funcionalidade. Em outras palavras, até qual ponto ela pode ser idiomática ou esse limite pode ser expandido? Completando a ideia sobre o idiomatismo, Gloeden e Perreira (2012) mencionam que tais recursos dão:

A impressão que o termo idiomatismo aplicado ao violão pode ser traduzido pelos efeitos peculiares que o instrumento oferece, afinal não há nada mais emblemático do idioma violonístico que um acompanhamento *rasgueado*. Mas dentro de uma visão um pouco mais refinada, que considere a **funcionalidade da obra em termos de alcançar resultados sonoros compatíveis com a ideia musical escrita**, os aspectos idiomáticos intrínsecos - como a realização mecânica da obra e as diversas formas de se dispor texturas - se mostram bem mais relevantes (GLOEDEN; PEREIRA, 2012, p. 2-3, *grifo nosso*).

- Cordas Soltas

O uso das cordas soltas como funcionalidade está ligado ligada ao esforço/resultado de uma obra, e não ao nível de dificuldade. Uma obra fácil pode não ter um resultado sonoro satisfatório, enquanto uma obra difícil pode ter um melhor resultado. No violão, para essa funcionalidade acontecer, um dos primeiros parâmetros é a escolha da tonalidade. “A maioria dos instrumentos tem suas tonalidades e ressonâncias naturais, o violão não sendo uma exceção”⁵⁰ (BREAM, 2003, p. 3, *tradução nossa*). O que caracteriza isso no instrumento são as cordas soltas, que “[...] mesmo não sendo tocadas, vibram por simpatia” (SCARDUELLI, 2007, p. 141). Julian Bream (2003) corrobora e acrescenta a importância dos bodões soltos:

Uma vez que a maioria dos harmônicos e ressonâncias naturais são formados, por assim dizer, a partir das cordas soltas, é importante usar as cordas não interrompidas tanto quanto possível, particularmente, as três graves, que adicionam um brilho considerável ao timbre quando harmonicamente empregado em conjunto com uma frase ou figuração em posições altas nas cordas agudas⁵¹ (BREAM, 2003, p. 4, *tradução nossa*).

⁵⁰ *Most instruments have their natural keys and resonances, the guitar being no exception* (BREAM, 2003, p. 3).

⁵¹ *Since most of the natural harmonics and resonances are built up, as it were, from the open strings, it is important to use the unstopped strings as much as possible, particularly, the lower three, which add a*

Nesse caso, o compositor precisa escolher uma tonalidade que satisfaça esteticamente e se encaixe dentro desses critérios. Bream (2003) ressalta que as tonalidades naturais do violão são A, E, D, G, C, F maiores, e as menores Am, Em e Dm. Após analisar rapidamente os *12 estudos para violão Op. 6* de Fernando Sor, *25 Estudos para Violão, Op. 60*, de Matteo Carcassi e *Doze estudos* de Heitor Villa-Lobos (1953), Carpenedo constatou que:

[...] as tonalidades mais utilizadas foram Dó maior, Ré maior, Mi maior, e Lá maior [...] pode-se afirmar que há preferência por tonalidades nas quais **as funções harmônicas principais** [também] utilizem o maior número de notas soltas possíveis (CARPENEDO, 2020, p. 16, *grifo nosso*).

Gloeden e Pereira (2012, p. 3-4) acrescentam que as cordas soltas são elementos fundamentais para a escrita violonística, e também proporcionam vantagens sob os aspectos mecânicos - como os efeitos de *rasgueios* e *tamboras*, elas também permitem rápidos relaxamentos da mão esquerda em meio a execução de cordas presas, e ajudam na execução de grandes saltos sem a interrupção do discurso musical. Nascimento (2013, p. 21) expõe com exemplos a ideia de Gloeden e Pereira (2012): em uma série de arpejos ou acordes, a nota solta pode funcionar como um pedal, se mantendo fixa enquanto ocorrem as mudanças de mão esquerda. Esse efeito pode ser visto no *Estudo N° 1* de Villa-Lobos (Figura 47):



Figura 47: Estudo N° 1 de Villa-Lobos – compasso 12 e 13 - cordas soltas.
Fonte: Villa-Lobos (1953, p.1).

Outra possibilidade às cordas soltas é como acompanhamento (Figura 48), em que é possível notar que “[...] a harmonia é realizada com as três primeiras cordas soltas do violão (mi- si- sol) formando o acorde de Mi menor na primeira inversão, enquanto a melodia principal se encontra na região médio-grave” (NASCIMENTO, 2013, p. 21).

considerable lute to the timbre when harmonically employed in conjunction with a phrase or figuration in high positions on the treble strings (BREAM, 2003, p. 3).

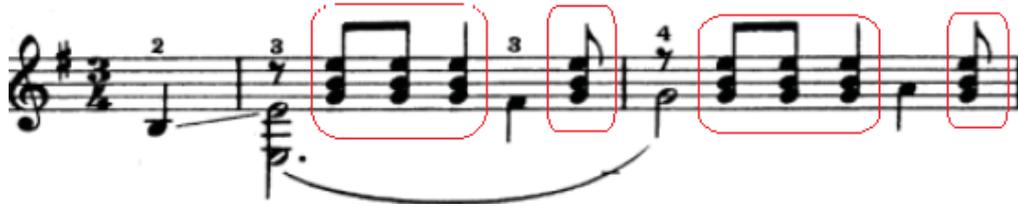


Figura 48: “Prelúdio n.1” de Villa-Lobos – compassos 1 ao 3 - cordas soltas no acompanhamento.
Fonte: Villa-Lobos (1940, p. 1).

- Registros

Algumas regiões do instrumento ressoam com mais qualidade por serem mais ricas em harmônicos. O violonista Julian Bream (2003, p.3) destaca que encontramos tais qualidades principalmente nas duas últimas cordas (as mais graves), sendo que após a décima segunda casa, perdem-se essas características. Também recomenda, em geral, não escrever acordes nas regiões graves, reforçando que as notas mais agudas do violão tendem a ter menos qualidade que as graves e passagens complicadas nesse registro às vezes soam sem corpo e pouco convincentes. (*Ibidem*, p. 3.).

- Texturas

A monofonia é uma textura eficiente no violão, principalmente quando aplicada nas regiões com mais qualidade sonora. O som dos bordões revestidos por metal proporciona uma sonoridade particular no instrumento, mas não é recomendado o uso excessivo dessa textura pela limitação do número de cordas e a extensão (KACHIAN apud BOLSHOY, 2015, p. 41).

Sobre a homofonia, Bolshoy (2015) cita novamente Kachian (2016), e menciona sua funcionalidade:

O uso mais comum da homofonia no violão coloca a melodia nas três cordas agudas de náilon, com acompanhamento nas três cordas de metal, os baixos. Sem o uso de cordas soltas ou mantendo uma única posição, a homofonia sustentada é difícil de realizar. Em geral, duas ou três vozes funcionam melhor no violão, a menos que uma textura densa seja desejada ⁵² (KACHIAN apud BOLSHOY, 2015, p. 63, tradução nossa)

O violão é “um instrumento polifônico – contudo, de mecânica bastante limitadora dessas possibilidades polifônicas. Quando as limitações são superadas pela escrita, e o discurso musical flui - a despeito das limitações - podemos dizer tratar-se de uma escrita idiomática.”

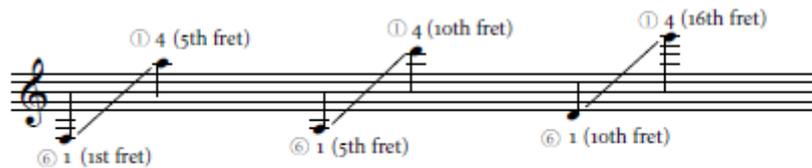
⁵² *The most common use of homophony on the guitar places the melody on the three nylon treble strings with an accompaniment on the three metal-wrapped bass strings. Without the use of open strings or maintaining a single position, sustained homophony is difficult to realize. In general, two or three voices work best on the guitar unless a dense texture is desired* (KACHIAN apud BOLSHOY, 2015, p. 63)

(GLOEDEN; PEREIRA, 2012, p. 3). Nesse sentido, “o contraponto é o idioma mais íntimo e tecnicamente exigente para o violão”⁵³ (KACHIAN *apud* BOLSHOY, 2015, p. 69, *tradução nossa*). Por isso exige alguns cuidados para que essa escrita seja idiomática e, sobre isso, Godfrey (2013) faz algumas considerações:

1. Restrinja a escrita contrapontística a duas ou três vozes. As composições a quatro vozes ou mais não são práticas.
2. Como regra geral, quando a voz com a menor subdivisão é rápida (o suficiente para que seja necessário mais de um dedo da mão direita para tocá-la), evite exceder a proporção de 2: 1 de notas entre ela e todas as vozes que a acompanham.
3. Mantenha um âmbito polifônico padrão de no máximo duas oitavas mais uma terça menor e um mínimo de vozes simultâneas que podem ser executadas em cordas separadas. Em relação ao último ponto, lembre-se de que o violonista provavelmente encontrará uma solução técnica para quase qualquer pequeno intervalo ao lidar com o contraponto de duas vozes: É ao escrever três vozes que será necessário ser mais cauteloso⁵⁴ (2013, p. 49, *tradução nossa*)

- Extensões ou aberturas da mão esquerda

Como esse recurso já foi mencionado como técnica, completamos nesta etapa da dissertação com algumas informações sobre os limites dessas extensões de mão esquerda.



Example 3

Figura 49: Limite de extensão de mão esquerda.
Fonte: Bream (2003, p. 3).

“O exemplo 3 (Figura 49) deve dar uma ideia dos limites que a mão esquerda média pode esticar. Embora cinco ou seis trastes sejam a abertura média entre o primeiro e o quarto dedo”⁵⁵ (BREAM, 2003, p. 3, *tradução nossa*). Tais limites são variáveis conforme o tamanho das mãos e comprimento dos dedos do intérprete. De qualquer maneira o violonista David Russel

⁵³ *Counterpoint is the most technically demanding and intimate idiom for the guitar* (KACHIAN, *apud* BOLSHOY, 2015, p. 69)

As a general rule, when the voice with the smallest subdivision is fast (enough that it requires more than one right-hand finger to pluck it), avoid exceeding a 2:1 ratio of notes between it and all accompanying voices.

3. Maintain the standard polyphonic range of a maximum of two-octaves plus a minor third and a minimum of simultaneous voices being able to be performed on separate strings. Regarding the latter point, recall that the guitarist is very likely to find a playable solution to almost any small interval when dealing with two-voice counterpoint: It is in writing three-voices in which one will need to be more cautious (GODFREY, 2013, p. 49).

⁵⁵ *Example 3 should give some idea of the limits which the average left hand can stretch. Although five or six frets is the average stretch between the first and fourth finger* (BREAM, 2003, p. 3)

alega que “é preferível uma extensão 1-2 a uma 3-4.”⁵⁶ (apud CONTRERAS, 1998 p. 30, tradução nossa).

- progressões simétricas – vertical e horizontal

A “movimentação horizontal ou vertical de um desenho de acorde ou frase na mão esquerda [...] [pode] ocorrer sobre intervalos fixos seguindo somente a disposição dos dedos no instrumento” (NASCIMENTO, 2013, p. 23). Alguns autores se referem a esse movimento como “paralelismo”, e este “foi um recurso muito explorado por Villa-Lobos e, principalmente, por compositores não violonistas posteriores a ele, já que se trata de um artifício cuja exequibilidade e elevada sonoridade são quase sempre garantidas” (SCARDUELLI, 2007, p. 143). No *Estudo N° 1* de Villa Lobos (Figura 47), é utilizado o paralelismo horizontal do compasso 12 ao 22 com um acorde diminuto, ou seja, mantém o mesmo desenho de mão esquerda e desce da décima posição até a primeira (Figura 50). No seu *Estudo N°12* encontramos o paralelismo vertical, em que a simetria do movimento é igual em todas as cordas e, mesmo quando muda a posição, mantém o mesmo movimento e distância dos dedos (Figura 51):

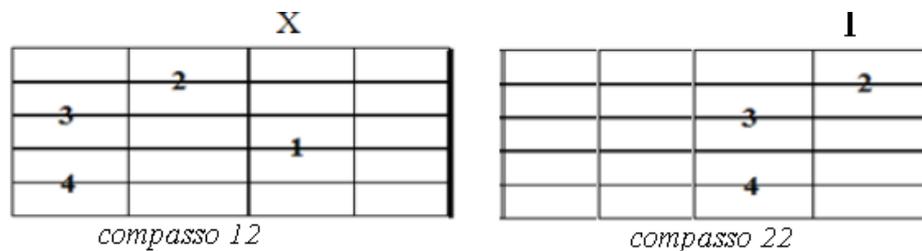


Figura 50: Desenho de mão esquerda - paralelismo horizontal.
Fonte: Villa-Lobos (1929, p. 1).

Figura 51: Paralelismo vertical - *Estudo N°12* - comp. 22 a 24.
Fonte: Villa-Lobos (1929, p. 34).

⁵⁶ Siempre es preferible una extensión 1-2 a una 3-4 (RUSSEL apud CONTRERAS, 1998, p. 30).

- Arpejos

Como regra geral, o arpejo deve acontecer em cordas adjacentes, o que deixa o toque mais orgânico. Normalmente, o polegar é responsável pelas três cordas mais graves, enquanto os dedos indicador, médio e anular, pela terceira, segunda e primeira corda respectivamente, evita-se fazer aberturas entre esses dedos, o polegar, no entanto, é mais independente e pode ser responsável por tocar duas ou até três notas (BREAM, 2003, p. 6-7).

- Pestanas

Sobre a funcionalidade das pestanas, temos as seguintes observações: “pestanas requeridas por longos períodos e grandes saltos da mão esquerda do violonista, seriam, por exemplo, menos ergonômica e por isso, mecanicamente menos idiomática” (GLOEDEN; PEREIRA, 2012, p. 3). Julian Bream (2003, p. 5, *tradução nossa*) menciona os limites de aplicação da pestana: “nunca espere que um violonista toque a pestana acima do décimo traste - ele provavelmente nunca se recuperaria fisicamente se tentasse!”⁵⁷. RUSSEL *apud* CONTRERAS (1998, p. 38-9) menciona que o importante é controlar a distribuição da força ao longo do dedo. Assim, é necessário saber aplicar a força somente na ponta ou, às vezes, somente no meio. Essa técnica é bastante recorrente na obra de Geraldo Ribeiro, sendo necessário um grande controle técnico para dosar a força (DOTTO; ARAÚJO, 2020).

- Ligados

Os ligados são técnicas bastante idiomáticas e foram apresentadas em diversas combinações anteriormente. Sua aplicação em passagens escalares proporciona um efeito *legato* na melodia. Gloeden e Pereira (2012, p. 5) completam que é um recurso “[...] [que] pode oferecer um breve descanso à mão direita em passagens de velocidade, o que ajuda a diminuir a fadiga, facultando maior fluência ao violonista”.

⁵⁷ Never expect a guitarist to perform the barré above the tenth fret – he probably would never physically recover if he tried! (BREAM, 2003, p. 5).

- Arraste ou Glissando

Trata-se de “uma técnica altamente idiomática usada para criar uma frase homogênea... qualquer dedo ou dedos da mão esquerda desliza para cima ou para baixo de um tom desejado ou conjunto de tons para outro”⁵⁸ (KACHIAN *apud* BOLSHOY, 2015, p. 89, *tradução nossa*). Esta técnica também é mencionada anteriormente como “arraste”, por Aguado (1825), bem como conhecida por glissando ou portamento. Godfrey (2013, p. 23) diferencia ambos, dizendo que o glissando é mais lento, utiliza mais pressão no dedo e, deve fazer soar todas as notas por qual passa, enquanto o portamento, é mais rápido e com menos pressão no dedo.. Este recurso pode ser utilizado em mais de uma nota, contudo, quanto mais notas, maior a pressão conseqüentemente, mais esforço o que pode comprometer a sonoridade do ornamento.

- Harmônicos

Este recurso é dividido em duas categorias: harmônicos naturais e harmônicos artificiais. Esses últimos podem ser feitos de duas formas: as funcionalidades, limites e outras informações deste recurso já foram citados em 2.1.3.

- Trêmulo

Um dos efeitos idiomáticos mais característicos do violão é trêmulo: “a fórmula de mão direita típica de trêmulo é ‘p-a-m-i’ (p. 70), geralmente escrita como uma sequência de fusas ou semicolcheias” (KREUTZ, 2014, p. 122). Existem outras fórmulas, inclusive o trêmulo de acorde que, na verdade, se trata de um *rasgueio*. Entretanto, Geraldo Ribeiro utiliza essa expressão em seu *Estudo N°1* para designar outro efeito, que veremos no Capítulo 3.

- Trinados

Os trinados podem ser feitos de duas maneiras: os de mão esquerda, mencionados no item 2.1.3 desta dissertação - executados em apenas uma corda com movimento de ligados contínuos, com um efeito mais legato. Ou de mão direita, que são rapidamente tocados em

⁵⁸ [A] highly idiomatic technique used for creating a smooth phrase... any left-hand finger or fingers slide upward or downward from one desired pitch or set of pitches to another (KACHIAN *apud* BOLSHOY, 2015, p. 89).

duas cordas subjacentes, que resulta em maior potência sonora. A escolha de qual maneira utilizar, quando não especificada pelo compositor, é do intérprete em conformidade com suas melhores habilidades técnicas (GODFREY, 2013, p. 61).

2.3 INTERAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR

Nesta seção apresentamos como aconteceu nossa relação com o compositor. Através de encontros informais, essa interação proporcionou informações de suma importância para a análise e interpretação das obras. A interação do intérprete com o compositor tem sido tema de diversos trabalhos, sendo descrita por Gomes (2018, p. 33) “como comunicar ao outro, de forma clara e honesta, as opiniões individuais (por vezes antagônicas), a fim de negociá-las com o partícipe – ao invés de impô-las ao mesmo –, estabelecendo, desse modo, conexões interpessoais produtivas.” Ressaltamos que o trabalho citado teve a interação de um violonista com um compositor não violonista, uma relação antiga e produtiva na história desse instrumento que está ligada à escrita idiomática. Em nosso caso, a interação acontece principalmente em relação às técnicas expandidas.

2.3.1 Modalidades de Interação

Como observado por Gomes (2018, p. 34), as pesquisas relacionadas a esse tema são divididas em duas modalidades. Na maior parte das vezes, a relação é de criação de uma obra em conjunto, ou seja, o intérprete participa do processo composicional. Em segundo plano, é sobre a construção de uma performance por meio da colaboração intérprete-compositor, e essa interação normalmente quando o texto não está claro, ou está incompleto. Nessa segunda modalidade que se enquadra este trabalho.

Com a intenção de discutir os conceitos da colaboração intérprete-compositor, as autoras Beal e Domenini (2014) entrevistaram professores da Universidade Federal da Paraíba, para elencar diferentes concepções sobre essas relações. De acordo com as autoras, o intérprete pode ser encomendador, cocriador, executante e consultor, essas categorias estão associadas às fases anteriores à composição (encomendador) no decorrer (cocriado e consultor) e posterior (consultor e executante). Outra constatação foi a do *performer proativo*, que através

das performances, acrescentam elementos a partitura dentro do estilo do compositor sem descaracterizá-lo, e o mesmo, apresenta as ideias ao compositor (BEAL; DOMENICI, 2014).

Considerando a fase posterior a composição, corroboramos com Gomes (2018, p. 35), quando afirma que, dependendo do nível de intervenção do intérprete na partitura, é possível classificar de acordo com o grau e tipo de interação. Sam Hayden e Luke Windsor (2007) elaboraram um estudo de caso com obras do final do século XX e, por este estudo, criaram as seguintes classificações conforme as alterações/interações 1) diretiva, 2) interativa e 3) colaborativa:

- 1) diretiva: aqui a notação tem a função tradicional de instruções para os músicos fornecidas pelo compositor. A hierarquia tradicional de compositor e intérprete (es) é mantida e o compositor visa determinar completamente a execução por meio da partitura.
- 2) interativo: aqui o compositor se envolve mais diretamente na negociação com músicos e / ou técnicos. O processo é mais interativo, discursivo e reflexivo, com mais contribuições dos colaboradores do que na categoria diretiva, mas em última análise, o compositor ainda é o autor.
- 3) colaborativo: aqui o desenvolvimento da música é alcançado por um grupo através de um processo de tomada de decisão coletiva. Não há autor singular ou hierarquia de funções⁵⁹ (HAYDEN; WINDSOR, 2007, p. 33, *tradução nossa*).

Os autores acrescentam ainda que, dependendo do grau e tipo de interação, ela pode ser classificada em mais de uma categoria. Desta forma classificamos nossa relação com o compositor Geraldo Ribeiro em diretiva e interativa. A diretiva, na autoridade do compositor pelo o que escreveu e por sugerir novas alterações que influenciem na interpretação. A interativa ocorre nas considerações feitas sobre digitações mais funcionais, ou sobre mudanças na forma de executar determinada técnica que seja mais anatômica para o intérprete.

2.3.2 Métodos da interação

Os encontros com o compositor foram todos realizados de forma *online*, pela plataforma *Zoom*, gravados e disponibilizados *online* com o consentimento do autor. Nestes encontros,

⁵⁹ 1. *Directive: here the notation has the traditional function as instructions for the musicians provided by the composer. The traditional hierarchy of composer and performer(s) is maintained and the composer aims to completely determine the performance through the score.* 2. *interactive: here the composer is involved more directly in negotiation with musicians and/or technicians. The process is more interactive, discursive and reflective, with more input from collaborators than in the directive category, but ultimately, the composer is still the author.* 3. *collaborative: here the development of the music is achieved by a group through a collective decision-making process* (HAYDEN; WINDSOR, 2007, p. 33).

elencamos alguns aspectos em específico: recursos técnicos da obra, incongruências na partitura, digitações e interpretação. A seguir, organizamos os aspectos tratados nos encontros, contudo, a intenção não foi gerar um roteiro: o encontro deve ser um diálogo mais livre entre as partes, com sugestões e indagações além das mencionadas quando possível.

Em relação aos recursos técnicos, principalmente sobre os *expandidos novos*, havia questionamentos sobre a execução e o que estava escrito. Nesse aspecto, a relação foi diretiva, pois, sem o compositor não conseguiríamos interpretar a sua escrita e, conseqüentemente, também não seria possível executar a obra como foi idealizada. Sobre as obras tradicionais expandidas, percebemos possibilidades de acrescentar alguns recursos dentro da proposta do autor, para melhor funcionalidade mecânica ou como recurso interpretativo. Sendo assim, a participação do intérprete é compreendida como interativa. Nas duas situações, o intérprete surge como um mediador do que é possível fazer em seu nível técnico e, quando necessário, oferece alternativas embasadas nas referências técnicas e idiomáticas, para propor soluções. Em algumas obras o compositor, às vezes por pedido do intérprete, sugeria algum exercício de técnica pura demonstrado nos encontros.

O segundo aspecto se relaciona a algumas incongruências na partitura. Por ser um material ainda em manuscrito, foram percebidas algumas modificações e também algumas incoerências de notas, andamentos e passagens que a escrita não evidencia claramente a intenção do compositor. Sobre isso, o próprio compositor alegou que algumas obras precisavam de revisão. Contudo, as mesmas foram feitas junto com o compositor, nos encontros.

Apesar de Geraldo Ribeiro ser violonista, sua obra apresenta algumas digitações pouco funcionais, o que trouxe a necessidade de revisão e de estudo sobre esse tema (DOTTO; ARAÚJO, 2020). Uma vez realizadas, as mudanças foram apresentadas ao compositor, que foi bastante receptivo a elas e deixou claro que o importante é o discurso musical e a condução das vozes (no caso, do contraponto). Acrescentou, ainda, que tais digitações ou técnicas podem funcionar para ele, mas cada violonista deve encontrar um melhor meio para executar (RIBEIRO, 2020). Diante dessa experiência, foi evidenciada a necessidade de estudar a digitação que melhor se aplica, quando necessário, à interpretação dos estudos. Para tanto, compõem um referencial de base os estudos sobre digitações de Daniel Wolf (1999), Contreras (1998) e Alípio (2014).

E, por último, realizamos algumas sugestões interpretativas de ambos que surgiram nos encontros, após as performances para o compositor. As recomendações surgidas desses momentos são fundamentais para melhor compreensão da obra e estilo do violonista compositor.

3. CATEGORIZAÇÃO E ANÁLISES

Os *17 Estudos Expressivos* de Geraldo Ribeiro não foram compostos em ordem cronológica, e também não foram idealizados como um ciclo desde o início. Por isso, algumas obras contêm uma numeração diferente em sua capa, às vezes maior que o do ciclo. Esta reorganização foi reformulada pelo compositor e pode ser conferida na pesquisa *Geraldo Ribeiro - Catálogo de Obras Musicais*, de Braga (2019). A seguir apresentamos um breve fichamento sobre essa obra, que destaca a técnica explorada em cada um deles e seleciona os que utilizam da técnica expandida como recurso para as análises.

Estudo N°1 – Os Incas

Os Incas foi composto em 1976, período que Geraldo Ribeiro residia na cidade de Tatuí, SP. A obra é uma adaptação de *Acauã*, do compositor, composta em 1958 e que fez parte do programa *Violão em Noite de Gala*, em 1962 (BRAGA, 2019, p. 9). A obra aparece com o subtítulo *Trêmulo*, e logo na terceira pauta temos “moderato, sempre cantando com as três vozes em trêmulo”. Para Goés (2015), a identificação da técnica só foi possível ao ouvir *Acauã*, que se trata de um toque com a contração e extensão dos dedos indicador, médio e anular, chamada de *Imalt*, uma técnica pouco explorada a qual classificamos como nova expandida.

Estudo N°2 – (Ligados)

Também composto em 1976, *Estudo N° 2* está no catálogo com a seguinte informação “[...] construído a partir de um modelo primitivo de 1958” (BRAGA, 2019, p. 56). Este dado nos mostra que a obra provavelmente foi idealizada no mesmo período *Acauã*. O subtítulo da obra se refere que os ligados devem ser executados apenas com a mão esquerda. Apesar de pouco numerosas, obtivemos outras obras que exploram este recurso, por isso não classificamos como expandida.

Estudo N° 3 – (Aberturas e Saltos)

Estudo N° 3 foi composto em 1964, e o catálogo menciona que, em 2007, foram feitas algumas alterações (BRAGA, 2019). Como o próprio subtítulo informa, trata-se de um estudo

que tem como principal técnica as aberturas e saltos. Percebemos, para além disso, uma série de *gruppetos*. Em *Estudo N° 3*, a escrita proporciona várias pestanas mesmo na tonalidade de Lá menor. Uma curiosidade são duas notas escritas para executar além do 19° traste – a última casa do violão tradicional. Com exceção deste recurso das notas fora dos trastes, todas as técnicas são tradicionais. A novidade está na forma como foram escritas, particularidade do compositor que veremos nas obras analisadas.

Estudo N° 4 – (Ligados)

Composto em dezembro de 1980, *Estudo N° 4* foi criado em São Paulo, é um estudo para ligados de três notas e ligados intercalados.

Paganini - Estudo N° 5

Antes era intitulado *Paganini – Estudo*, com o N°20, *Estudo N° 5* foi composto em dezembro de 1981, quando Geraldo Ribeiro estava em Nova York. No catálogo menciona o “subtítulo velocidade”, e a observação do compositor afirma que “deve ser realçada a velocidade desse estudo” (BRAGA, 2019, p. 57). A informação do subtítulo não se encontra na partitura, mas essas informações somadas ao andamento, *Alegro Giusto*, ajudam a compreender a homenagem ao virtuoso Paganini. O estudo é inteiramente de escalas.

Bach - Estudo N°6

Bach – Estudo, N°19, posteriormente chamado de *Estudo N°6* no catálogo de Braga (2019, p. 157), foi composto em dezembro de 1981 em Nova York, mas na partitura consta abril de 1981. Outra discrepância é novamente sobre o subtítulo, “Arpejo”, que na partitura não consta. O compositor faz as mesmas observações do *Estudo N°5* sobre velocidade: como mencionado no subtítulo no catálogo é um estudo inteiramente de arpejos.

Aguado - Estudo N°7 (Estudo para trinados)

O *Estudo N°7* antes era intitulado *Aguado – Estudo para trinado*, com a numeração *Estudo N° 18*, como consta na capa. A obra foi composta em junho de 1982, na cidade de São Paulo e

dedicada à memória de Dionísio Aguado, como uma “[...]alusão ao método de D. Aguado”. (BRAGA, 2019, p. 58). Este é um estudo para trinados de mão esquerda.

Koellreutter – Estudo N°8 (Estudo para vibrato)

Antes intitulada *Estudo N°16, Koellreutter – Estudo*. A obra *Koellreutter – Estudo para vibrato*, foi composta em 1983, em Tatuí – SP, e dedicada ao grande educador Hans Joachim Koellreutter, que fora diretor no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí, naquele mesmo ano. A indicação do andamento acompanha a frase “vagarosamente – vibrando os acordes com regularidade”, esta mensagem junto com o subtítulo referencia a técnica do vibrato nessa obra. Está técnica é um recurso expressivo muito utilizado no violão, mas não temos conhecimento de nenhum estudo dedicado inteiramente a esse recurso, por isso, o consideramos como uma técnica convencional expandida.

As Estrelas – Estudo N°9

As Estrelas – Prelúdio Etéreo nos sons Harmônicos Naturais, posteriormente intitulada *As Estrelas - Estudo N° 9*, foi composto dia 15 de fevereiro de 1983, na Bahia (BA). O compositor informa ter tocado essa obra em público em São Paulo (Braga, 2019, p. 5-8). É uma obra toda em harmônicos naturais, o que chama a atenção é o limite dos harmônicos: enquanto a maior parte dos compositores explora até o quarto, às vezes, quinto harmônico da série, Geraldo Ribeiro explorou até o nono harmônico. Por essa expansão dos limites, também o compreendemos como uma técnica convencional expandida.

Essência do Jazz - Estudo N°10

Coincidentemente, a numeração antiga permaneceu a mesma: esta obra foi composta em julho de 1987, em Condeúba, BA. Na partitura consta “revisado e melhorado em agosto de 2008 – Tatuí – São Paulo (RIBEIRO, 1987, [s.p]). *Estudo N° 10* é uma homenagem ao violonista Paulo Martelli, na qual o compositor tenta explorar um estilo jazzístico, com uma escrita que envolve várias pestanas intercaladas com passagens escalares.

Heiftz (sic) - Estudo N°11

Antes intitulada *Estudo N°21 para Violão*, a obra *Estudo N° 11* foi composta em janeiro de 1999, provavelmente foi em Tatuí, SP. No catálogo trás a seguinte observação “Inacabada. Sua construção ainda está em processo de construção” (RIBEIRO *apud* BRAGA, 2019, p. 59). Homenagem ao violinista Jascha Heifetz, a obra trabalha principalmente escalas e algumas passagens com trêmolo.

Flores Agrestes - Estudo N°12 (Estudo em 4as sobrepostas)

Antes intitulada *Estudo N°11 – Flores Agrestes*, com o subtítulo: *Estudo em 4as Sobrepostas*. *Estudo N° 12* foi composta em 2003, na cidade de Tatuí, SP, e dedicada à jornalista Deise Juliana de Oliveira Voigt. A obra trabalha diversas técnicas: inicia com um trêmolo, depois alterna passagens com trinados e trêmolos. Na próxima seção, utiliza o paralelismo horizontal com acordes, primeiro tocando simultâneos, depois arpejados e, após uma passagem escalar, retorna aos acordes repetidos e finaliza com trêmolo. No meio da obra, o compositor indica para pressionar uma nota com a mão direita e tocar com a mesma: essa é uma técnica expandida, contudo, como se trata de apenas uma nota, deixamos para abordar sobre esse recurso no próximo estudo.

Estudo Horizontal - Estudo N°13 (Mãos cruzadas)

Antes numerada como *Estudo N°12*, *Estudo N° 13* foi composta em 2004 em Tatuí, SP. O autor observa: “esse estudo foi extraído de uma pequena peça minha para baixo e violão” (RIBEIRO *apud* BRAGA, 2019, p. 59). O subtítulo da obra já sugere algo inusitado, e a partitura separa ambas as mãos em diferentes pautas, para mostrar funções independentes. Por essas novidades, categorizamos como uma técnica expandida nova.

Força Motriz - Estudo N°14

Antes numerada como *Estudo N°1*, *Estudo N° 1* foi composto em 2005, também na cidade de Tatuí, SP. O catálogo de Braga (2019) informa o subtítulo “velocidade”, informação que não consta na partitura, que apresenta apenas uma introdução *ad libitum* e, em seguida, o andamento *Alegro Giusto*. Este é um estudo de escalas.

Sinistras badaladas de um velho sino - Estudo N°15

O *Estudo N°15* tem como subtítulo *Sinistras Badaladas de um velho Sino – Estudo em 2as*, e foi composto em 2006, na cidade de Tatuí - SP. Esse intervalo faz alusão ao badalar dos sinos (RIBEIRO *apud* BRAGA, 2019, p. 60). O intervalo de segundas, muitas vezes, não permite aproveitar cordas soltas e, conseqüentemente, gera grandes aberturas para a mão esquerda. Além das extensões, o autor também explora alguns arpejos.

Clássico - Estudo N°16

Antes numerado como *Estudo N°14*, o *Estudo N° 16* foi composto em julho de 2008, na cidade de Tatuí, SP. A obra explora somente escalas e, apesar de não ter comentários, em seu compasso 6/8 em andamento *allegro*, o padrão de semicolcheias sugere um estudo para velocidade.

Villa - Estudo N°17

Este estudo foi composto em 2010 na cidade de Tatuí, SP. *Estudo N° 17* é um estudo de arpejos que, no catálogo de Braga (2019), tem a seguinte observação do autor: “em arpejos, alusivo ao Estudo N°1 de H. Villa-Lobos” (RIBEIRO *apud* Braga, 2019, p. 60). Uma curiosidade é a *scordatura* que o compositor utiliza apenas nesse estudo, em que a sexta corda é afinada em Fá, uma afinação incomum para quando utilizamos deste recurso.

Alguns estudos apresentam novidades e curiosidades exploradas em pequenos trechos. Tais passagens podem ser classificadas como recursos expandidos, contudo, não se encaixam dentro dos critérios estabelecidos na seção 2.1, sendo um deles que as obras selecionadas devem apresentar, em sua maior parte, a técnica expandida. Dentro da primeira categoria, a técnicas expandidas novas, selecionamos:

Estudo N°1 – Os Incas, que explora o “trêmulo de acorde”, técnica idealizada pelo compositor que simula um trêmulo, tocando simultaneamente os dedos indicador médio e anular com a flexão e extensão;

Estudo Horizontal - Estudo N°13 (Mãos cruzadas), que também explora uma maneira que o compositor encontrou de tocar, onde a mão direita pressiona as notas no braço e toca, enquanto a mão esquerda faz acorde ou melodias com ligados;

Dentro da segunda categoria convencional expandido selecionamos:

Koellreutter - Estudo N°8 (Estudo para vibrato): pois, apesar de ser um recurso bastante conhecido e utilizado, não tivemos conhecimento de um estudo para este recurso.

As Estrelas – Estudo N°9: os harmônicos naturais também são um recurso bastante utilizado, mas até certos limites. Veremos que o compositor expande esses sons além dos convencionais.

3.1 ESTUDO N.1 – Os Incas

O *Estudo N°1*, intitulado *Os Incas*, foi composto em 1976, período que Geraldo Ribeiro compositor residia na cidade de Tatuí, SP. Este estudo é uma adaptação de *Acauã*, obra do compositor (Braga, 2019, p. 9), composta em 1958 e fez parte do programa da *Violão em Noite de Gala*, em 1962 (Figura 5), editada e publicada no mesmo ano pela Di Giorgio. No estudo, o compositor explora a técnica de “trêmulo de acorde” correspondente ao *Imalt*⁶⁰, técnica empregada pelo violonista Alexandre Góes em suas composições (2015) e pelo violonista Stepan Rak (1992). É interessante notar que o compositor Geraldo Ribeiro já explorava este recurso em 1958 e, apesar de tais trabalhos citados, poucos fazem uso dele devido sua dificuldade. Assim, RIBEIRO *apud* BRAGA (2019, p. 55) faz a seguinte consideração sobre a obra: “quando a música é muito difícil, eles dizem que tá errado, que em violão não se usa, não se faz”.

Esquema formal da obra:

Forma Binária:

- Seção A (c. 1 ao 8); compasso 4/4 com passagens melódicas mais livres, com um andamento *Lento*;
- Seção B (c.9 ao18); compasso 6/4, andamento *moderato* e com “*acordes em trêmulo*”;
- Seção A (19 ao 23); variação da seção A, compasso 4/4, andamento lento e com passagens com “*acordes em trêmulo*”
- Seção B’(24 ao 35), idem seção B.

⁶⁰ *Imalt*: significa a abreviação de indicador, médio e anular alternado.

A obra está na tonalidade de Lá bemol Maior, contudo, o compositor evita o uso dos graus tonais (I, IV e V), utiliza a cadência perfeita para confirmar a tonalidade somente no final da peça e, com isso, aparenta um caráter modal. De acordo com Fujiyama (2018), é interessante ressaltar que esse aspecto foi constatado nas obras de Theodoro Nogueira, e confirmado por Ribeiro em entrevista.

3.1.1 Recurso técnico

A forma mais comum de se tocar as cordas com a mão direita é através do movimento de fechar a mão, em que o polegar se movimenta para baixo e os dedos indicador, médio e anular para cima, em direção à palma da mão. Esta forma é mais anatômica, e com maior controle. Existem diversos trabalhos focados no desenvolvimento desse toque de mão direita, caso, por exemplo, de o *Cuaderno n.2*, de Abel Carlevaro (1967); dos métodos como de Aguado (1825), de Sor (1830), de Giuliani (1812), de Carulli (1810) e de Carcassi (1836), entre outros. Contudo o violonista Alexandre Magno Abreu de Góes⁶¹ (2015) constatou em suas composições que era possível aproveitar o movimento de extensão dos dedos indicador, médio e anular para atacar novamente as cordas, recurso o qual ele chamou de *Imalt* (Figura 52). Este recurso foi uma solução que o violonista encontrou para resolver alguns problemas de passagens rápidas em sua composição *Gita*. Utilizamos a pesquisa do autor para explicar sobre a técnica, mas é importante lembrar que o recurso já era utilizado por Geraldo Ribeiro em 1958, na composição *Acauã*, que posteriormente originou o *Estudo Nº1 – Os Incas*, com o subtítulo de *trêmulo*, em referência ao trêmulo de acorde ou *Imalt*.

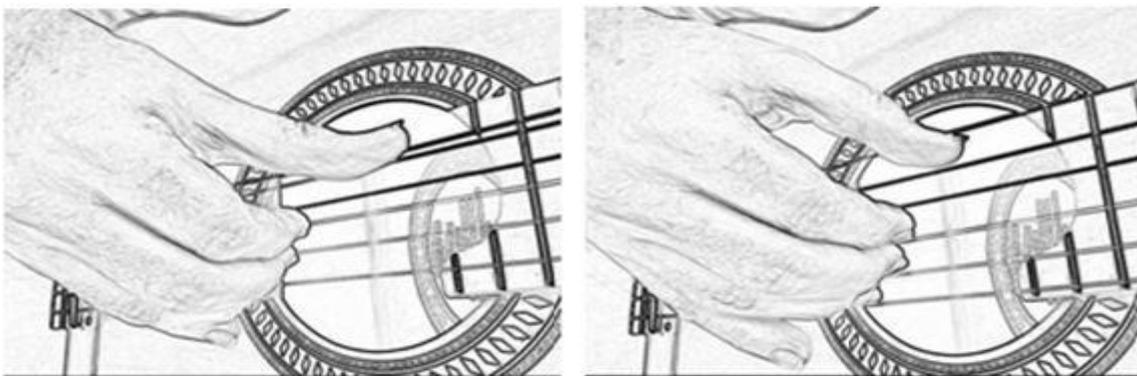


Figura 52: Toque com a flexão de dedos (esquerda), toque com a parte posterior das unhas – retorno à posição inicial.

Fonte: Goés (2015, p. 54).

⁶¹ Este autor refere a si mesmo em sua pesquisa sob pseudônimo de Alexandra Atmarama, ou seja, quando nos referirmos a figura do compositor, usaremos o seu pseudônimo.

A representação do recurso nas obras de Alexandre Atmarama (pseudônimo de Alexandre Góes) foi através dos símbolos de arcadas, para indicar o movimento (v e ^). O exemplo pode ser visto em seu estudo *Imalt 1*, umas das composições do violonista para explorar este recurso, conforme a Figura 53.

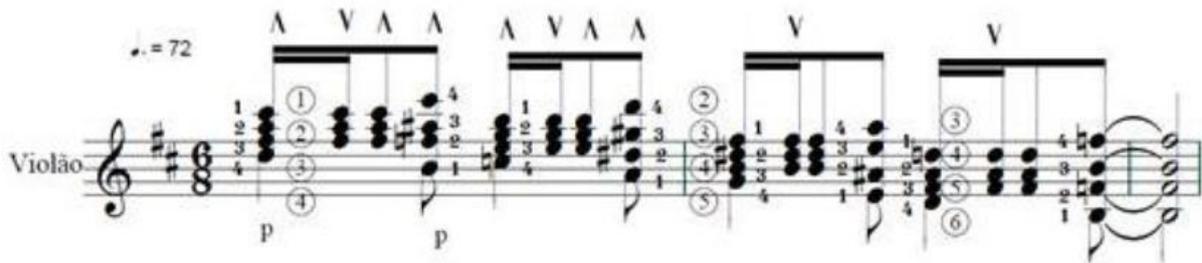


Figura 53: Estudo Imalt 1 de Alexandre Atmarama.
Fonte: Goes (2015, p. 68).

Como vemos na imagem, a aplicação da técnica não é constante, mas controlada e sistemática, provavelmente para o violonista se acostumar com o movimento e, em seguida, descansar com o toque padrão. Diferentemente do estudo *Imalt 1*, a representação de Geraldo Ribeiro é por escrito: “sempre cantando com as três vozes em trêmulo” (RIBEIRO, 1976, [s.p]), o que deixa algumas dúvidas sobre execução (Figura 54). Contudo, em sua composição *Acauã* (1958), que foi publicada pela Di Giorgio, no rodapé da partitura o compositor representa o efeito desejado pelo trêmulo, que deve tocar alternadamente para cima e para baixo com os dedos indicador e médio, um em cada corda (Figura 55). A aplicação da técnica pode ser confirmada na gravação da obra *Acauã*, no LP *Violão em Noite de Gala*, de 1962.

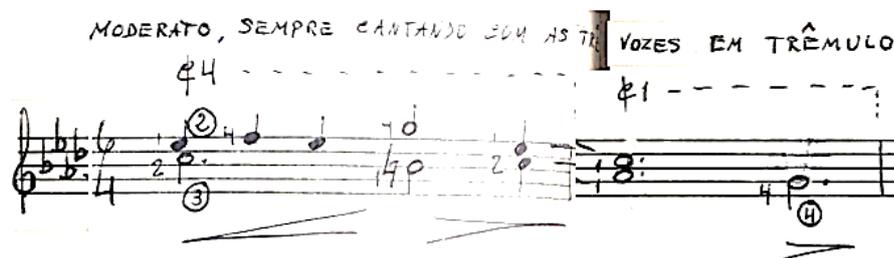


Figura 54: Indicação da execução técnica - Primeiro compasso seção B, Estudo N°1
Fonte: Ribeiro (1976, [s.p.]).



Figura 55: Efeito do trêmulo de acorde na música *Acaua* de Geraldo Ribeiro
 Fonte: Di Giorgio (1962, [s.p]).

Diferente dos estudos de Alexandre Atmarama, o recurso no *Estudo N° 1*, de Geraldo, é empregado constantemente se tornando realmente um desafio para o violonista. Outro violonista que utiliza de recursos parecidos com o *imalt* é o violonista japonês Kazuito Yamashita, como mencionado na descrição de Zanon (2004, [s.p]):

Ele desenvolveu vários tipos de trêmulo, os quais, que eu saiba, nunca haviam sido explorados antes, que sugerem diferentes texturas orquestrais: um arpejo tremolado, uma escovada com a palma das mãos [...], dedillo, ou seja, com o vai e vem de somente um dedo, tocando a corda alternadamente com o lado de cima e de baixo da unha, mas com qualquer dedo, inclusive o mindinho; e isso, tocando acordes ao mesmo tempo, um feito extraordinário! (ZANON, 2004, [s.p]).

Ainda Zanon (2008) menciona o tcheco Stepan Rak, e acrescenta a descrição do *imalt*: “ao tocar acordes repetidos, ele faz um minúsculo movimento de vai-e-vem com todos os dedos. Isso exige muita precisão e controle da distensão dos dedos da mão direita, mas também permite velocidade e clareza em passagens rítmicas com acordes repetidos.” (ZANON, 2008, [s.p]). Apesar das obras de Ribeiro serem mais antigas dentre os citados a explorarem tal técnica, pouco se conhecia sobre o recurso. Góes (2015) também apresentou possibilidades de aplicação do *Imalt* em obras mais conhecidas: *Estudo n. 11* de Villa-Lobos, *Elogio de La Danza (II Obstinato)* de Brouwer e *Thème varié et Finale* de Ponce, com o intuito de deixar de sobrecarregar os músculos flexores nas passagens repetitivas. Contudo, o violonista alerta sobre a necessidade de um estudo cuidadoso para conscientização do toque, e sugere uma prática lenta iniciada com cordas soltas e, cuidando com a intensidade, timbre e precisão rítmica para ser o mais homogênea possível (GÓES, 2015, p. 70). Em encontro com o compositor Ribeiro, G. (2021c), pedimos alguma sugestão de exercício, e o compositor sugeriu começar com as cordas soltas e um dedo por vez — a exemplo do que consta no item 3.1.3.

O movimento do *imalt* também pode ser relacionado a outras técnicas mais antigas, com mecânica semelhante, como *dedillo*, *alzapúa*, *tremulo* e *rasgueado* (GÓES, 2015). O que há em comum nessas técnicas, exceto na forma tradicional do *tremulo*⁶², é o ataque pelo movimento de extensão dos dedos. O *rasgueio* é um exemplo de técnica que ajuda no desenvolvimento dos músculos extensores, e o resultado pode ser visto no violão flamenco.

Praticar rasgueados desenvolve os músculos extensores, que são os músculos que movem os dedos para fora, para longe da palma da mão. Muitos músicos acreditam que tocar escalas com velocidade e precisão consideráveis depende do quão rapidamente podemos mover nossos dedos para fora, não para dentro. Isto certamente explicaria o porquê de a maioria dos violonistas flamencos possuírem a habilidade de tocar escalas muito rapidamente⁶³ (TENNANT, 1995, p. 44, *tradução nossa*).

Em contrapartida às dificuldades, existem vários benefícios desta técnica: alguns já citados neste estudo, e outros relacionados a saúde do músico. O Dr Jamilson Simões, do Departamento de Fisioterapia da UFRN, relata que, de imediato, o uso deste recurso retarda o processo de fadiga muscular e estimula a circulação sanguínea de ambos os grupos musculares. Em longo prazo, essa alternância reduz o desequilíbrio na relação de forças entre músculos, diminuindo a incidência de tendinites e outras lesões (GÓES, 2015, p. 74). Por fim, este autor aponta os prós e contras deste recurso:

- (+) Há uma evidente economia de energia que, por sua vez, pode gerar maior rapidez e precisão rítmica.
- (+) Elas contribuem para criar maior estabilidade à mão direita, ao reduzir o excesso de movimento vertical.
- (+) Proporcionam maior colorido à execução, uma vez que as cordas são atingidas no movimento de retorno dos dedos, por outra parte das unhas.
- (+) As técnicas podem ser empregadas em passagens rápidas, moderadas e lentas.
- (-) Caso não haja um treinamento apropriado, é difícil tornar o ataque no sentido oposto, ou seja, para baixo, tão firme e claro em volume quanto o ataque para cima. Isso pode desequilibrar a articulação.
- (-) No ataque para baixo, pode haver acentuada diferença no timbre. Portanto é preciso estudar cuidadosamente buscando um ângulo de contato ideal entre os dedos e as cordas, a fim de atenuar essa diferença.
- (-) Tocando para baixo, no sentido oposto, é possível que haja também um excesso de ruídos provenientes do choque impreciso das costas das unhas contra as cordas (GOES, 2015, p. 37-8).

⁶² A forma tradicional do trêmulo é tocar com os dedos *a*, *m* e *i* na mesma corda, criando uma ilusão de uma nota longa. Entretanto existem outras formas de fazer como o exemplo de Kazuito Yamashita citada anteriormente.

⁶³ Practicing rasgueados develops the extensor muscle, which are the muscles that move the fingers out-ward, away from de palm. Many players believe that playing scales with considerable speed and accuracy is dependent upon how quickly we canmove our finger out, not in. This would certainly explain why most flamenco guitarists have the ability to play blasingly fast scales. (TENNANT, 1995, p.44)

3.1.2 Recursos idiomáticos

A obra se encontra em Lá bemol maior, tonalidade pouco favorável para o instrumento (violão), pois resulta somente na terceira corda solta, o que não favorece aos harmônicos e a ressonância natural do violão. Essa ressonância que resulta em um maior brilho no timbre do violão está relacionada às cordas soltas, principalmente aos bordões. Portanto, as tonalidades que contém alguma dessas notas terão essas características, além de ser mais natural para o instrumento (BREAM, 2003, p. 3-4).

A tonalidade somada á característica de uso constante de pestanas nas obras de Geraldo Ribeiro (DOTTO; ARAÚJO, 2020), resulta em passagens de até cinco compassos na primeira casa (Figura 56). Contudo, essa é uma particularidade pode ser substituída em alguns acordes, para evitar a tensão por muito tempo. A escolha da tonalidade não é interpretada como uma dificuldade, e sim como uma forma do compositor explorar o instrumento, já constatada em outras composições. Dotto e Araújo (2019) constataram em algumas composições de Geraldo Ribeiro características comuns à forma de Theodoro Nogueira compor para o instrumento, como o uso de tonalidades pouco comuns no violão e que são usuais no piano, e de passagens que priorizam o desenvolvimento melódico, independente da dificuldade técnica, o que resulta em grandes saltos e pestanas.



Figura 56: Uso constante de pestanas em região mais desconfortável – Estudo N°1, c.13 ao18.

Fonte: Ribeiro (1976, [s. p]).

A técnica do *Imalt* ou *trêmulo de acorde* explorada por Geraldo Ribeiro tem vários benefícios musicais e de saúde, como visto anteriormente. Entretanto, mesmo que aproveite um movimento natural dos dedos, o toque com a parte oposta da unha é impreciso, e envolve questões anatômicas e pessoais, como ângulo de ataque e anatomia dos dedos e das unhas. Por

esses motivos, é uma técnica pouco utilizada e pouco idiomática. Seus benefícios e o efeito são únicos, mas é necessário um estudo bastante sistemático antes da aplicação em uma obra deste nível.

3.1.3 Interação Intérprete-Compositor

A respeito da execução da técnica, o compositor (Ribeiro, 2021c) confirmou a utilização do *Imalt*, entretanto, igualmente alegou que desconhece esse termo. Acrescentou que foi uma forma que ele mesmo idealizou. O subtítulo “Incas” foi associado à melodia ter um caráter de músicas andinas, mas a técnica não tem relação nenhuma com o charango⁶⁴. Ao perguntarmos para o compositor algum exercício, ele sugeriu fazer o trêmulo com apenas um dedo de cada vez, com um padrão de fusas, primeiro na primeira corda e depois com as outras, acrescentou que pode adicionar um tema nos baixos, e que deve treinar o trêmulo com todos os dedos (Figura 57), inclusive o mínimo. Ressaltamos que Geraldo Ribeiro demonstrou todos os exercícios sem ao menos praticar.

Figura 57: Exemplo de exercício sugerido pelo compositor
Fonte: Ribeiro (2021c, [s.p]).

Verificamos, em um dos encontros, a falta de uma expressão de andamento no início da *Seção A'*. Entretanto, como o tema inicia similar à *seção A*, a compreensão do andamento é intuitiva. Geraldo Ribeiro confirmou que pode acrescentar um “*Lento*” no compasso 19, voltando ao andamento moderato com trêmulo no compasso 25, início da *seção B*.

Como vimos na Figura 56, há uma passagem grande com pestana. Para descansar a mão, podemos soltar a pestana em vários momentos, sem interferir no *legato* da frase (Figura 58).

⁶⁴ O *charango* é um pequeno instrumento de cordas, de origem sul-americana, mais propriamente andina, que pertence à família do alaúde. Algumas técnicas do instrumento se assemelham com o rasgado contínuo.

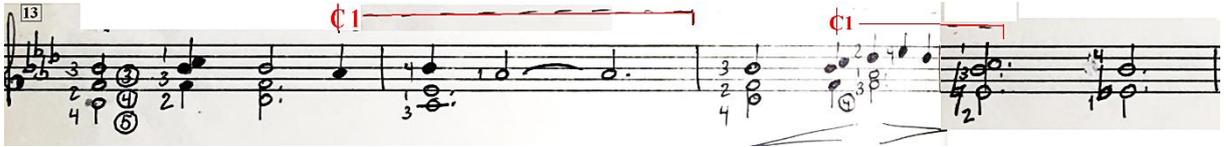


Figura 58: Outra digitação. - passagem com pestana
 Fonte: Ribeiro (2021c, [s.p]).

Outro trecho em que não foi especificada a digitação, mas sugerimos para melhor funcionalidade de um *legato* na frese, foi no compasso 21 e 22. Mantemos o dedo indicador da mão esquerda (dedo 1) como dedo guia⁶⁵, na mudança de corda no último acorde do compasso (acorde de Lá bemol maior) e utilizamos os dedos médio, anular e mínimo da mão esquerda (dedos 2, 3, e 4, respectivamente), para evitar toda mudança de apresentação da mão⁶⁶, e os dedos no acorde de Ré bemol maior optamos por uma pestana com o dedo 4, que favorece o *legato* e mantêm a mesma apresentação, inclusive para quando retornar ao Lá bemol Maior, como pode ser visto na Figura 59:



Figura 59: Digitação sugerida pelo intérprete.
 Fonte: Ribeiro (2021c, [s.p]).

Ao tocar o trêmulo, Ribeiro (2021c) pediu uma homogeneidade das vozes, como um coral, e realce quando entrar uma nova voz. Neste ponto é interessante destacar que, com duas vozes conseguimos melhor resultado sonoro quando utilizamos os dedos médio e anular da mão direita, o que provavelmente está relacionado à anatomia das mãos: estes dedos têm quase o mesmo tamanho e, quando fazem o movimento de extensão, saem juntos. Isso pode ser confirmado quando Geraldo Ribeiro mostrou que seus dedos (indicador, médio e anular) são quase do mesmo tamanho, sendo viável a execução com indicador e médio. O compositor também pediu para enfatizar os *glissandos* nos compassos 9 para o 10, e c. 31 (RIBEIRO, 2021c).

⁶⁵ Deslizamento de dedo de um ponto a outro, sobre uma mesma corda, sem a intenção de se produzir som (ALÍPIO, 2014, p. 55).

⁶⁶ Quando a mão está na posição paralela à escala do violão e rotaciona o pulso para ficar na posição transversal em relação à escala, o movimento pode ser o oposto. (CARLEVARO, 1979, p. 78 e 79).

3.2.4 Considerações finais sobre a obra

A escolha da tonalidade pouco convencional para o violão, junto da sensação de música modal, remetem as características da obra de Theodoro Nogueira, professor de Geraldo Ribeiro. A técnica do trêmulo de acorde ou *Imalt* é um recurso que proporciona um efeito único, e também tem seus benefícios de saúde. Porém, o estudo da técnica deve ser gradual para não parecer um desafio. Nesse sentido, existe uma carência de material didático. Apesar da tonalidade de Lá bemol Maior, a obra tem uma escrita idiomática, exceto pelo excesso de pestanas que é possível evitar. No diálogo com o compositor foi possível entender um pouco sobre a técnica, e vislumbrar sua facilidade para executar. Igualmente, conseguimos sugestões de exercícios e de interpretação.

3.2 ESTUDO N°8 - Koellreutter (vibratos)

A obra *Estudo N° 8 – Koellreutter* (vibratos) foi composta em 1983, em Tatuí- SP, dedicada ao grande educador Hans Joachim Koellreutter, que fora diretor no Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, de Tatuí, naquele mesmo ano.

A técnica de vibrato é considerada um ornamento, bastante utilizada como recurso expressivo. Como aponta o violonista David Russel no livro *Lá Técnica de David Russel em 165 Consejos*, os métodos não apresentam o uso sistemático deste recurso, e sua aplicação acaba sendo de forma intuitiva (*apud* CONTRERAS, 1998, p. 31). O *Estudo N.8* de Geraldo Ribeiro aborda esta técnica convencional de forma mais aprofundada, e supre uma lacuna no estudo deste recurso.

Estrutura formal da obra:

Forma binária

- Seção A (c. 1 ao 13): harmonia feita em bloco de acordes sem se prender a um centro tonal. Andamento *Lento*, com a expressão *Vagarosamente – vibrando os acordes com regularidade* (RIBEIRO, 1983);
- Seção A' (c.14 ao 27): utiliza uma melodia cromática que reforça o caráter de vanguarda. O compositor dobra a velocidade das figuras;

- Seção B (c.28 ao 46): mantêm o andamento da seção A', com figuras menores, padrão de semicolcheia e fusas.;
- CODA (c. 47 ao 54): retorna ao *Lento* com acordes da seção A e material do A'.

O Atonalismo da obra reflete a sua homenagem à Koellreuter e também a estética de vanguarda.

A alternância de compasso é presente em toda a peça, sempre ajustada ao discurso musical, característica presente em outras obras do compositor (DOTTO; ARAUJO, 2020).

3.2.1 Técnica ou Recurso técnico

Apesar de o *Estudo N° 8 – Koellreuter* (vibratos) abordar outras técnicas, como translados e arpejos, nele há enfoque para a técnica do vibrato, utilizada de forma pouco convencional, se não inédita. Vejamos, a seguir, alguns trabalhos sobre o vibrato e suas aplicações.

Matheus Rodrigues (2014) fez uma pesquisa sobre os aspectos quantitativos e qualitativos do *vibrato*, e o definiu:

[...] como um ornamento que consiste na variação regular de frequência (*pitch*) de uma nota musical, acompanhado por vezes de variações em outros atributos, como **timbre e intensidade**, [...] utilizado como recurso expressivo em performances musicais. Este ornamento é comumente caracterizado por dois fatores: a extensão, que é definida pela variação total de altura da nota, e a taxa (ou frequência), definida pela velocidade da realização do ornamento. (RODRIGUES, 2014, p. 13, *grifo nosso*).

Neste trabalho, Rodrigues (2014) apresenta cinco tipos de vibratos, conforme sua revisão bibliográfica do violão. Porém, finaliza com a menção da funcionalidade de quatro deles:

1) vibrato longitudinal, que classifica como o tipo mais utilizado pelos violonistas. A esse respeito, Wolff (1999, [s.p.]) descreve que “a mão alterna movimentos para a direita e a esquerda no sentido longitudinal da corda, alterando o som para o grave e o agudo respectivamente”. Rodrigues (2014, p. 50) completa essa descrição com o relato de que se restringe a cordas presas e que, dependendo da região, a tensão da corda pode impor uma dificuldade;

2) vibrato transversal: segunda forma mais usada, em que o dedo alterna para cima e para baixo, esticando mais a corda e sempre alterando o som para o agudo (RODRIGUES, 2014). Daniel Wolff (1999) menciona que sua aplicação normalmente ocorre nas primeiras casas, onde a tensão das cordas é maior e o tipo longitudinal quase não tem efeito;

3) vibrato de boca: tipo de vibrato pouco explorado pelos violonistas, que simula um ressonador *helmholtz*⁶⁷ e funciona movimentando a mão direita em frente a boca do violão, alterando a entrada e a saída de ar, como ilustrado na Figura 60 (RODRIGUES, 2014, p. 58). Nesse caso, a aplicação do recurso deve ser destinada às notas mais longas, para um efeito melhor.



Figura 60: Vibrato de boca.
Fonte: Rodrigues (2014, p. 58).

4) Vibrato de corda solta: Rodrigues (2014, p. 63) explica duas formas para obter esse efeito. A primeira é com o uso da vibração por simpatia, ou seja, tocando uma corda solta e vibrando seu unísono ou oitava com o vibrato longitudinal ou transversal. A segunda maneira é com o uso do braço do instrumento, também chamado de vibrato de braço, quando o instrumentista puxa o extremo do braço ao encontro do seu corpo e, com isso, provoca o estiramento das cordas.

Apesar de o vibrato ser por vezes considerado um ornamento, ele normalmente não é representado como os demais. O violonista Pujol (1956) fez essa pequena e única consideração em seu livro *Escuela Razonada de La Guitarra*, quando mencionou que “o vibrato, sendo opcional, não se indica”⁶⁸ (PUJOL, 1956, p. 70, *tradução nossa*). Contudo,

⁶⁷ É o fenômeno relacionado a passagem de ar por uma cavidade que, por conta disso, ressoa (RODRIGUES, 2014, p. 48).

⁶⁸ *El vibrato, siendo discrecional, no se indica* (PUJOL, 1956, p. 70).

encontramos algumas exceções: Bickford (1964, p.97) menciona uma possível representação com um sinal duplicado de mordente ou com uma linha ondulada⁶⁹ e acrescenta que, no alaúde, a indicação era feita com o mesmo símbolo do mordente e, na região aguda, indicada por <. Outro exemplo mais particular pode ser visto na obra *Las Seis Cuerdas*, de Company (1963), na qual o compositor utiliza símbolos para indicar tanto a velocidade (normal, lento, rápido e estável) quanto a amplitude e frequência do vibrato (Figura 61).



Figura 61: Representação do vibrato em *Las Seis Cuerdas* — bula e detalhe do primeiro compasso de uma das pautas.

Fonte: Company (1963, p. 1).

No *Estudo N. 8* é possível aplicar os quatro tipos de vibrato, em sua maioria o vibrato transversal, com atenção à regularidade das oscilações da mão esquerda. Para isso, realizamos um estudo proposto por Wolff (1999), como mostra a Figura 62.

EXERCÍCIOS PARA APERFEIÇOAMENTO DO VIBRATO

Nestes exercícios, deve-se tocar apenas a primeira nota de cada grupo indicado pelas ligaduras. As demais notas, diferenciadas aqui pelo formato quadrado, indicam o ritmo do vibrato. As setas indicam a direção do movimento no vibrato longitudinal. Setas ascendentes indicam o movimento da mão para a direita, enquanto as setas descendentes denotam o movimento para a esquerda.



Figura 62: Exercício para regularidade das oscilações do vibrato longitudinal.

Fonte: Wolff (1999,[s.p])

⁶⁹ Sinal duplicado de mordente () e a linha ondulada (). (BICKFORD, 1964, p. 97).

No caso de acordes seguidos de grandes saltos, é possível que, para facilitar a mudança de posição, o número de oscilações seja definido de acordo com a direção em que ocorrerá o acorde seguinte, como detalharemos adiante. Com base nessa informação, foi iniciada a aplicação de um vibrato com ritmo de septinas nos acordes (Figura 63). Essa variação foi possível por causa do andamento lento da obra, que sugere uma execução com calma e regularidade, corroborada pela única indicação do autor sobre a execução dos vibratos disponível na partitura: “vagarosamente — vibrando os acordes com regularidade” (RIBEIRO, 1983, [s.p]). A escolha do número de oscilações foi dada principalmente para auxiliar nas trocas de posições (translados): o movimento que termina o ornamento é em direção contrária à da localização do acorde seguinte e serve como um impulso para continuar o movimento de oscilação. Para isso, é importante analisar para qual lado começa o movimento em relação ao próximo acorde, conforme Figura 63:

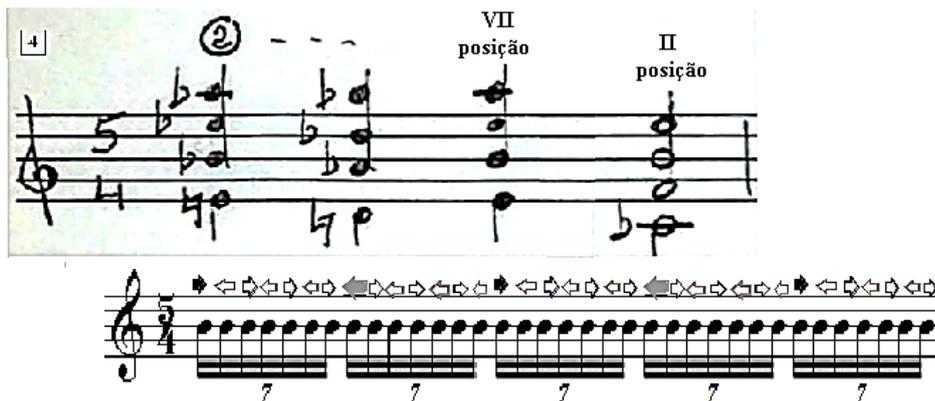


Figura 63: Ilustração das oscilações em Septinas auxiliando no movimento de traslado.
Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

Outro ponto referente ao vibrato nos acordes ou notas simultâneas corrobora a visão de Carlevaro (1979, p. 114), que menciona a possibilidade de renunciar à força maior do polegar em oposição. Notamos que, especialmente em posições mais agudas, quando as casas são mais estreitas, é necessária uma posição frontal do dedo no meio da casa, e o abandono do polegar do braço do violão ajuda no ângulo e na amplitude do movimento. Concordamos também com Carlevaro (1979) sobre a necessidade de uma pressão maior dos dedos, e da ação do braço para execução mais eficiente do efeito.

Sobre as aplicações do vibrato, o violonista Daniel Wolff (1999, [s.p]) menciona que, além do ornamento ser usado para ressaltar o caráter de uma passagem, ele também pode gerar outros efeitos, como um *decrescendo* no final das frases através da diminuição progressiva do

número de oscilações. Utilizamos este efeito no final da primeira parte da *Seção A*, como se fosse um *rallentando* rítmico (Figura 64).



Figura 64: Sugestão de *rallentando* rítmico – diminuição das oscilações.
Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

Aplicamos o vibrato transversal em notas na primeira e na segunda casa do violão, e no c. 46 - em que o trecho exige uma grande abertura de mão esquerda que, por sua vez, dificulta o movimento longitudinal. Assim, realizamos o movimento transversal da falange distal do dedo 1 (Figura 65 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

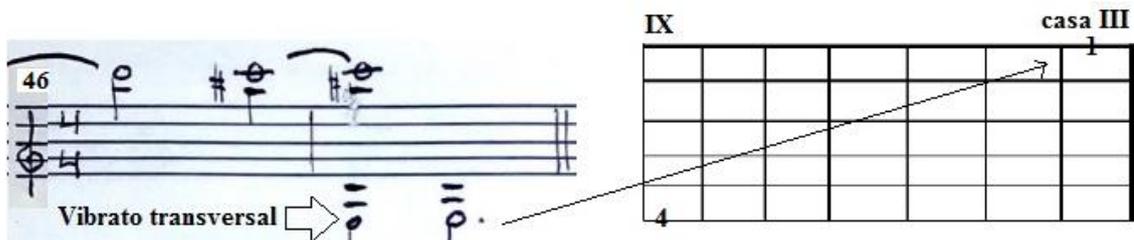


Figura 65: Abertura entre a casa III e IX, vibrato transversal no dedo 1.
Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

O c. 23 foi o único ponto onde foi possível usarmos o vibrato de cordas soltas, e fizemos o Sol3 vibrar por simpatia. Por último, realizamos o vibrato de boca destinado às notas e acordes de maior valor, devido à necessidade de articular a nota e fazer o movimento na frente da boca do violão com a mão direita, como nos c. 5, 9 e 54 (Figura 66). O efeito foi mais funcional nas notas graves, como afirmado no estudo de Rodrigues (2014, p. 100), mas também se apresentou como um recurso para vibrar as cordas soltas, como no c. 6 (Figura 66).



Figura 66: Sugestão de vibrato de boca.
 Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

3.2.2 Recursos idiomáticos

Realizamos um movimento de paralelismo horizontal através de acordes com a mesma fôrma⁷⁰ (desenho) (SCARDUELLI, 2007; KREUTZ, 2014). A forma da Figura 67 é aproveitada em quase toda a *Seção A* do estudo, e intercala com outro desenho ou alguma variação desta fôrma.

				6a
		1		5a
	2			4a
	3			3a
4				2a
				1a

Figura 67: Compasso 4 e 5 – forma da mão esquerda usada com paralelismos.
 Fonte: Ribeiro (1983, [s.p])

No caso do paralelismo horizontal com mudança de textura, nesta parte central pudemos identificar como o compositor usou esses paralelismos para criar uma mudança de textura (Figura 68), iniciada com um pequeno motivo rítmico e melódico, depois ampliada com uma série de arpejos nos quais utiliza a mesma fôrma de mão esquerda.

⁷⁰ Fôrma ou desenho de mão esquerda é uma posição fixa onde o violonista mantém os dedos com a mesma distancia um do outro, mudando apenas de casa ou de cordas para obter novos acordes.



Figura 68: Efeito com o aumento de textura com paralelismo horizontal.
 Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

3.2.3 Interação interprete-compositor

O recurso do vibrato é conhecido por todo violonista, entretanto, não temos uma prática sistemática de estudar este efeito. Neste, a própria obra de Geraldo Ribeiro instiga esse estudo e, como resultado, leva a pensar em outras questões como mencionamos. Devido essa prática e pesquisa, em encontro com o compositor não foram feitas considerações sobre a técnica, apenas a sugestão de fazer uma escala em semibreves com vibratos longitudinais (RIBEIRO, 2020).

Encontramos uma discrepância na obra em relação a um erro de indicação do andamento. No início da obra, a unidade de tempo é a semínima. Na *Seção A'*, a semínima passa a valer meio tempo, ou seja, dobra a velocidade das figuras. No compasso 24, o compositor muda a fórmula, mas considera semínima igual semínima mantendo a proporção e velocidade. Contudo, no compasso 28, a expressão semínima igual a mínima indica dois pulsos para a semínima, voltando ao andamento da *Seção A* (Figura 69). Como se trata de uma *Seção B*, a música desenvolve essa parte através de figuras mais movimentadas, o fato nos pareceu estranho, o que foi confirmado pelo compositor como um erro de escrita. Corroborando nosso entendimento sobre o andamento, ele também acrescentou a expressão *poco piu* no início dessa seção (RIBEIRO, 2020).

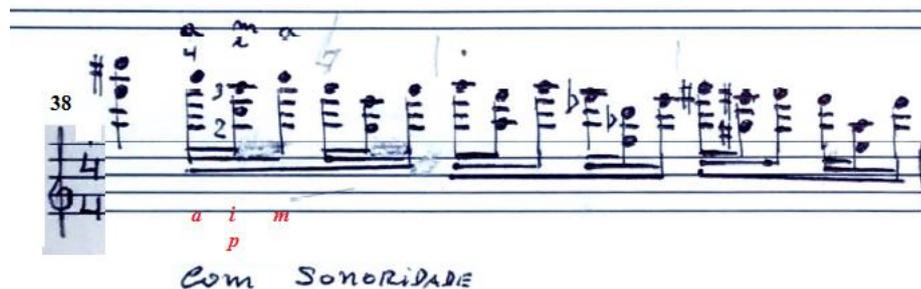


Figura 71: Sugestão de digitação para mão direita do compasso 40
 Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

Por fim, Geraldo Ribeiro sugeriu acrescentar *glissando* ou arrastes em acordes de mesma forma, para aumentar a expressividade, e realçar as dinâmicas em *crescendo* e *diminuendo*, conforme as alturas desses acordes.

3.2.4 Considerações finais sobre a obra

Do ponto de vista estilístico, o *Estudo n. 8* apresenta tantos aspectos nacionalistas quanto de vanguarda, esses últimos evidenciados pelo atonalismo e, em certa medida, pela dedicatória a Koellreutter. A escrita mostrou ser idiomática pelo uso do paralelismo de mão esquerda na *Seção A*, cuja execução, apesar de conter grandes saltos, é favorecida pelo andamento lento. Na *Seção B*, mais rápida, o idiomatismo se revela pelo aproveitamento de uma mesma fôrma, combinada com a técnica de arpejo. Contudo, o compasso 46 contém uma abertura pouco anatômica, e esse mesmo problema de abertura pode ser verificado no compasso 50. A técnica do vibrato se mostrou relativamente pouco explorada diante das possibilidades existentes. Assim, levantamos com este estudo algumas questões sobre como estudar e qual tipo de vibrato aplicar, o que enriqueceu um tema pouco abordado de forma sistemática. Por fim, o diálogo do intérprete com o compositor ajuda a esclarecer erros de edição, e oferece novas possibilidades de digitação e sugestões interpretativas do compositor.

3.3 ESTUDO N.9

As Estrelas – Prelúdio Etéreo nos sons Harmônicos naturais, posteriormente intitulado *As Estrelas - Estudo Nº 9*, foi composto dia 15 de fevereiro de 1983, na Bahia (BA). Geraldo Ribeiro informa ter tocado essa obra em público em São Paulo, SP, em 02 de outubro de 1983

(BRAGA, 2019, p. 58). A obra é toda em harmônicos naturais e utiliza até o nono harmônico encontrado nas divisões do braço. Mesmo sendo uma técnica convencional mencionada nos métodos *Escuela de Guitarra (1825)* e *Nuevo Método para Guitarra*, de Aguado (1843) e *Método para Guitarra*, de Sor (1830), não encontramos nenhuma outra obra que explore este harmônico. As poucas peças inteiramente ou quase inteiramente em harmônicos naturais que encontramos exploram, no máximo, até o quinto harmônico, como exemplo o: *Estudo 21 Op 29* de Sor (1830), o segundo movimento de *Tensibilia II*, do quarteto para violões de Rogerio Vasconcellos Barbosa, que combina harmônicos artificiais e notas reais em pequenas passagens, e três estudos de John Oliver chamados *Nocturnum*, que combinam alguns harmônicos artificiais (BOLSHOY, 2015, p. 110).

Estrutura formal da obra:

Forma monotemática

Forma de desenvolvimento melódico semelhante ao procedimento adotado na maioria das composições de Geraldo Ribeiro — *Canção (1971)*, *Fantasia (Sobre temas folclóricos gaúchos) (1973)*, *Seresta Nº 1 (1971)* e *Toada (1971)* (DOTTO; ARAÚJO, 2020). O fato de não conter fórmula ou barras de compasso junto ao seu andamento *Lento* caracteriza algo mais livre que, nas palavras do autor, “é uma imitação do Cosmo” (RIBEIRO *apud* BRAGA, 2019, p. 58). Sua estrutura harmônica está relacionada à série dos harmônicos, e constrói uma relação modal. O violonista Pereira, M. (2011b) referência ao *modo lídio dominante* ou *Lídio b7* como *Escala Acústica*, devido à sua paridade com os dez primeiros sons da série. O autor também acrescenta que, no Brasil, essa escala é chamada de Nordestina, por ser usada no improviso dos cantadores repentistas⁷¹ (PEREIRA, M., 2011b, p. 46).

3.3.1 Recurso técnico

Os sons harmônicos são sons parciais resultantes de uma nota musical, presentes tanto no som de uma corda quanto de uma coluna de ar. Eles soam simultaneamente ao som gerador e são múltiplos deste (duas metades, três terços etc.), gerando uma série harmônica. A imagem abaixo ilustra a série harmônica gerada a partir da sexta corda solta do violão (Figura 72). Estes sons parciais, os harmônicos, podem ser obtidos separadamente no violão ou em outros

⁷¹ O termo cantadores repentistas, na linguagem rural do Nordeste brasileiro, representa uma dupla de músicos cantadores que improvisam versos sobre a realidade cotidiana, acompanhados de violas caipiras ou simplesmente de pandeiro.

instrumentos de cordas pela leve pressão dos pontos de divisão da corda no local em que eles se encontram:

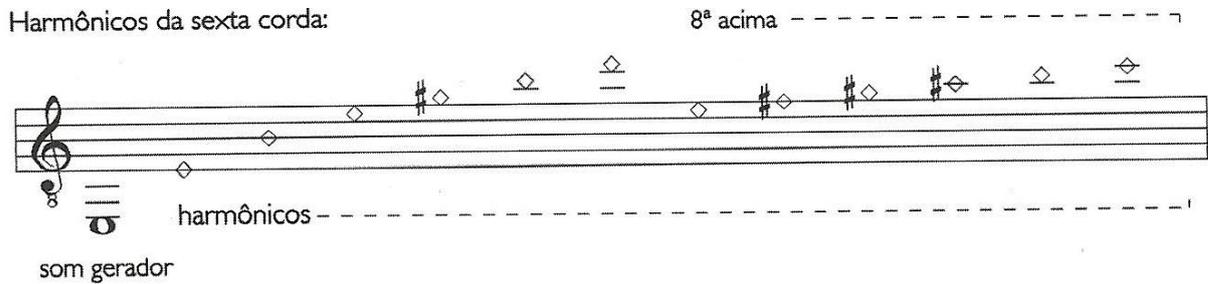


Figura 72: Som gerador e harmônicos da sexta corda solta do violão.
Fonte: Pereira, M. (2011a, p. 11).

Segundo o estudo de Gimeno (2011), *Los Armónicos en la Musica para Guitarra*, existem dois tipos de harmônicos mais usuais no violão: os naturais, resultantes das divisões de uma corda solta, e os harmônicos artificiais, realizados com cordas presas. O autor destaca que “a única diferença entre os dois tipos de harmônicos é a técnica usada ao produzi-los”⁷² (GILARDINO *apud* GIMENO, 2011, p. 2, tradução nossa).

No violão, os harmônicos artificiais podem ser feitos de duas maneiras, conforme Aguado (1925) e Sor (1930) em seus métodos: a primeira, pela pressão de uma nota com a mão esquerda, em qualquer traste, e encostamos ligeiramente o polegar da mão direita na metade da divisão correspondente à sua oitava, enquanto o dedo indicador pulsa a corda (Figura 73). Atualmente é mais comum pressionar harmonicamente com o dedo indicador e articular com o dedo anular, assim o dedo polegar fica livre para tocar outras notas (Figura 73). Estes harmônicos são chamados de *oitavados*, mas o dedo que pressiona harmonicamente também pode fazê-lo em um terço da corda, que corresponde à quinta justa acima da oitava, produzindo os chamados harmônicos *compostos* (GIMENO, 2011, p. 7).

⁷² La única diferencia entre ambos tipos de armónicos consiste en la técnica empleada a la hora de producirlos (GILARDINO *apud* GIMENO, 2011, p. 2).



Figura 73: Harmônico artificial (oitavado) – mão esquerda pressiona na primeira casa – 1ª forma pressiona harmonicamente com polegar; 2ª forma pressiona harmonicamente com indicador – mais comum.

Fonte: Gimeno (2011, p. 5-6).

A segunda forma utiliza a mão esquerda para fazer a nota com o indicador (dedo 1), e o mínimo (dedo 4) é encarregado de pressionar o ponto do harmônico cinco trastes adiante. Esta é uma categoria mista chamada de *violin-type* (IZNAOLA, 1997 p.70). Contudo, ambas as formas permitem obter toda a escala cromática, porém dependem das duas mãos, e isso gera dificuldades em passagens mais rápidas.

Os harmônicos naturais são a forma mais conhecida e explorada por Geraldo Ribeiro nesta obra. Para executar o harmônico, deve-se colocar o dedo da mão esquerda levemente sobre o ponto correspondente, geralmente sobre os trastes, sendo que, a partir do quinto harmônico, eles ocorrem para frente ou para trás deste, sem impedir a vibração total da corda quando articulado pela mão direita (AGUADO, 1825, p. 49). O violonista Fernando Sor (2007) acrescenta mais alguns pontos sobre a execução desta técnica, inclusive a necessidade de um toque mais violento conforme se aproxima da pestana, indispensável para o *Estudo N° 9*:

- 1) Nunca pressione a corda muito levemente no ponto determinado, mas de uma forma que faça sentir bem sob o dedo.
- 2) que o ato de atacar a corda com o dedo da mão direita deve ser imediatamente seguido do ato de deixá-la vibrar livremente, levantando-o da mão esquerda.
- 3) Que à medida que os sons a serem produzidos exijam uma posição mais próxima da pestana, o ato de atacar a corda deve ser mais violento, e a pressão do dedo esquerdo mais forte, sem forçar, porém, a corda a se aproximar do traste ⁷³(SOR, 2007, p. 99, tradução nossa).

⁷³ 1) No presionar nunca demasiado ligeramente la cuerda en el punto determinado, sino de un modo que me la hiciera sentir bien bajo mi dedo (SOR, 2007, p. 99).

2) que el acto de atacar la cuerda con el dedo de mano derecha debia ser inmediatamente seguido del de dejarla vibrar en libertad, levantando el de la mano izquierda (SOR, 2007, p. 99).

3) Que a medida que los sonidos a producir exigieran una posición más cercana a la cejuela, el acto de atacar la cuerda debía ser más violento, y la presión del dedo de la mano izquierda más fuerte, sin obligar, sin embargo, a la cuerda a aproximarse al traste (SOR, 2007, p. 99).

Vemos na Figura 74 os pontos ou divisões onde encontramos esses harmônicos. Nota-se que as notas produzidas por harmônicos não coincidem com as notas pressionadas nos mesmos locais e, alguns harmônicos mais fracos como o sexto harmônico, nota Ré, quando tocada antes do 6º traste pode vir acompanhada de harmônicos mais fortes como o Si ou o Mi, segundo e terceiro harmônicos respectivamente. Outro aspecto interessante acontece a partir da quarta casa, quando ocorrem dois harmônicos por casa. Sobre esse quinto harmônico (3ª Maior), apesar de se localizar após o terceiro traste, Sor (1830) nota como se fosse encontrado no terceiro traste. Aguado (1825) também, mas com uma barra acima ($\bar{3}$), diferente de Ribeiro (1983), que escreve na quarta casa - o que gera certa confusão, abordada adiante. Provavelmente, um dos motivos dessa prática de Ribeiro é dado pelos compositores explorarem normalmente até esse harmônico, sem a necessidade de diferenciar do próximo que se encontra na terceira casa.

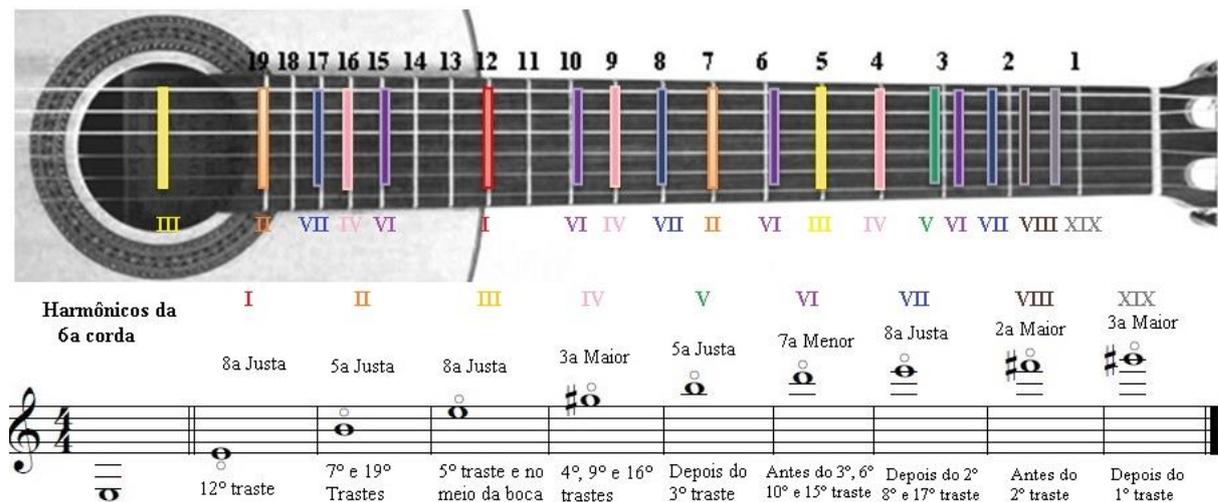


Figura 74: Escala de harmônicos na sexta corda - pontos e divisões no braço.

Fonte: O autor (2021)

Mesmo não explorando, Aguado (1825) registra todos esses harmônicos e fala sobre a qualidade de alguns deles, “entre as divisões dos trastes 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º, 9º e 11º, também resultam sons harmônicos; mas alguns são escuros e outros desafinados”⁷⁴ (AGUADO, 1825, p. 50, *tradução nossa*). O violonista Bream (2003, p. 7) acrescenta que os harmônicos, após o quarto traste, não ressoam o suficiente e provocam um ruído percussivo quando tocados. Sor (2007, p. 100, *tradução nossa*) relaciona a qualidade sonora às diferentes cordas: “sua clareza se deve diretamente à sua maior ou menor massa. Mas, como cada corda

⁷⁴ Entre las divisiones de los trastes 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º, 9º e 11º resultan también sonidos armónicos; pero unos son oscuros, y otros desafinados (AGUADO, 1825, p. 50).

produz os mesmos resultados em relação às notas, posso encontrar em uma delas uma nota que falta em outra⁷⁵. Todo som harmônico se distancia da altura real, sendo alguns mais desafinados, conforme o sistema temperado, como no caso do sexto harmônico. Podemos ver com precisão na tabela de Pereira, M. (2011^a) (Quadro 3), calculada com centésimos de semitom o afastamento.

Harmônicos	Fundamental	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Afastamento	-	-	2c↑	-	14c↓	2c↑	31c↓	-	4c↑	14c↓	49c↓	2c↑	41c↑
Nota	Mi	Mi	Si	Mi	Sol#	Si	Ré	Mi	Fá#	Sol#	Lá#	Si	Dó

Quadro 3: Com o afastamento dos harmônicos em relação a nota real. Fonte: Pereira, M. (2011^a, p. 11).

Apesar das referências indicarem sons desafinados ou apagados, Geraldo Ribeiro desconsidera tais dificuldades e aplica todos esses harmônicos em sua obra (Figura 75). No primeiro trecho, percebemos o uso dos harmônicos na segunda casa da primeira corda, região de difícil execução e que ressoa pouco, ao contrário dos bordões que, segundo Aguado (1825, p. 50), são sons mais claros. Nesse primeiro trecho, corroboramos com Sor (1830), sobre a necessidade de um toque mais violento, muitas vezes próximo ao cavalete onde a corda tem mais resistência. No entanto, esse toque pode resultar em um ruído percussivo. No segundo trecho, vemos o uso do sexto harmônico que soa uma sétima menor “desafinada”:

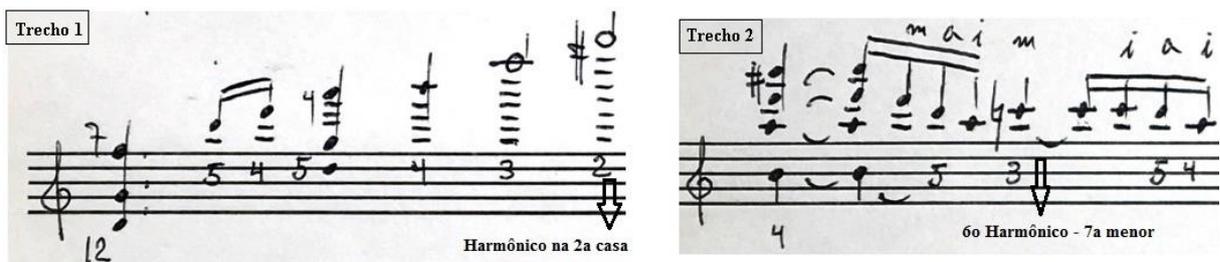


Figura 75: Trechos do Estudo N°9 com harmônicos pouco explorados.
Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

Em seu método *Escuela de Guitarra* (1825, p. 51), Aguado indica a forma de notar os harmônicos na partitura, usando a abreviação *arm.* junto à nota acompanhada do número correspondente ao traste. O violonista Pujol (1956, p. 70) acrescenta que essa abreviação pode ser *arm.*, como também *harm.* e *ar.* E, no lugar da abreviação, a nota pode ter o formato quadrado, como no exemplo de Belinatti (Figura 77). Contudo, caso a nota não esteja nessa

⁷⁵ *su claridade está em razón directa de su mayor o menor massa. Pero, como cada cuerda produce los mismos resultados relativamente a las notas, puedo encontrar en una alguna de ellas, una nota que me falte en outra.* (SOR, 2007, p. 100).

escala (Figura 74) é necessário o violonista usar os outros meios de execução citados anteriormente. Posteriormente, em seu *Nuevo Método para Guitarra* (1843). Aguado explica duas maneiras de representar o efeito na partitura (Figura 76):

Escrevendo as notas que realmente são feitas com a adição de dois números, um que pode ser inscrito dentro de um círculo [...] para denotar a corda, e outro que indica a divisão em que ele deve pressionar harmonicamente. 2. Escrevendo a nota que representa a corda solta em que o harmônico é feito, e um único número que denota a divisão do traste⁷⁶ (AGUADO, 1843, p. 47. *tradução nossa*)

1.^a manera.

2.^a manera.

Figura 76: maneiras de representar os sons harmônicos na pauta.
Fonte: Aguado (1843, p. 47).

Percebe-se nas duas maneiras uma barra acima do número três. O autor explica que essa barra pode vir acima ou abaixo dos números 2 e 3. Acima ($\bar{3}$ y \bar{el}^2) indica para pressionar um pouco para frente dos 2° e do 3° traste, e quando abaixo ($\bar{3}$ y $\bar{2}$) o oposto. O compositor Bellinati (1989) utiliza a primeira maneira e uma notação semelhante em sua composição *Pulo do Gato*. Apesar de colocar o III para indicar a posição do quinto harmônico que é na quarta casa, ele fornece na bula as orientações complementares para localização dos harmônicos: “III – Tocado em frente do 3° traste; IIII/7 – Tocado atrás do 3° traste e IIII/8 – tocado na frente do 2° traste”⁷⁷. (BELLINATI, 1989, [s.p], *tradução nossa*).

⁷⁶ *La Escribiendo las notas que realmente se hacen con agregacion de dos números, uno que puede inscribirse dentro de un circulito (como en los equisonos) para denotar la cuerda, y el otro que indica la division en que se ha de pisar armónicamente. 2 Escribiendo la nota que representa la cuerda al aire en que se hace el armónico, y un solo número que denota la division de trastes* (BELLINATI, 1989, [s.p]).

⁷⁷ *III – Played just in front of the 3rd fret wire; IIII/7 – Played behind the 3rd fret wire; IIII/8 – Played in front of the 2nd fret wire* (BELLINATI, 1989, [s.p]).

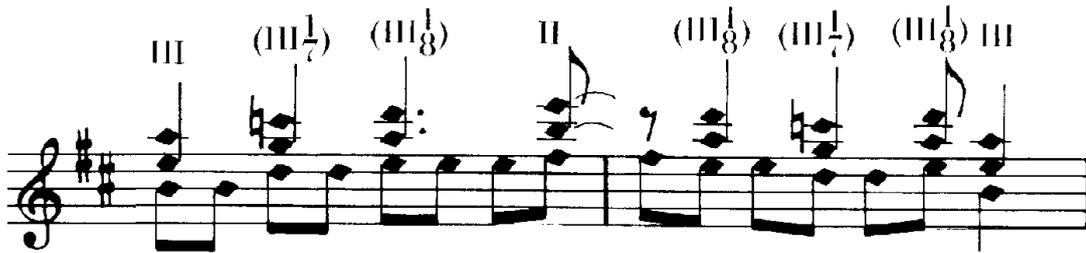


Figura 77: Notação de Paulo Belinatti em Pulo do gato (1989).

Fonte: Belinatti (1989, p. 6).

Fernando Sor (1930) explora a segunda maneira nos exemplos de seu método e em seu *Estudo 21 Op. 29*. O violonista ainda acrescenta em seu método, "nunca escrevo o som que deveria resultar, mas a corda que eu ataco, e o número que indica a casa em que piso"⁷⁸ (SOR, 2007, p. 102, *tradução nossa*). Em contraposição a esta citação, temos a própria obra de Ribeiro e o quarteto de Rogério Vasconcelos citado anteriormente. Ambos os sons reais, mas Vasconcelos explora somente até o quinto harmônico, e "para ampliar o repertório de harmônicos disponíveis, os violões I, II e III devem utilizar um *capotasto*"⁷⁹ nas casas III, II e I, respectivamente." (VASCONCELOS, [s.d], p. 15). Essa escrita se torna mais complexa por dois motivos: primeiro o local onde encontramos esses sons são diferentes da nota real, então é necessário o estudo da escala dos harmônicos naturais em cada corda (Figura 74), segundo, que a notação acarreta muitas linhas suplementares que dificultam a leitura no instrumento (Figura 78). Porém, em oposição a esses dois pontos, a notação facilita a compreensão da melodia porque mostra como realmente soa, o que auxilia na interpretação da frase, como visível na figura abaixo, já chamada neste parágrafo:



Figura 78: Sétima pauta da notação do Estudo N.9 de Geraldo Ribeiro.

Fonte: Ribeiro (1983).

Como mencionado anteriormente, a notação adotada por Ribeiro (1983) se torna confusa a partir do quinto harmônico (7ª menor), que se encontra na quarta casa, e pelo fato de o compositor utilizar o número da casa para determinar sua localização (Figura 78), enquanto os

⁷⁸ "no escribo nunca el sonido que debe resultar, sino la cuerda que ataco, y el número que indica el traste sobre el que la piso."

⁷⁹ Capotasto é um dispositivo em forma de barra, como se fosse uma "pestanha móvel", que reduz a extensão sonora das cordas, gerando uma nova tonalidade sem alterar a configuração dos dedos.

outros autores utilizam os trastes como referência, notando como 3, III, $\overline{3}$, para indicar que é próximo ou após o terceiro traste. Tomando os trastes como referência o violonista Iznaola (1997, p. 72) elabora uma escala como exercício para encontrar esses pontos, sendo que o sinal de mais (+), significa posterior ao número do traste que ele precede e ou menos (-) o contrário (Figura 79).

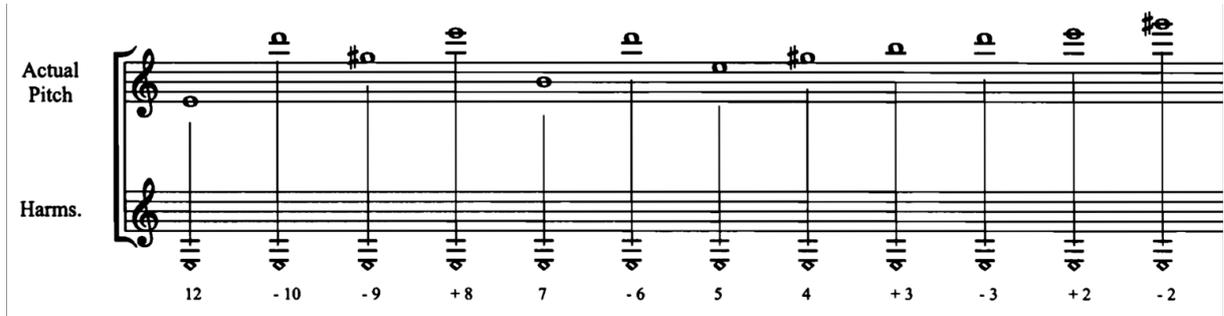


Figura 79: Escala com os pontos de harmônicos de Iznaola (1997).

Fonte: Iznaola (1997, p. 72).

Seguindo esse mesmo modelo apresentado por Iznaola (1997), junto das informações das cordas, reescrevemos a última pauta da primeira página do *Estudo N° 9* de Geraldo Ribeiro, com a intenção de trazer uma escrita mais clara sobre os pontos e cordas onde se encontram os harmônicos desejados (Figura 80).

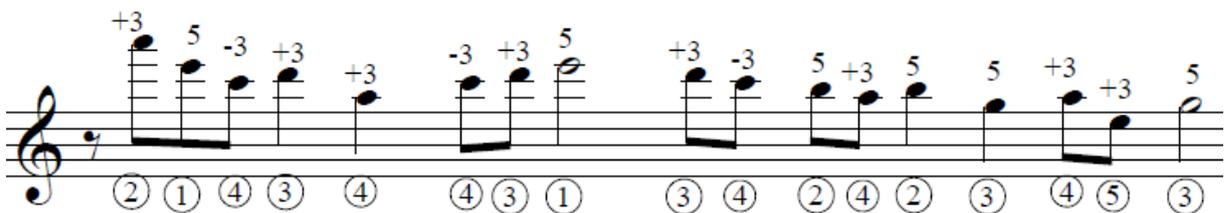


Figura 80: Sétima pauta do Estudo N° 9 reescrita – sugestão do intérprete.

Fonte: O autor (2021).

3.3.2 Recursos Idiomáticos

Encontramos em uma corda de violão nove sons harmônicos, menos da metade dos sons reais (pressionados), sendo que alguns deles podem se repetir em locais diferentes na mesma corda (Figura 74). Ou seja, mesmo sendo nove sons em cada corda, o fato de eles se repetirem em locais diferentes colabora para resolver passagens com saltos ou grandes aberturas. Em outras palavras, a escala de harmônicos não proporciona grandes dificuldades mecânicas: suas dificuldades estão em conseguir um som limpo a partir de alguns pontos.

Para Dionísio Aguado (1895, p. 49, *tradução nossa*), os harmônicos são “[...] outra das graças do violão”⁸⁰. Eles são considerados um recurso idiomático por vários autores como Nascimento (2013); Godfrey (2013); Kreutz (2014), Bolshoy (2015) e Gomes (2018). “Com seus sons atmosféricos semelhantes aos de um sino, os harmônicos oferecem um dos timbres mais únicos do violão. Seu contraste impressionante com o som normal do instrumento faz com que não seja nenhuma surpresa que seu uso seja prolífico no repertório”⁸¹ (GODFREY, 2013, p. 68, *tradução nossa*). Apesar desse efeito único, apenas Daniel Bolshoy, entre esses autores, menciona até que ponto esse recurso é idiomático no instrumento:

Os harmônicos mais práticos, em termos de audibilidade, são produzidos no ponto da metade do comprimento, décimo segundo traste; os pontos de um terço e dois terços do comprimento, no sétimo e décimo nono trastes; e os pontos de comprimentos de um quarto e de três quartos, no quinto e no vigésimo quarto traste. Os harmônicos no quarto e nono traste também são comumente usados, mas os harmônicos no terceiro traste raramente são empregados⁸² (BOLSHOY, 2015, p.108-109, *tradução nossa*).

Entretanto vimos anteriormente que os harmônicos no terceiro traste (+3) são bastante utilizados, até mesmo por Sor (1830) e Aguado (1825) que são mais antigos. Além deste, vimos a aplicação dos harmônicos antes do terceiro traste (-3 e +2), no *Estudo N. 9* de Ribeiro e no *Pulo do Gato* de Bellinati (1989). Como apontado antes, Bream (2003) chama a atenção para a presença de um ruído percussivo nestes harmônicos e Sor relata que a qualidade está relacionada à massa da corda, ou seja, como constatado na obra de Bellinati, percebemos a funcionalidade destes harmônicos nos bordões (Figura 77). O mesmo acontece na obra de Geraldo Ribeiro, porém, na maior parte das vezes, o compositor aplica estes harmônicos nas três primeiras cordas, nas quais a ressonância da nota é comprometida devido ao ruído (Figura 75).

Todavia, mesmo as passagens mais densas com acordes se tornam mecanicamente fáceis devido à localização dos harmônicos naturais (Figura 81). Outro fator que colabora para o idiomatismo da peça é a escolha do andamento *Lento* e a ausência de barra de compasso que sugere algo mais livre.

⁸⁰ *Otra de las gracias de la guitarra consiste en los sonidos armónicos* (AGUADO, 1825, p. 49).

⁸¹ *With their atmospheric, bell-like tones, harmonics offer one of the guitar's most unique timbres. Their stunning contrast to the instrument's ordinariness makes it no surprise that their usage is prolific in the repertoire*(GODFREY, 2013, p. 68).

⁸² *The most practical harmonics, in terms of audibility are produced at the half length point, twelfth fret; the third length, and two-thirds length points at seventh and nineteenth frets; and the quarter length and the three-quarter length points at the fifth and twenty-fourth frets. The harmonics at the fourth and ninth frets are also commonly used, but the harmonics at the third fret are rarely employed* (BOLSHOY, 2015, p. 108-109).



Figura 81: Passagens idiomáticas com acordes.
Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

3.3.3 Interação intérprete-compositor

A execução dos harmônicos naturais é uma técnica convencional, portanto, não foi objeto de nossas considerações. Um aspecto observado ao estudar a obra foi que os harmônicos soam melhor com tensões de cordas mais altas.

Foi possível identificar alguns erros de edição que puderam ser corrigidos em um encontro *online* com o compositor (RIBEIRO, 2021a). Foram constatados três erros: o primeiro relativo à nota Sol, que não consta na escala dos harmônicos da segunda corda. O segundo, a falta de dois sustenidos em duas notas Fá (Figura 82).



Figura 82: Erros de edição - segunda folha.
Fonte: Ribeiro (1983, [s.p]).

O terceiro erro é relacionado ao acorde final. Percebe-se que a nota Mi# não pertence à escala dos harmônicos. Perguntando sobre isso, o compositor respondeu que não se recordava de como a tocava, e sugeriu fazer o acorde com as três primeiras sobre o quarto traste (Figura 83) (RIBEIRO, 2021d).

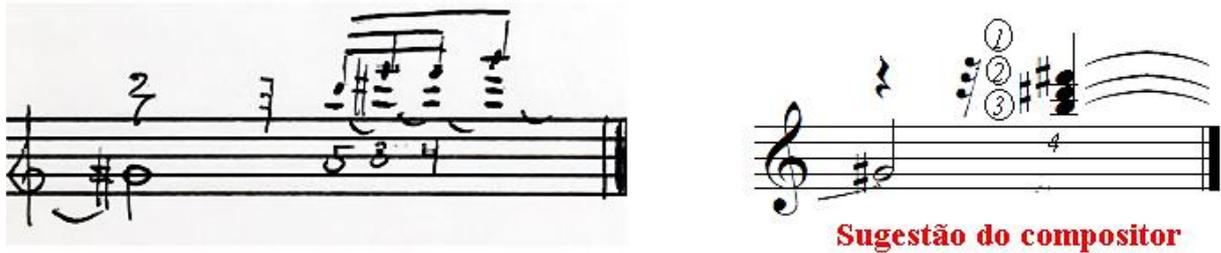


Figura 83: Erro no acorde final - sugestão do compositor.
Fonte: Ribeiro (2021d, [s.p.]).

A respeito da digitação separamos duas passagens que podem ser executadas de outra forma. A primeira está localizada no início da segunda pauta, e podemos usar o Fá# na quarta corda e quarto traste, em lugar do Fá# da segunda corda, evitando assim uma abertura de mão esquerda. No segundo caso, o acorde localizado na penúltima pauta resulta em duas notas no 12º traste (ré e sol, quarta e terceira cordas), que podem ser feitas com os dedos 3 e 4 ou com uma pestana com o dedo 4, e uma nota no 7º traste (Fá#) com o dedo 1. A primeira digitação gera uma grande abertura e, no segundo caso, a pestana com o dedo 4 pode abafar o harmônico da segunda corda. Como solução, optamos por usar o mesmo Fá# da sétima casa na décima nona casa, onde ele se repete, e resolvemos assim esses dois problemas. Neste caso, a nota que antecede também foi alterada para a décima nona para evitar um salto. A digitação ficou com o dedo 1 para o 12º traste, fazendo as notas ré e sol com pestana, e o dedo 4 para o 19º traste (Figura 84).



Figura 84: mudança de digitação no acorde.
Fonte: Ribeiro (1983, [s.p.]).

3.3.4 Considerações finais sobre a obra

A obra tem uma estrutura que é bastante utilizada por Geraldo Ribeiro, e igualmente característica da escola nacionalista de Guarnieri. Sua característica modal é consequência da escala de harmônicos que, segundo Pereira (2011), pode ser chamada de modo lídio dominante ou Lidio b7. Apesar de se tratar de uma técnica convencional, não encontramos

nenhum estudo ou obra que explore o recurso nessa dimensão. Geraldo Ribeiro, assim, explorou no *Estudo N° 9* possibilidades de harmônicos ao extremo do instrumento, que foram questionadas em métodos. A escrita adotada por Ribeiro se mostrou um tanto particular e confusa em alguns pontos, e tornou necessário um estudo da escala dos harmônicos em cada corda, e também uma padronização como fizemos na Figura 80. Como vimos, os harmônicos já são considerados recursos idiomáticos do violão. Contudo, percebemos que em algumas regiões antes do terceiro traste, as notas não ressoam tão bem nas cordas primas como nos bordões, o que pode ser um limite para determinadas cordas. Por último, o contato com o compositor ajudou a corrigir alguns pequenos erros de escrita, corrigir algumas notas e sugerir algumas agógicas e dinâmicas.

3.4 ESTUDO N.13 – Estudo Horizontal (mãos cruzadas)

Composto em 2004 na cidade de Tatuí, SP, o *Estudo Estudo Horizontal – mãos cruzadas*, antes com a numeração de *Estudo N° 12*, passou a ser o *Estudo N° 13* desta série. Segundo o compositor, “esse estudo foi extraído de uma pequena peça [...] para baixo e violão. O autor prefere não utilizar o termo ‘Cross Over’.” (BRAGA, 2019, p. 59). Essa obra propõe uma das técnicas mais inusitadas da série, classificada como uma técnica expandida nova: nela, Geraldo Ribeiro cria uma “nova forma” de tocar. O *Estudo Horizontal – Mãos Cruzadas* utiliza as mãos de forma independente uma da outra, a mão esquerda faz acordes ou notas que são articulados com o dedo 4 – como em um ligado. A novidade está na mão direita, que pressiona a corda com o dedo indicador e articula a nota com o dedo médio ou anular.

Estrutura formal da obra:

Forma monotemática

Apesar de conter a armadura de clave de Fá menor, não se fixa em nenhuma tonalidade. Transparece um caráter modal, iniciando-se em Fá eólio e logo no terceiro sistema alterando para Fá# frígio. Talvez o conceito que mais se aproxime seja o de pantonalidade, que “é caracterizada principalmente pela noção de “tônicas móveis”.” (DRABKIN, 2001, online) No *Dicionário Grove de Música* temos a seguinte explicação: “a pantonalidade [...] reconhece e faz uso de relações tonais em intervalos, figuras melódicas e progressões de acordes sem

definir, ou mesmo implicar, um centro tonal em qualquer sentido de grande escala.” (DRABKIN, 2001, tradução nossa⁸³).

A relação harmônica é baseada em desenhos de acordes de mão esquerda com movimentos feitos normalmente por graus conjuntos, e a melodia feita pelos baixos também auxilia na condução desses acordes. A obra tem andamento *vagoroso* e compasso alternado (4/4; 3/4 e 2/4), que muda conforme a necessidade do desenvolvimento melódico.

3.4.1 Recurso técnico

O *Estudo de Mãos Cruzadas* utiliza uma maneira própria que Geraldo Ribeiro encontrou de tocar o instrumento, nesta obra as mãos tocam de maneira independente uma da outra sobre a escala do violão. Mesmo sendo este um estilo particular, traçamos um paralelo com o *fingerstyle*⁸⁴, que foi um estilo pioneiro em técnicas pouco ortodoxas no instrumento, inclusive tocar com ambas as mãos sobre o braço do instrumento. Esse estilo teve início na década de 1970, e os primeiros nomes relacionados ao seu desenvolvimento são os de Michael Hedges e de Preston Reed (CARPENEDO, 2020, p. 43).

Jiménez (2017) menciona para o *fingerstyle* um desenvolvimento maior e independente da mão direita, além das técnicas tradicionais. Contudo o *fingerstyle* e o violão clássico compartilham técnicas que são similares: *pizzicato e slap, tapping, bi-tones, tambora*, harmônicos, *tamburo, bending, alzapúa*, percussão na caixa e nas cordas e glissando. A autora acrescenta que, na década de 1980, começaram a surgir compositores eruditos que mesclavam suas composições com o popular, acrescentando novas técnicas e maiores possibilidades técnicas e idiomáticas do instrumento, entre eles Nikita Koshkin, Francis Kleynjans, Leo Brouwer, Stepan Rak, Toru Takemitsu, Roland Dyens y Carlo Domeniconi.

⁸³ pantonality is characterized chiefly by the notion of ‘movable tonics’; that is, it recognizes and makes use of tonal relationships in intervals, melodic figures and chord progressions without defining, or even implying, a key centre in any large-scale sense. (DRABKIN, 2001).

⁸⁴ Desde los años 70 el concepto de *fingerstyle* se ha ido ampliando enormemente y actualmente abarca técnicas muy complejas, tanto de mano derecha como de mano izquierda, que mezclan desde *fingerpicking* hasta *tapping* o “*Guitarra Percusiva*” (JÍMENEZ, 2017, p.3).

Entre as técnicas citadas acima, o *tapping*⁸⁵ é o principal recurso utilizado para as mãos tocarem de forma independente. O *tapping* de mão esquerda é o mesmo que ligados ascendentes e descendentes, sem a articulação de mão direita. O de mão direita, “[...] é conseguido martelando as notas sobre o braço do violão. Eles podem ser percussivos ou não, de acordo com o contexto”⁸⁶ (FERNANDES, 2020, p. 132, *tradução nossa*). Ademais, o comum desta técnica é o uso combinado de ambas as mãos. Segundo Jimenez (2017), sua primeira aplicação em instrumentos com trastes foi na década de 1950, com o guitarrista Jimmy Webster. Posteriormente, Emmett Chapman inventou um instrumento com dez cordas e trastes, e fazia uso do *tapping* com as duas mãos, como se fosse um instrumento de tecla. A autora completa que sua popularização se deu com *Eruption*, de Van Halen, na década de 1980 – e no *fingerstyle*, como exemplo na música *Drifting*, de Andy Mackee. Do mesmo modo, o *tapping* surgiu em diversas obras para violão clássico: *Sequenza XI* de Luciano Berio (1987-88) (Figura 85), *La Espiral Eterna* de Leo Brouwer (1970), II Movimiento de *Las seis Cuerdas*, de Álvaro Company (1963) e *Foxfire Eins*, de Helmut Oehring (1993) (JIMENEZ, 2017, p. 7).

The image contains two musical examples. On the left, 'Sequenza XI de L. Berio, p. 4 sistema 2' shows a guitar score with a right-hand part (RH) starting with a dynamic marking of *p* and a bracketed 'd' above the staff. On the right, 'La Espiral Eterna de Leo Brouwer, p. 8 sistema 1' shows a guitar score with a right-hand part (m. der. right hand / rechte Hand) and a left-hand part (m. izq. left hand / linke Hand). The right-hand part has a melodic line with notes 'i a m i a m i' above it. The left-hand part has a sequence of notes with fingerings: 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.). Dynamics include *(mp)* and *p*. Below the notation, there are instructions in Spanish, English, and German: 'Usar de la m. izq. dedos: 1. 2. 3., mano derecha i. m. a. To use left hand fingers: 1. 2. and 3. Right hand: i. m. a. Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: i. m. a.'

Figura 85: Exemplos de *tapping* nas obras *La Espiral Eterna* e *Sequenza XI*.
Fonte: Jimenez (2017, p. 7).

No Estudo de Geraldo Ribeiro, a proposta é um pouco diferente em relação ao *tapping* de mão direita, como vimos nos exemplos. A mão esquerda faz as notas e acordes que são articulados com o dedo mínimo da mão esquerda – dedo 4, como um ligado descendente/*pull-off* sem

⁸⁵ O *tapping* é uma técnica de guitarra elétrica que consiste, basicamente, em tocar martelando as cordas com a ponta dos dedos – seja da mão esquerda ou direita. Tal técnica, apesar de se popularizar nos anos 80, já vinha sendo utilizada desde o século XIX por violonistas eruditos.

⁸⁶ *Is achieved by hammering the notes over the fretboard. They can be percussive or not, according to context* (FERNANDES, 2020, p. 132)



Figura 89: Mecânica da mão direita - compasso 2.
Fonte: Ribeiro (2010, p. [s.p]).

Outro aspecto interessante nesta obra é a forma que Gerald Ribeiro utiliza a notação: são utilizados dois pentagramas, uma para cada mão, o que deixa mais claro os planos musicais, a exemplo de melodia e acompanhamento (Figura 90). Godfrey (2013) menciona que este recurso é usado para escritas polifônicas muito densas, e influencia no resultado sonoro, contudo, acrescenta. Somente é utilizado quando for inviável registrar em apenas uma pauta, pois a leitura de duas claves é desconfortável para o violonista (*ibidem*, p.8). Essa notação torna a execução bastante sugestiva: o dedo 4 da mão esquerda para articular os acordes arpejados, e o dedo indicador da mão direita faz a melodia no baixo — mas como se trata de algo inusitado foram apresentadas várias questões, esclarecidas na subseção 3.4.4 com o compositor.

ESTUDO HORIZONTAL - MÃOS CRUZADAS
GERALDO RIBEIRO

VAGAROSO

MÃO DIREITA

Violão

MÃO ESQUERDA

Figura 90: Notação em duas pautas do Estudo Horizontal.
Fonte: Ribeiro (2010, [s.p]).

Este tipo de notação não é uma novidade, como é a proposta técnica da obra. Provavelmente foi Sor o pioneiro a experimentar essa escrita em sua *Fantasia Op.7*, de 1814, notada em

clave de Dó na terceira linha e clave de Fá na quarta. Um exemplo recente onde podemos ver essa mesma separação dos planos musicais, é na obra *Elegy (homage a Sibelius)*, de Stephan Rak, de 1987 (Figura 91). Na obra, o compositor separa o *trinado* no pentagrama superior e a melodia embaixo, e ambas as vozes são pressionadas com a mão esquerda e articuladas com a mão direita. A *Sequenza XI*, de Luciano Bério, também utiliza um segundo pentagrama para indicar os momentos que ele aplica o *tapping* de mão direita (Figura 85).

Lento sognando - quasi vagamente

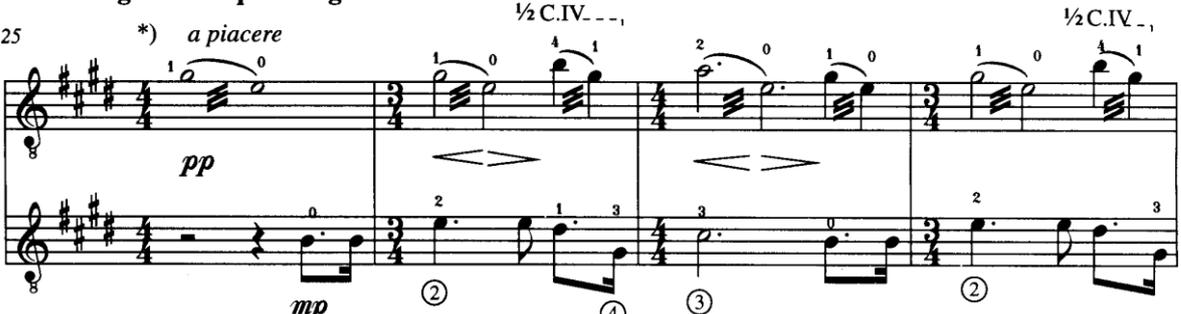
25 *) *a piacere* $\frac{1}{2}$ C.IV... $\frac{1}{2}$ C.IV...


Figura 91: *Elegy* - notação em duas pautas.
 Fonte: Rak (1987, [s.p]).

Os benefícios técnicos e musicais que essa obra pode proporcionar estão mais relacionados a uma expansão da maneira de tocar, ou seja, novas possibilidades sonoras. Como se trata de uma proposta técnica nova para o repertório violonístico, certamente irá impactar positivamente aumentando as possibilidades composicionais para o instrumento. A partir desta proposta, é viável explorar os limites físicos do violão que são impossíveis de atingir com a técnica convencional.

3.4.2 Recursos Idiomáticos

A maneira nova de tocar com as mãos cruzadas sobre a escala do violão é um desafio para o *performer*, uma vez que trabalha uma técnica nada convencional. A primeira dificuldade observada é a postura que gera instabilidade quando o braço direito deixa de apoiar o arco do violão, que ajudava nesse equilíbrio. No *fingerstyle*, o problema da instabilidade parece diminuir pelo uso do violão na perna direita: o braço direito mais abaixado permite o apoio de parte dele no arco ou no tampo. O mesmo problema é constatado em obras que usam percussão no instrumento. Como solução, é possível adicionar correias que ajudam a estabilizar o violão com o suporte de ventosas (FERNANDES, 2020, p. 187).

Outro aspecto que pode ser constatado é a dificuldade presente na técnica convencional, a escolha da tonalidade. Como vimos no *Estudo N°1*, o compositor não tem uma preocupação em escolher tonalidades que proporcionam cordas soltas: ao contrário disso, ele explora tonalidades que não são tão usuais no violão, com uma forte característica destacada nas composições de Theodoro Nogueira (FUJIYAMA, 2018, p. 142). A armadura de clave de quatro bemóis e o início da música caracterizam a tonalidade de Fá menor ou o modo de Fá eólio, o que resulta em apenas uma corda solta. Mesmo com as alterações, são raros os trechos onde aparecem cordas soltas proporcionando uma melhor sensação de tocabilidade (Figura 92).

Figura 92: Passagem com cordas soltas.
Fonte: Ribeiro (2010, [s.p]).

Outra passagem de difícil execução se encontra nos compassos 18 e 20, composto por um grupo de quintinas que deve ser executado com a mão direita. Mesmo sendo em apenas uma corda e com notas cromáticas, a passagem fica muito rápida para obter um som limpo quando articulado cada nota. Neste caso, sugerimos, como intérprete, para deixar o trecho idiomático, colocar um *glissando* ou portamento: já que se trata de notas cromáticas, é possível fazer com mais facilidade e o efeito é mais ligado (Figura 93).

Figura 93: Glissando no grupo de quintinas - sugestão do intérprete.
Fonte: Ribeiro (2010, [s.p]).

Na segunda página, do compasso 12 ao 24, o compositor utiliza o paralelismo horizontal. O desenho de acorde feito pela mão esquerda varia em movimentos cromáticos e com leves variações rítmicas, o que deixa o trecho idiomático para mão esquerda (Figura 94).

The figure consists of a musical score and a chord diagram. The score shows three measures of music in 4/7 time with a key signature of two flats. The left hand plays a chromatic sequence of chords. The diagram on the right, titled "Desenho do acorde - mão esquerda", shows a 4x4 grid representing the fretboard. The second string, second fret is marked with a "2" and an upward-pointing arrow labeled "dedo 1".

Figura 94: Desenho de acorde – paralelismo horizontal.
Fonte: Ribeiro (2010, [s.p]).

3.4.3 Interação interprete-compositor

Ainda que a obra explore uma forma inusitada de tocar, foi possível compreender a proposta do compositor através de sua notação. Sobre a técnica, o Geraldo Ribeiro indicou o estudo separado de ambas as mãos, em busca do som *legato* da mão direita. A esse respeito, fizemos algumas considerações em relação à digitação, para evitar essas interrupções na melodia (mão direita). Para manter o *legato*, sempre que possível, é melhor manter o dedo na mesma corda e usar o portamento para as mudanças. O próprio compositor acrescentou a utilização do uso do ornamento (RIBEIRO, 2021d). Neste caso, a Figura 95 ilustra as mudanças: primeiro optamos por utilizar no segundo e terceiro compasso a melodia apenas na sexta e quinta cordas, enquanto o compositor indicou até a quarta corda, ou seja, quanto menos mudança de cordas mais possibilidades de portamento. Outro ponto foi alterar o dedo que pressiona as notas: antes somente o dedo indicador da mão direita — para o dedo médio quando precede uma mudança de corda, e no início das tercinas. O dedo que articula, preferimos manter sempre um dedo, somente o médio ou o anular.

Figura 95: Mudança de digitação - compasso 2 e 3.
 Fonte: Ribeiro (2010, [s.p]).

Ainda sobre as digitações, fizemos uma consideração sobre a execução das quintinas, abordadas na seção de idiomatismo, por serem fundamentais na execução do trecho (Figura 93).

3.4.4 Considerações finais sobre a obra

O *Estudo N° 13 Estudo Horizontal* apresenta uma nova forma de tocar o violão, possibilita explorar novas texturas impossíveis de se obter com a técnica convencional, como por exemplo, o baixo nas primeiras casas — cordas graves — junto com acordes na décima casa — as três primeiras cordas. Entretanto, como se trata de um recurso novo, sua execução é complexa, devido a técnica não utilizar meios convencionais - exceto pelos ligados de mão esquerda. Da mesma forma que o *Estudo N°1*, o *Estudo N° 13 exige uma técnica já consolidada para ter um resultado sonoro*. Dessa forma, é preciso que o intérprete esteja preparado para se habituar com a técnica e, somente então, estudar a obra. Do ponto de vista idiomático, as passagens com tercinas ou figuras menores não soam, talvez se combinadas com cordas soltas. Mas, mas no caso dessa obra, mudaria o sentido da frase. Na segunda página, com exceção das quintinas demonstradas anteriormente, a obra mostrou uma melhor funcionalidade. Em diálogo com o compositor, confirmamos confirmar a forma de executar e apresentar a sugestão portamento nas quintinas, e o Geraldo Ribeiro acrescentou que deve ser feito devagar, de forma que soe nota por nota.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que os *17 Estudos Expressivos* para violão solo de Geraldo Ribeiro, compostos entre 1976 e 2010, apresentam uma significativa demanda técnica, tanto pela expansão de recursos técnicos convencionais, como nos *Estudos N^{os} 8 e 9*, quanto pelo uso de técnicas expandidas novas, visto nos *Estudos N^{os} 1 e 13*. O ciclo de estudos tem características estilísticas diversificadas, que vão do estilo vanguardista ao nacionalista, este último resultado da relação de Ribeiro com o compositor Theodoro Nogueira. O compositor demonstrou ter uma característica própria para as composições, diferente de outros compositores violonistas: sua escrita, pelo menos neste ciclo, desafia tanto os limites do intérprete quanto do próprio violão.

Acreditamos que suas características composicionais derivam de dois fatores: 1) por parte de seu contato com Theodoro Nogueira, que deu origem a características tonais/modais, pequenos contrapontos, mudanças texturais e também alguns aspectos técnico/instrumentais. Sobre este último aspecto, acrescentamos que Ribeiro gravou quase toda a obra para violão de Nogueira, um repertório de alto nível e com uma escrita pouco violonística, sendo que, aparentemente essa obra se tornou sua referência composicional e como limite técnico; 2) sua formação antes de Nogueira teve apenas um professor de violão importante, Oscar Magalhães Guerra, sendo que o contato entre eles foi de curta duração e pouca profundidade, devido às habilidades técnicas naturais apresentadas por Geraldo Ribeiro. Suas referências violonísticas eram os discos — Mozart Bicalho, Dilermando Reis, Canhoto, Garoto — e concertos com repertório de transcrições, como o de Alfredo Scupinari,. Temos então, a base de um violonista quase autodidata no que diz respeito à técnica violonística, sob influência do repertório popular e de transcrições de grandes obras. Agregando essas constatações temos um compositor que reflete as seguintes características: obras complexas de um compositor não violonista (Theodoro Nogueira), transcrições de obras virtuosas, como por exemplo as de Paganini, pouca orientação convencional em sua fase de formação sobre as funcionalidades do instrumento, influência da música popular dos discos e, por último, mas não menos importante, sua facilidade técnica natural.

Constatamos que as habilidades técnicas de Ribeiro eram incomuns para aquela época, seja por uma facilidade técnica natural ou pela dedicação ao instrumento. Conseguimos através dos encontros um vislumbre do que o violonista era capaz, quando o próprio compositor

tocou algumas sugestões de exercícios de trêmulo com apenas um dedo — primeiro apenas com indicador, depois médio, anular e mínimo da mão direita — junto com o toque do polegar. Pressupomos que sua ideologia sobre a técnica violonística parte pela busca de desafios, o que para ele de certa forma é corriqueiro e que se reflete no seu comentário sobre o *Estudo N°1 – Trêmulo*: “Quando a música é muito difícil eles dizem que tá errado, que em violão não se usa, não se faz”. (RIBEIRO apud BRAGA, 2019, p. 55).

Os limites das técnicas convencionais têm se expandido a cada geração. Os métodos mais atuais já incorporam técnicas de *rasgueado* e do violão flamenco, e acreditamos que logo os recursos percussivos também serão agregados. Como vimos, grande parte das técnicas expandidas começou a ser usada no século XX. Apesar disso até hoje existem diversas discrepâncias sobre esse conceito, como percebemos em relação ao próprio termo “expandida” ou “estendida”. Para evitar dúvidas, criamos uma listagem com técnicas embasadas nos métodos — Aguado (1825 e 1843), Sor (1830), Pujol (1934, 1935, 1954 e 1971), Carlevaro (1979), Iznola (1997), Tennant (1995) e Käppel (2016) —, os quais tomamos como nosso parâmetro para definir as técnicas convencionais. Essa lista comprova que alguns recursos antigos podem ser explorados além dos limites convencionais, assim como existe a possibilidade de criação de novas formas de tocar. Essas duas possibilidades foram organizadas em nosso trabalho em duas categorias, *técnicas convencionais expandidas* e *técnicas expandidas novas*.

A escrita idiomática, por sua vez, não é tão “expansiva”, pois é limitada por alguns fatores físicos, seja do instrumento ou do interprete. No violão, percebemos que compositores em geral recorrem aos recursos emblemáticos do instrumento para obter uma obra funcional. Entretanto, alguns autores como Camargo Guarnieri, Theodoro Nogueira e também Geraldo Ribeiro não exploram tanto estes recursos, o que apontamos como sendo possivelmente uma característica da escola guarnieriana, em parte consequência do seu uso peculiar do contraponto. Ribeiro, na maior parte de sua obra, além de não explorar tais recursos emblemáticos do violão, constantemente testa e desafia os próprios limites idiomáticos do instrumento. Em alguns casos, a sugestão de digitação ajudou a solucionar alguns problemas de funcionalidade.

Em alguns pontos em que a notação não era clara em relação à intenção desejada, a interação com o compositor ajudou nas dúvidas sobre a execução técnica, incongruências na partitura e sobre a interpretação. Em contrapartida, oferecemos sugestões de digitações mais funcionais — deixando passagens mais idiomáticas —, propondo variações das técnicas utilizadas — no caso do *Estudo N°8* — e também oferecendo sugestões interpretativas.

Na panorâmica de todo o ciclo percebemos que várias obras utilizam recursos expandidos em pequenos trechos, como ligados intercalados, notas fora do traste, percussão, scordatura da 6ª corda em Fá. Para este trabalho tivemos o foco nas obras que exploravam em sua maior parte os recursos expandidos. Acreditamos, contudo, que também as obras que fazem uso pontual desses recursos merecem uma atenção em pesquisas posteriores.

As obras classificadas como *técnicas expandido tradicionais* – Koellreutter - *Estudo N°8 (Estudo para vibrato)* e *As Estrelas – Estudo N°9* — contaram com um referencial bibliográfico maior, por serem técnicas já citadas em maior ou menor grau por vários autores. No *Estudo N°8* foi possível aplicar diversos vibratos até então pouco explorados no violão — vibrato de boca e corda solta (RODRIGUES, 2014) — aumentando as possibilidades de execução desse ornamento no violão. Essas possibilidades foram encontradas e sugeridas pelo intérprete, mas o que as viabilizou foi o objeto, lembrando que até o momento não encontramos outra obra em forma de estudo para vibrato no violão. Ressaltamos que, na aplicação do recurso na obra, notamos que em certas passagens nenhum dos vibratos teve um bom resultado, o que deixa uma questão em aberto para estudos futuros sobre esta técnica.

O *Estudo N°9* trabalha os harmônicos naturais no violão em uma extensão pouco explorada, até o 9º harmônico. Na revisão bibliográfica vimos que métodos, exercícios e obras normalmente utilizam no máximo até o 5º harmônico da série (5ª justa), com exceção da obra *Pulo do Gato* de Belinatti que usa até o 6º harmônico da série (7ª menor). Concordamos que este recurso é mais funcional nos bordões (cordas graves), mas explorar essa extensão tornou possíveis passagens escalares com graus conjuntos, que normalmente são feitas com harmônicos artificiais com velocidade limitada devida à mecânica da técnica. Em suma, alguns harmônicos — principalmente o 8º e 9º — não ressoam bem nas cordas agudas, mas podem ser explorados nos bordões, sendo que outro aspecto que contribui para o recurso é a tensão alta das cordas.

As obras classificadas como *técnicas expandidas novas* — *Estudo N°1 – Os Incas* e o *Estudo Horizontal - Estudo N°13 (Mãos cruzadas)* — tiveram um referencial limitado, pois tratam de um assunto novo, sendo necessária a relação com técnicas próximas para fazer uma análise comparativa. O *Estudo N°1* trabalha o trêmulo com acordes, técnica de difícil execução e que constatamos estar relacionada à anatomia dos dedos. Seu estudo tem vários benefícios, dentre eles: o fortalecimento dos tendões extensores pouco exercitados nos violonistas e um efeito peculiar, que simula um coral. A obra é um desafio para qualquer violonista, entretanto o estudo dessa técnica deve ser mais explorado pelo efeito musical e seus benefícios.

O *Estudo N°13* tem uma das propostas técnicas mais inusitadas, exigindo uma forma de tocar que torna possível explorar texturas de acordes impossíveis de alcançar com a técnica convencional. Entretanto a escrita da obra torna difíceis as passagens com mudança de corda da mão direita (mão que pressiona com dedo indicador), e em algumas passagens buscou-se regiões nos extremos agudos com a mão esquerda onde o ligado com apenas essa mão não funcionou. Analisando a técnica separadamente, temos um recurso inovador que merece ser explorado pela ampliação das possibilidades de texturas no violão.

Em síntese o violonista-compositor Geraldo Ribeiro demonstrou em seu ciclo formas novas de explorar técnicas antigas, como também novas propostas de técnicas, que devem ser mais exploradas. Sua escrita não utiliza dos recursos emblemáticos do idiomatismo violonístico, em virtude de sua ideologia como violonista. Nas palavras do compositor, “a técnica tem que estar a serviço da música. Não o contrário”. (apud FUJIYAMA, 2018, p.142).

Diante do trabalho exposto e as discussões apresentadas, esperamos que esta pesquisa desperte o interesse pelo ciclo dos *17 Estudos Expressivos* e instigue o conhecimento pelo restante das obras do compositor. Acreditamos que este ciclo represente o extremo dos limites técnicos propostos pelo compositor – boa parte de sua obra reflete seu lado seresteiro, “à maneira de Dilermando e Canhoto”. Este trabalho dirigiu seu foco a apenas uma parte desse ciclo tão rico, e ainda temos um grande acervo de manuscritos para serem descobertos. Com isso acredito que novos estudos sobre a obra de Geraldo Ribeiro devam acontecer em prol do violão brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUADO, Dionísio. **Escuela de Guitarra**. Madri: B. Wirnbs, 1825.

_____. **Nuevo Método para Guitarra**. Lodre: Madri, 1843.

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

ANTUNES, Gilson. **Geraldo Ribeiro**. 2014. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/geraldo-ribeiro>>. Acesso em 10 de outubro de 2019.

_____. **Mozart Bicalho**. 201-. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/mozart-bicalho>>. Acesso em 11 de Março de 2021.

_____. **Américo Jacomino (Canhoto)**. 201-. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/dicionario/americo-jacomino-canhoto>. Acesso em 11 de Março de 2021.

BARRETO, Eduardo Paes; CASTELLON, Marco Ernesto Teruel. **A técnica violonística pelos métodos ibero-americanos: análise e crítica documental**. In: I Congresso da Associação Brasileira de Musicologia. 2016, Belo Horizonte – MG. p.115-136.

BATTISTUZZO, Sérgio. **Francisco Araújo: O uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Campinas, 2009.

BEAL, Touanda Júlia; DOMENICI, Catarina. A colaboração compositor-intérprete: concepções e conceitos na ótica de compositores e intérpretes. In: Salão de Iniciação Científica da UFRGS, v.1. **Anais**. Porto Alegre, 2014.

BICKFORD, V. O. **Method for classic guitar**. New York: Peer Int. Corporation, 1964.

BOLSHOY, Daniel. **A Study of Selected Works by Canadian Guitarists-composers from the Perspective of Idiomatic Composition for the Classical Guitar**. Indiana University Jacobs School of Music, Doctor of Music. 2015.

BRAGA, Márcia. **Geraldo Ribeiro: Catálogo de Obras Musicais**. 2019. 170f. Catálogo (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia – UFBA, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação Profissional de Música, Salvador, 2019.

BREAM, Julian. **“How to Write for the Guitar.”** *The Score* (1957), republished in *Guitar Forum* 2. London (2003): 1–8.

CARCASSI, Matteo. **Método Completo para Violão Opus 59**. 1852.

CARLEVARO, A. **Escuela de La Guitarra: exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Ed. Barry, 1979.

_____. Cuaderno N°1: Escalas diatónicas. Buenos Aires: Barry Editorial, 1966.

_____. Cuaderno N°2: Técnica de la mano derecha. Buenos Aires: Barry Editorial, 1967.

_____. Cuaderno N°3: Técnica de la mano izquierda. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

_____. Cuaderno N°4: Técnica de la mano izquierda (conclusión). Buenos Aires: Barry Editorial, 1974.

CARPENEDO, Amanda. **A Elaboração De Arranjos Para Violão Solo Utilizando Recursos Percussivos**, 2020. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro - Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro, 2020.

CONTRERAS, Antônio. **Lá Técnica de David Russel en 165 Consejos**. 1. ed. Sevilla: Cuadernos Abolays, 1998. p.82.

DOTTO, Evandro; ARAÚJO, Fernando. **Estilo e idiomatismo em cinco obras do violonista-compositor Geraldo Ribeiro (1971-1973)**.2020. In: **Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance N°5**. Org. e ed. de Fausto Borém e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.145-164. Disponível em <https://musica.ufmg.br/selominasdesom/wp-content/uploads/2020/06/LIVRO-Di%C3%A1logos-Prat-Perf-N.5.pdf>. Acesso em 10 de Novembro de 2021.

DRABKIN, William. **Pantonality**. **Grove Music Online, 2001**. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20835> . Acesso em 04 de Dezembro de 2021.

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

ELLINGSON, Ter. **Transcription (I)**. Grove Music Online, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268>. Acesso em 11 de Março de 2021.

FERNANDES, Stanley Levi Nazareno. **Percussive Resources of The Classical Guitar**. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Programa de Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2020.

FUJIYAMA, Laís Domingues. **12 Improvisos para Violão de Theodoro Nogueira: Aspectos Composicionais e Idiomatismo Técnico Violonístico**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás – UFG, Escola de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em música, Goiânia, 2018.

GIMENO, Julio (2011). **Los armónicos en la música para guitarra**. (Documento en línea), Herrera, Francisco (ed.): *Enciclopedia de la Guitarra*, guitarra.artepulsado. Acessado em 05 de out. 2021. Recuperado de: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/armonicosjulio2011/armonicosjulio2011.html>

GIULIANI, Mauro. **Etude Complete pour la Guitare**. Pacini. Paris, 1812. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

GLOEDEN, Edelson (2008). **Entrevista de Geraldo Ribeiro por Edelson Gloeden em Outubro de 2008 para o programa “Violão em tempo de Concerto”**, rádio USP-FM. São Paulo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gLJUA3inwEs&list=PLthK5guolNgtcQ6GEUtdi8tJqVKjzDIZN&index=7&t=36s&ab_channel=GeraldoRibeiro>. Acesso em 20 de janeiro 2021.

_____. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado**. 2002. 175 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo - USP, Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, 2002.

GODFREY, Jonathan. **Principles Of Idiomatic Guitar Writing**. Indiana University Jacobs School of Music, Doctor of Music, 2013.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de; SILVA, Alexandre Reche e. **A técnica Imalt em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o trêmulo e o *rasgueado***. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 53-82, dez. 2015.

GOMES, Sabrina Souza. **A Reelaboração de passagens não-idiomáticas oo *Estudo N° 10* para violão solo de Marcelo Rauta por meio da colaboração intérprete-compositor**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Instituto de Artes, Programa e Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, 2018.

HAMILTON, K. L. **Study**. Grove Music Online, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27018>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. **Tempo**, p. 28–39, 2007.

HORN, Hebert Alvin, intitulada, *Idiomatic Writing of the Piano Music of Béla Bartók*. 1963

IZNAOLA, Ricardo. *Kitharologus - the path to virtuosity: a technical workout manual for all guitarists*. Missouri: Mel Bay Publications, 1997.

JIMÉNEZ, Ana. Reig. (2017). **Aproximación del fingerstyle a la guitarra clásica**. *Notas de Paso*, 4, 1–20. Disponível em <http://revistadigital2.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2017/03/Aproximaci%C3%B3n-del-fingerstyle-a-la-guitarra-clasica.pdf>

KÄPPEL, H. **The Bible of Classical Guitar Technique**. Germany: AMA Verlag, 2016.

KOBAYASHI, Ana Lúcia M.T. **A Escola de Composição de Camargo Guarnieri**. 2009, Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2009.

KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás – UFG, Escola de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em música. Goiânia, 2014.

LIMA, Antônio Carlos Barbosa. **Francisco Mignone: Recollections of a Brazilian Master**. In: *Guitar Review*, Nº 91, Fall 1992, p. 10-13. Nova York: Albert Augustine Ltd., 1992.

LÓPEZ-CANO, Ruben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística em Música – Problemas, métodos, experiências y modelos**. 1ª ed. Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC). Barcelona, 2014.

LUNN, Robert Allan. **Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Artes e Ciências, Universidade do Estado de Ohio, Ohio.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fábio. **Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.182-188. <https://doi.org/10.1590/S151775992013000100016>

MATARAZZO, Giovanni Cardilho. **Geraldo Ribeiro: Os Perfis Estéticos presentes na obra do violonista compositor**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música), ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. **O Idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós**. 2013, Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2013.

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

PADOVANI, J. H., & Ferraz, S. (2011). **Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance**. *Musica Hodie*, 11(2), 11–35.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelson. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXII. *Anais*. João Pessoa, 2012.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As Práticas de Reelaboração Musical**. 2011. Tese (Doutorado em Música). – Universidade de São Paulo - USP, Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. 2011.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. (2011) **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo - USP, Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Música.

PEREIRA, Marco. **Cadernos de Harmonia. Volume I**. Garbolights Produções Artísticas. Rio de Janeiro, 2011a.

PEREIRA, Marco. **Cadernos de Harmonia. Volume III**. Garbolights Produções Artísticas. Rio de Janeiro, 2011b.

PICHERZKY, Andréa Paula. **Armando Neves – Choro no Violão Paulista**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista – UNESP, Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, 2004.

PUJOL, Emílio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 201

_____. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v. II. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956a.

_____. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v. III. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954

_____. *Escuela Razonada de la Guitarra*. v. IV. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

RAY, Sonia. **Editorial**. *Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 5-6, 2011.

RIBEIRO, Guilherme. (2019). **Os quatro modelos da técnica instrumental estendida**. In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas – 2019.

RIBEIRO, Geraldo. **Site oficial**: <https://www.geraldoribeiro.com/acontecimentos.php>. Acesso em 12 de Dezembro de 2020.

_____. **Violão em Noite de Gala**. 1.ed. São Paulo: Di Giorgi, 1962.

_____. **15 Românticos de Geraldo Ribeiro**. 1.ed. São Paulo: Di Giorgi, 1964.

RODRIGUES, Matheus Almeida. **O vibrato no violão: aspectos qualitativos e quantitativos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Escola de Música Programa de Pós- Graduação em Música, Belo Horizonte, 2014.

SABADELL, Diego Mateo. Nuevos lenguajes en el repertorio guitarrístico. **Cuadernos de Investigación Musical**, n. 5, p. 99-117, 21 dic. 2018.
<https://doi.org/10.18239/invesmusic.v0i5.1911>

SCARDUELLI, Fábio. **A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, 2007.

SOTO, Roberto Díaz; IBORRA, Mario Alcaraz. **La Guitarra: história, organología y repertório**. San Vicente: Editorial Club Universitario, 2010.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon: the classical guitarist's technique handbook**. Baltimore: Alfred Publishing, 1995.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 75.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Trad. Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2001.

ZANON, Fábio. **O violão Brasileiro: Nossos Intérpretes – 100. Geraldo Ribeiro**. São Paulo: Rádio Cultura FM , 2007. Disponível em: < <http://vcfz.blogspot.com/2007/11/100-geraldo-ribeiro.html>>. Acesso em 22 de maio de 2019.

_____. **O violão Brasileiro: Nossos Intérpretes – 24. Turbío Santos.** São Paulo: Rádio Cultura FM, 2006. Disponível em: < <http://vcfz.blogspot.com/2006/06/24-turbio-santos.html>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

_____. **A Arte do violão:** Programa XVIII – Kazuhito Yamashita, 2004.

_____. Programa n.112 da série **O Violão Brasileiro – Nossos Compositores – O Violão no Nordeste VII.** São Paulo: Rádio Cultura FM, 20 fev. 2008. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2008/02/112-henrique-annes-wander-vieira.html>>. Acesso em 10 de agosto 2021.

WOLFF, Daniel. (2001) **Como digitar uma obra para violão.** Violão Intercâmbio No. 46, Abril, p.15-17. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Como_Digitar_Port.htm> Acesso em 20 de outubro de 2019.

SITES

RIBEIRO, Geraldo. Site oficial: <https://www.geraldoribeiro.com/acontecimentos.php>. Acesso em 12 de Dezembro de 2020.

Violão Brasileiro: <https://www.violaobrasileiro.com.br/>. Acesso em 10 de Novembro de 2020.

ENCONTROS COM COMPOSITOR

RIBEIRO, Geraldo. 2020. Estudo No 8. Encontro com o compositor via plataforma zoom em: 30 de Outubro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/CRdP_luRsYg>.

RIBEIRO, Geraldo. 2020. Estudo No 9. Encontro com o compositor via plataforma zoom em: 17 de Abril de 2021a. Disponível em: <<https://youtu.be/KtpEC8pz2fk>>.

RIBEIRO, Geraldo. 2020. Estudo No 1. Encontro com o compositor via plataforma zoom em: 20 de Novembro de 2021c. Disponível em: < <https://youtu.be/o4WzSfOaWR8>>.

RIBEIRO, Geraldo. 2020. Estudo No 13. Encontro com o compositor via plataforma zoom em: 05 de Dezembro de 2021d. Disponível em: <<https://youtu.be/OyxY571ccH8>>.

REFERENCIAS DE DISCOS

LP NAZARETH E BARRIOS (1959)

LP Violão em Noite de Gala – Geraldo Ribeiro (1962)

LP Seis Brasilianas de Theodoro Nogueira – Intérprete Geraldo Ribeiro (1966)

LP Geraldo Ribeiro Interpreta Armandinho (1970)

LP Concertino para Violão e Orquestra e 12 Improvisos de Theodoro Nogueira – Solista Geraldo Ribeiro (1971)

LP Bach na viola brasileira por Geraldo Ribeiro (1971)

LP Garoto por Geraldo Ribeiro (1980)

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

17 Estudos Expressivos de Geraldo Ribeiro – Manuscrito (1976 a 2010)

25 Estudos Melódicos e Progressivos Opus 60, Carcassi (1852)

Acauã de Geraldo Ribeiro, 1962, Di Giorgio

Brasileira No2 de Theodoro Nogueira (1957)

Clair de Lune, Claude Debussy, Transcrição Geraldo Ribeiro, Di Giorgio, 1992

Hora de Stepan Rak

Due Canzoni Lidie de Nuccio D'Angelo 1984

Elegy de Stepan Rak, 1987

Douze études pour guitare. Villa-Lobos, H. (1929). [partitura]. Éditions Max Eschig

Estudo Imalt 1 de Alexandre Atmarama, 2015.

Estudo N°21 Op. 35 de Fernando Sor, 1828

Estudo N°6 Op. 6 de Fernando Sor, 1815.

Études simples. Brouwer, L. (1972). [partitura]. Éditions Max Eschig.

La Espiral Eterna de Leo Brouwer (1970)

Las seis Cuerdas, de Álvaro Company (1963)

Melodic and progressive Studies, Op. 60. Carcassi, M. (1952). Ricordi

Pulo do Gato de Paulo Belinatti, 1989.

Preludio N°1. Villa-Lobos, H, 1940.

Tensibilia II, do quarteto para violões de Rogerio Vasconcellos Barbosa (s.d)

Variações sobre um tema de Sor Op. 15 de Miguel Llobet (1908)

ANEXOS

Recital de Violão

Virtuoso **Geraldo Ribeiro**

A Realizár-se no dia 25
de Novembro de 1961
às 21 horas
no auditório da
**ZYE 5 RÁDIO CLUB DE SÃO JOSÉ
DOS CAMPOS**

★

PROGRAMA-CONVITE

Dr. José Ferreira - Oedius -

Uma promoção dos famosos Violões DI GIORGIO

I PARTE

Preludio n. 8 - Bach - transcrição de Geraldo Ribeiro,
Minueto - Schubert - transcrição de Tarrega
Capricho n. 16 - Paganini - transcrição de Pujol

II PARTE

Preludio Opus 28 n.4-Chopin-transc. de G. Ribeiro
Canção n. 3-Ponce-transc. de Segovia
O Mestre - Llobet -
Clair de Lune - Debussy - transc. de G. Ribeiro,
Paiz de Abanico - Barrios,
Alegre - Barrios,

III PARTE

4 Peças de Geraldo Ribeiro,
Improviso -
Valsa -
Acaudã -
Mazurca -

Tango Brasileiro-Alexandre Levy-transc. de G. Ribeiro
Florax - Ernesto Nazareth
Preludio n. 5 - Villa Lobos
Capricho n. 14 - Paganini - transc. de G. Ribeiro
Marcha Turca - Mozart - transc. de Geraldo Ribeiro,

ANEXO 1: Programa de concerto de 1961 – Algumas composições e transcrições

NOITE BRASILEIRA 82

Coom a participação do famoso violonista
brasileiro **GERALDO RIBEIRO**

PROGRAMA

- 1 - Bate pé - Batuque - Antonio Giacomino
- 2 - Canto Sereno - Geraldo Ribeiro
- 3 - Estudo n.º 1 - Geraldo Ribeiro
- 4 - Preludio n.º 5 - Villa Lobos
- 5 - Estudo n.º 4 - Villa Lobos
- 6 - Seresta - Theodoro Nogueira
- 7 - Canto Caipira n.º 5 - Theodoro Nogueira
- 8 - Choro n.º 1 - Armando Nunes
- 9 - Canção para adormecer - Armando Nunes
- 10 - Triste - chôro - José A. da Silva (Aymoré)
- 11 - Turbilhão de beijos - valsa - Ern. Nazaré
- 12 - Brejeiro - Tango Brasileiro - Ern. Nazaré

Todas as musicas são originais para violão exeto as de Ern. Nazaré, que foram compostas para piano e transcritas por Geraldo Ribeiro.

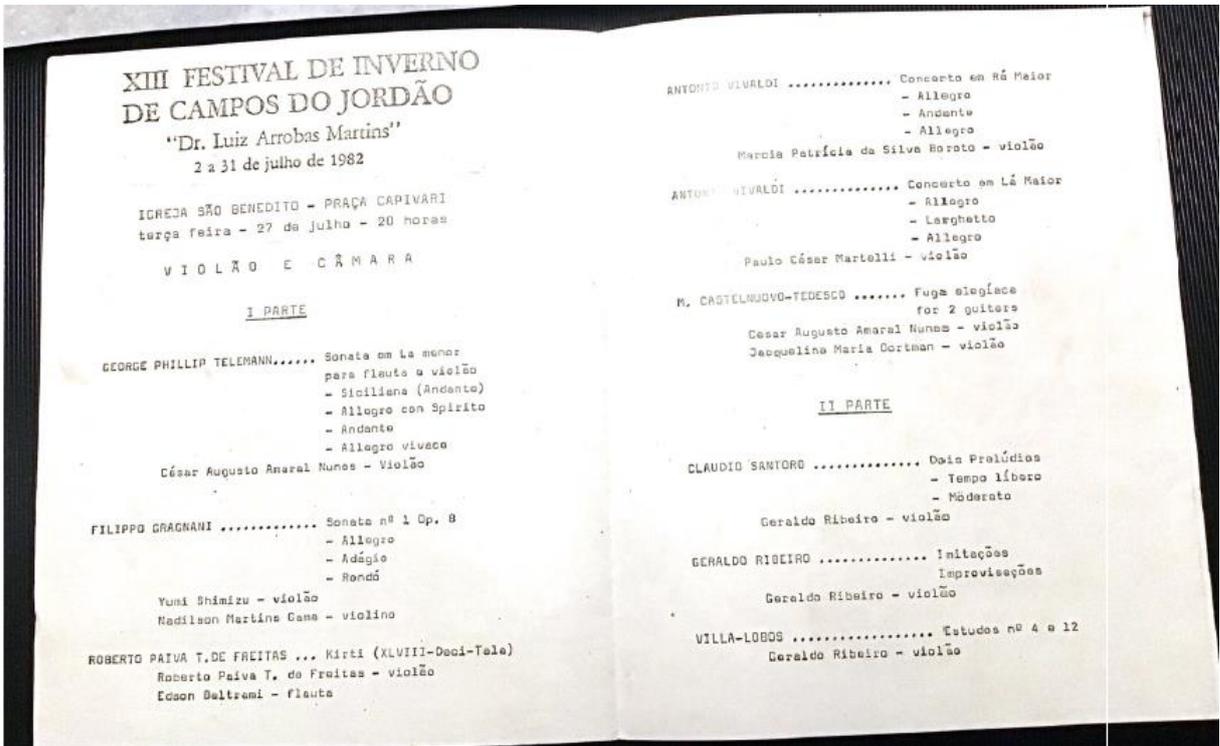
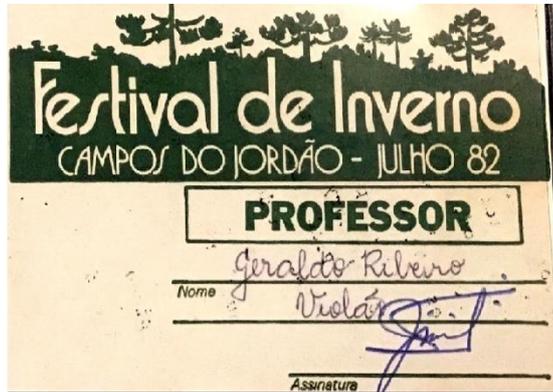
GERALDO RIBEIRO, é compositor e intérprete. Baiano, nascido em Mundo Novo. Iniciou sua carreira musical antes dos 10 anos de idade em São Paulo, tomou as primeiras aulas com o Professor Augusto Matias, e com o Professor e compositor Theodoro Nogueira.

Escreveu entre muitos de seus trabalhos um concerto para violão e orquestra. Deu varios concertos em todo território Nacional, tendo sido também Professor na Universidade Federal de Brasília.

Nos Estados Unidos da América do Norte, por diversas vezes se apresentou em Nova York e Whashington, tendo sido considerado entre os melhores do mundo como violinista erudito da época, pela crítica americana.

Foram já gravados as suas obras em vários long - plays.

ANEXO 2: Programa de concerto de 1982 - com Choro N.º1 de Armando Neves e Estudo N.º1 de Geraldo Ribeiro



ANEXO 3: Programa de concerto e credenciais do Festival de Inverno de Campos do Jordão – Julho 1982

MUSICA E DISCO

OS 10 MELHORES LPS DE 1960

COMO fazemos, no fim do ano passado, divulgamos hoje a relação dos dez melhores discos editados em 1960, nos setores da música erudita e do popular. Trata-se de julgamento crítico, sem nenhuma dúvida, e é possível, por isso mesmo, que a seleção não corresponda ao gosto do público (principalmente no tocante à música popular), ou se harmonize com a opinião das próprias gravadoras, que, em geral, e por contingências muito compreensíveis, costumam considerar, em primeiro plano, o interesse comercial, relegando para segundo a substância artística.

Na seleção dos dez melhores Lps, procuramos atender a vários aspectos: conteúdo musical e seu valor; interpretação; qualidade da gravação; originalidade, etc. Do balanço desses elementos surgiu a lista.

A enumeração, obedecendo à ordem alfabética das gravadoras, não significa qualquer predominância de valor. Várias gravadoras mereciam figurar com dois ou mais discos num quadro de honra, mas, se fizermos arrolá-los, nova lista subirá para trinta em vez de dez. Assim, ficaram de fora alguns Lps. exemplares, como por exemplo: "Concerto no 3 para piano e orquestra", de Rachmaninoff, com Van Cliburn (RCA-Victor); "Sinfonias de Mozart", série Concert Hall (Copacabana); "Música para cravo", com Sylvia Marlowe (Decca); "Festa Aquática", de Handel (Philips); "Cantatas de Bach" (Westminster); "Concerto de Violão", com A. C. Barbosa Lima (Chantecor); "Jayme Ingram interpreta Brahms, Schubert e C. Guarnieri" (Ricordi); "Gershwin em metais" (RGE); "Este é o Lp", com a orquestra de Renato de Oliveira (Copacabana); "Noite cheia de estrelas",

com Poly (Chantecor); "Rio, cidade maravilhosa", com a orquestra de Severino Araújo (Continental); "Tosca em corais", Sotero Araújo (Continental); "Eu me agarro na Vida", com Inezita Barroo (Copacabana); "Duke no Carnegie Hall" (Audio-Fidelity); "Ritmo do Brasil em estereó", com os Ases do Ritmo (RCA-Victor); "A Harpa e a Cristandade", com Irmã Bonden (Chantecor); "Estas também são de nós", com a Banda do Corpo de Bombeiros da GN (Odeon); "Eu sou o capitão", com José Vasconcelos (Odeon) e muitos outros. A lista seria grande, como se vê...

Aqui está a relação dos dez melhores Lps de 1960:

MUSICA CLASSICA

- 1 -- ANGEL: "Bachianas Brasileiras, no 4 e no 7", de Vila-Lobos. Orchestre National de la Radiodiffusion Française, sob a regência de Vila-Lobos (disco 3 CBX-304);
- 2 -- AUDIO-FIDELITY: "Sinfonia Fantástica", de Berlioz. The Virtuosi Symphony of London, sob a regência de Alfred Wallstein (disco estereó ESC-50003);
- 3 -- COPACABANA: "Pai-xão, Segundo São Mateus", de J. S. Bach (completa), Orquestra de Câmara de Rotterdam, sob a reg. de Piet van Ermond (3 discos da série Concert Hall Society, HLP-15023);
- 4 -- DECCA: "Jubileu de Ouro" -- Andres Segovia 3 discos: SLP-7532 30/30);
- 5 -- PHILIPS: "4 Obras Primas de Johann Christian Bach", Org. Sinfonica de Viena, reg. Paul Sacher (SLP-0641);
- 6 -- RCA-VICTOR "Invenções em Três Partes e em Duas

J. B. A.

Partes", de J. S. Bach, por Wanda Landowska no cravo, Memorial Edition (LM-2569);

7 -- RCA-VICTOR: "Tutân-dol", de Puccini. Ópera completa, com Nilson, Tebaldi, Boettling Tozzi. Orquestra e Coro da Ópera de Roma, reg. Eraldo Colantoni (M-6149);

8 -- RGE: "Requiem Madalena Loba", Canção de cântica, Acompanhamento ao piano por Fritz Jank;

9 -- UNITED ARTISTS -- MOCAMBO "Flotilha do Amizade", de Vila-Lobos. Com Bdu Sayao e "Symphony of the Air and Chorus", reg. Vila-Lobos (LP-20003);

10 -- VANGUARD: "Poemas Sinfônicos" (Sarcas, lendas, peças patrióticas e da natureza), de Sibelius, Orquestra Filarmônica Promenade, de Londres, reg. Sir Adrian Bolt (SLP 10070/50);

MUSICA POPULAR

- 1 -- AUDIO-FIDELITY: "Satchmo Plays King Oliver", com Louis Armstrong (piano) e outros (disco AFLP-1930);
- 2 -- CHANTECLER: "Conjunto de Percussão Dora Pinto" (CMG-3071);
- 3 -- CONTINENTAL: "O Mundo em 7 Notas", com Severino Filho e seu conjunto (LP-3132);
- 4 -- COPACABANA: "Sax-Voz", com Elvete Cardoso e Moacir Silva (CLP-11167);
- 5 -- KAPP: "Roger Williams Torando Gershwin", com a Symphony of the Air. (KLP-621);
- 6 -- ODEON: "Mario Reis Canta Suas Cruzes em III Pt." (MOFB-3177);
- 7 -- RGE: "Voltes", com Musa (XRLP-5078);
- 8 -- RCA-VICTOR: "Geraldto Ribeiro interpreta ao violão Nazareth e Barnoss" (BHL-1060);
- 9 -- PHILIPS: "Bossa nova mesmo", com Carlos Lara, Lúcio Alves, Sílvia Teles, Vinícius de Moraes, conjunto Oscar Castro Neves com vocal (disco P 630/24 L);
- 10 -- BARCLAY-MOCAMBO: "Paris Can Can", com Raymond Lefèvre.

REPORTER
AMADOR
52-7902

ANEXO 4 : Crítica sobre os 10 melhores Lps de 1960 – Geraldo Ribeiro

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=310&keyword=10&anchor=4505802&origem=busca&originURL=&pd=6a02aa27dee4cd7da1d4ab7044155930>

FUNDAÇÃO MARIA LUISA E OSCAR AMERICANO

DOMINGO, DIA 2 DE OUTUBRO DE 1983, ÀS 16 HORAS

Violonista **GERALDO RIBEIRO**

I

A. CORELLI	Sarabanda e Giga (+)
J. S. BACH	Loure (+) e Gavota (+)
L. V. BEETHOVEN	Allegretto (+) da Sonata op. 27 Nº 2
THEODORO NOGUEIRA	Improviso Nº 01
VILLA - LOBOS	Estudo nº 08
SOUZA LIMA	Cortejo

II

GERALDO RIBEIRO

Canto sereno
Estudo nº 02 (só para mão esquerda)
Imitações e improvisação
As Estrelas - Prelúdio etéreo
Caixinha de música

III

FRANCISCO TARREGA	Prelúdios de 01 a 07
"	Estudo em harpejos
I. ALBENIZ	Ruínas de La Caleta-Malagueña (+)
AGUSTIN BARRIOS	La Catedral - andante e allegro
N. PAGANINI	Capricho nº 01 (+)

(+) Transcrições do Recitalista

ENTRADA FRANCA NO AUDITÓRIO

Avenida Marumbi 2300 Fone: 240-0077 e 240-0080 05046 São Paulo, Brasil

FUNDAÇÃO MARIA LUISA E OSCAR AMERICANO

GERALDO RIBEIRO

GERALDO RIBEIRO iniciou seus estudos aos 13 anos de idade, em Assis, Estado de São Paulo, com Augusto Mathias.

Em 1955, transferindo-se para a capital paulista, prosseguiu seus estudos de violão com Oscar Magalhães Guerra e harmonia, contraponto, composição e interpretação com Theodoro Nogueira.

Em 1957 realizou seu primeiro recital nesta capital. Em 1960 a gravadora RCA Victor gravou e distribuiu seu primeiro LP, no qual interpreta Ernesto Nazareth e Agustín Barrios; cuja gravação foi incluída entre as dez melhores do ano pela crítica especializada.

Em 1962 gravou ao vivo, em recital no Teatro Municipal de São Paulo, o célebre moto-perpetuo de Paganini, em transcrição de sua autoria, sendo considerado o único violonista a executar tal peça.

Além destas gravações, atendendo a convite, realizou tantas outras em diversas marcas conhecidas.

Em 1966 foi contratado pela Universidade Nacional de Brasília (U.N.B.) e posteriormente pela Fundação Educacional do Distrito Federal, onde permaneceu por longo período, lecionando.

Entre suas composições, ressalta o seu concerto para violão e orquestra. Entre as transcrições é mister citar as quatro suítes de Bach, originais para alaude e os 24 caprichos de Paganini, que serão gravados oportunamente.

Avenida Marumbi 2300 Fone: 240-0077 e 240-0080 05046 São Paulo, Brasil

ANEXO 4: Programa de concerto 1983 – *Estudo Nº2 e Estudo Nº9 – As Estrelas* de Geraldo Ribeiro

MEC/SECRETARIA DA CULTURA

SALA FUNARTE

"ORIGENS DO VIOLÃO"

O violão pertence ao grupo de instrumentos de cordas pulsadas; segundo a mitologia antiga, tem sua origem na lira, cuja invenção atribuem os gregos e hebreus, os egípcios a Photh Triandáglata, e os hebreus a Jubal.

Porém, baseando em investigações científicas, comprovadas que os instrumentos de cordas pulsadas conhecidos por as mais longínquas civilizações do antigo Oriente, se dividem em dois tipos: os providos de braço mais ou menos longo e os outros sem braço algum, como a cítara ou a harpa.

De acordo com os musicólogos especializados no assunto, há duas hipóteses; a primeira, seria um instrumento derivado de luth ocidental-asiático, importado à Espanha, através de egípcios, persas e árabes. A segunda, seria de transfiguração suco-átuas da kithara assíria ou kithara grega em oitava romana ou fiducula, em volta ou oitava, depois, finalmente em vihuela na Espanha; que no século XVI era equivalente ao nosso violão atual.

Realização SALA FUNARTE
Brasília, 08 de setembro de 1983.

RECITAL DE VIOLÃO
Geraldinho Ribeiro

- I -

Napoleon Costa.....	Barravola e Estudo nº 16
Fernando Sor.....	Motuo nº 27 e Estudo nº 16
Dionísio Aguado.....	Allegro Moderato e Estudo nº 10
J.S. Bach.....	Prelúdio nº 08 (.)
L.V. Beethoven.....	L' Adieu (.)
W.A. Mozart.....	Marcha Turca (.)

- II -

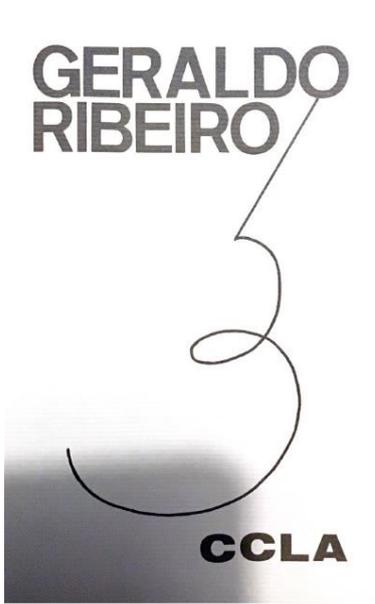
Geraldinho Ribeiro.....	Suíte nº 04 (popular)
	Choro, Toada, Choro
	Romântico (prelúdio) nº 16
	Estudo nº 01 (trêmulo)
	Improvisação

- III -

Agustín Barrios.....	Dança Paraguáia
F. Granados.....	Dança Espanhola nº 10 (.)
Francisco Tarrega.....	Dança Odalisca
N. de Falla.....	Dança Ritual do Fogot. (.) de G.

(.) - Transcrições do Recitalista

ANEXO 5: Programa de concerto 1983 – *Estudo Nº1 (trêmulo)* e outras composições de Geraldo Ribeiro



GERALDO RIBEIRO

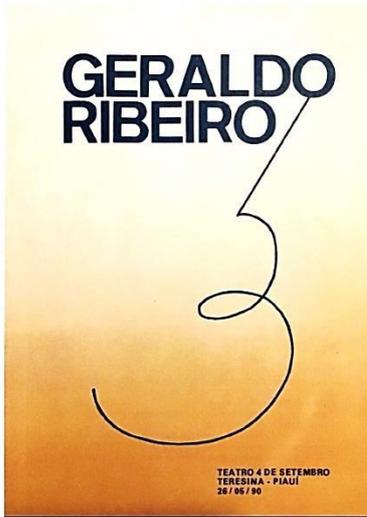
Violonista e compositor, nasceu em 17 de Junho de 1939 em Mundo Novo no Estado da Bahia. Iniciou os seus estudos com o Maestro Augusto Matias, músico de alto conceito naquela região. Em São Paulo prosseguiu com o Prof. Oscar Magalhães Guerra e aperfeiçoou os seus conhecimentos musicais estudando harmonia, composição, interpretação, contraponto e orquestração com o Maestro e compositor A. Theodoro Nogueira, cuja obra "Concertino para violão e orquestra" executou sob a regência do Maestro Hector Lagna Fietta. O seu trabalho é conhecido através da publicação de três álbuns de peças para violão num total de 43 obras entre composições originais e transcrições. Gravou também vários "long-plays" onde reuniu composições de autores estrangeiros e nacionais de várias épocas. Exerceu o magistério no Dep. de Música da Universidade de Brasília, tendo sido Prof., fundador da Academia Brasileira de Música e Professor da Fundação Educacional de Brasília. Como concertista, GERALDO RIBEIRO se revela, além de exímio instrumentista, um compositor de rara sensibilidade e grande inspiração, mantendo sempre presente nas suas composições as características e a beleza da nossa música brasileira.

CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES
Rua Bernardino de Campos, 989
Data: 05 de Outubro de 1984 às 21:00 hs. (6ª feira)

PROGRAMA

<p>1.a PARTE</p> <p>BACH Gavota da 4ª suite para alaúde</p> <p>MOZART Minueto em Ré maior</p> <p>BEETHOVEN L'Adieu</p> <p>CHOPIN Prelúdio Opus 28 n.º 4</p> <p>PAGANINI Capricho n.º 13 (pequeno intervalo)</p> <p>GERALDO RIBEIRO Prelúdio Romântico Estudo n.º 1 (trêmulo)</p> <p>A. SARMENTO Miragem (Prelúdio)</p> <p>NAZARETH Turbilhão de beijos (valsa) Odeon (tango brasileiro)</p> <p>VILLA-LOBOS Estudo n.º 7 (intervalo)</p>	<p>2.a PARTE</p> <p>TARREGA Prelúdios n.ºs 2 e 3</p> <p>SAGRERAS El Colibri (estudo)</p> <p>BARRIOS Junto a Tu Corazon (valsa) Alegro</p> <p>ALBENZIZ Flumore da La Caleta (Malaguena)</p> <p>M. FALLA Danza Ritual Del Fuego</p>
---	--

ANEXO 6: Programa de concerto 1984 - *EstudoNº1 (trêmulo)* e outras composições de Geraldo Ribeiro



GERALDO RIBEIRO

Geraldo Ribeiro iniciou seus estudos aos 13 anos em Assis, Estado de São Paulo, com Augusto Mathias. Cinco anos mais tarde realizou seu primeiro recital, na Sala Schwartzmann.

Proseguiu seus estudos com Oscar Magalhães Guerra (violão) e Theodoro Nogueira (harmonia, contraponto, composição e interpretação), tendo publicado três álbuns de peças violonísticas, num total de 43 obras, além de outras, avulsas, entre composições originais e transcrições.

*Sua primeira gravação, realizada em 1960 para a RCA Victor, na qual interpreta Ernesto Nazareth e Aquemil Barros, foi incluída entre as dez melhores do ano pela crítica especializada. Em 1962 gravou o *Melo Perolado*, de Paganini, em transcrição de sua própria autoria, tendo sido por muito tempo o único violonista a executá-la.*

Desde então, desenvolve intensa atividade como recitalista, tendo se apresentado nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo, e em outras cidades brasileiras, além de já ter sido convidado por entidades americanas para se apresentar como concertista e como professor em cursos de reciclagem para violonistas daquele país.

*Dentre suas mais recentes gravações, destacam-se os álbuns "Bach na Viola Brasileira" (único no gênero) e o "Concerto para Violão e Orquestra" de Theodoro Nogueira, pela *Fernata do Brasil*.*

Recentemente, concluiu a transcrição completa dos 24 caprichos de Paganini para o violão, devendo apresentá-los na íntegra em concerto ser realizado na Itália em futuro próximo.

Atualmente, Geraldo Ribeiro dedica-se ao estudo da obra de Bach, adaptando diversas peças para o violão, em arranjos que mostram a grandiosidade de seu conhecimento musical, além de notável domínio do instrumento.

Desde o início de sua carreira, Geraldo Ribeiro vem influenciando e renovando, através de sua técnica e arte interpretativa, todo o movimento violonístico de nosso país, notadamente nos principais centros.

PROGRAMA

1ª PARTE

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 - 1750)
Aria (da Suite nº 3, em Ré Maior)*
Allegro (da Sonata III, para Violino Solista)*

FERNANDO SOUZA (1776 - 1830)
Variações Sobre um Tema de Mozart

NICCOLÒ PAGANINI (1762-1840)
Capricho nº 1*

GERALDO RIBEIRO (1939)
As Estrelas = Prelúdio Étéreo em *Harmônias Naturais*
O Passaro Cantava
Brasileiro para Todos - Cadeira de Música

ERNESTO NAZARETH (1863-1934)
Eponina - Valsa*
Sarambique*

2ª PARTE

CARLOS DE ALMEIDA (1903)
Primeira Sereia*

ANTÔNIO CARLOS GOMES (1836 - 1896)
Niny - Polka Salom*

HEITOR VILLA-LOBOS (1867 - 1959)
Prelúdio nº 5
Estudo nº 10

AGUSTÍN BARRIOS (1885 - 1944)
La Catedral (Andante Religioso / Allegro Solene)

ISAAC ALBENZIZ (1866 - 1909)
Terre Barmise - Sérénade (Peças Características, Op. 92 - nº 12)*

* Transcrições de GERALDO RIBEIRO

ANEXO 7: Programa de concerto 1990 - *EstudoNº9 - As Estrelas*) e outras composições de Geraldo Ribeiro

Ano	Título	Autor	Edição	Referências do Repertório Internacional
1944	<i>Ponteio</i>	Guarnieri, C.	RB	
1946	<i>Suite</i>	Guernia Peixe, C.	MS	Castellano-Telesco, M., <i>Roná</i> ; Hába, A., <i>Fierrlongtiarre, Op.63</i> ; Smith-Brindle, R., <i>Nocturne</i> ; Rodrigo, J., <i>Tiento antiguo</i>
1947				
1948	<i>Dança Brasileira</i>	Gnattali, R.	CH	Ardevol, J., <i>Sonata</i>
1949	<i>Ponteio</i>	Th. Nogueira, A.	MS	
1951	<i>Toccata em ritmo de samba no.1</i>	Gnattali, R.	CH	Harrison, L., <i>Serenade</i> ; Orbón, J., <i>Preludio y Danza</i> ; Tansman, A., <i>Cavatina</i>
1953	<i>Modinha; Repincando; Minueto Fantasia; Chôro</i>	Mignone, F.	GR	
1954	<i>Valsa Chôro no. 1</i>	Guarnieri, M.C.	RB	Rodrigo, J., <i>Tres piezas españolas; Bajando de la Meseta</i> ; Tansman, A., <i>Trois pièces</i>
1955	<i>Valsa Chôro no. 2 Prelúdio</i>	Th. Nogueira, A. Krieger, Edino	RB ZA	Apostel, H.E., <i>Sechs Musikern</i>
1956				Smith Brindle, R., <i>El Polifemo de Oro</i>
1957	<i>Canto Caipira no.5</i>	Th. Nogueira, A.	MS	Gerhard, R., <i>Fantasia</i> ; Krenek, E., <i>Suite Op. 164</i> ; Milhaud, D., <i>Segoviana</i> ; Ohana, M., <i>Tiento</i>
	<i>Brasiliiana no. 1 Brasiliiana no. 2 Brasiliiana no. 3</i>	Th. Nogueira, A.	RB	
1958	<i>Estudo no. 1</i>	Guarnieri, M.C.	RI	Apivov, D., <i>Variations</i> ; Berkeley, L., <i>Sonanna</i> ; Miroglio, F., <i>Chorviques</i> ; Saugnet, H., <i>Soliloque</i>
	<i>Brasiliiana no. 4</i>	Th. Nogueira, A.	RB	

	<i>Brasiliiana no. 5 Valsa Chôro no. 4 Valsa Chôro no. 5</i>			
1959	<i>12 Improvisos 4 Serestas Valsa Chôro no. 1</i>	Th. Nogueira, A.	RB	Brouwer, L., <i>Tres Apuntes</i> ; Ghedini, G.F., <i>Studio da Concerto</i> ; Petrassi, G., <i>Suoni Noturni</i> ; Rodrigo, J., <i>Junto al Generalife</i>
	<i>Valsa Chôro no. 1</i>	Vasconcellos Corrêa, S.	RB	
	<i>Ponteio</i>	Lacerda, O.	MS	
1960	<i>Moda a Paulista</i>	Lacerda, O.	RB	Auric, G., <i>Hommage a Alonso Mudarra</i> ; Gótschkowski, S., <i>Sérénade</i> ; Poulenc, F., <i>Sarabande</i> ; Rodrigo, J., <i>Sonata Giocosa</i>
	<i>Valsa Chôro no. 3</i>	Th. Nogueira, A.	RB	
1961	<i>Valsa</i>	Lacerda, O.	MS	Arrigo, G., <i>Serenata per chitarra</i> ; Castellano-Telesco, M., <i>24 Caprichos de Goya</i> ; Kurtag, G., <i>Chique Marycate</i>
1962				Rodrigo, J., <i>Invocación y danza</i> ; Tansman, A., <i>Suite in modo polonico</i>
1963	<i>Suite Nazareth</i>	Katunda, E.	MS	Briten, B., <i>Nocturnal Op. 70</i> ; Company, A., <i>Las seys cuerdas</i> ; Dodgson, S., <i>Partita I</i> ; Hallifer, C., <i>Codex I</i> ; Mompou, F., <i>Suite compostelana</i> ; Ohana, M., <i>Si le jour parait</i>
	<i>Prelúdio</i>	Escobar, A.	NM	
1964				Brouwer, L., <i>Elogio de la Danza</i>
1965				Drozoz, P., <i>Suite percutante</i> ; Jolivet, A., <i>2 Éndes de concert</i>
1966	<i>Prelúdio no. 5</i>	Guerra Peixe, C.	FE	
1967	<i>10 Estudos</i>	Gnattali, R.	CH	Scelsi, G., <i>KO-THA</i> ; Einem, G.von, <i>Drei Studien</i> ; Guastavino, C., <i>Sonata no.1</i>
1968				Bennet, R.R., <i>Impromptus</i> ; Brouwer, L., <i>Canticum</i>
1969	<i>Prelúdio no. 1</i>	Guerra Peixe, C.	FE	Dodgson, S., <i>Fantasy-Divisions</i> ; Guastavino, C., <i>Sonata no. 2</i>
	<i>Sonata</i>	Guerra Peixe, C.	VI	
1970	<i>Prelúdio no. 2 Prelúdio no. 3 Prelúdio no. 4</i>	Guerra Peixe, C.	FE	Apivov, D., <i>Discanti</i> ; Asencio, V., <i>Suite Valenciana</i> ; Collected intim; Berkeley, L., <i>Theme and Variations</i>
	<i>12 Estudos</i>	Mignone, F.	CO	
	<i>12 Valsas</i>	Mignone, F.	VI	
	<i>Brazilian Song</i>	Mignone, F.	GR	

	<i>Cortejo</i>	Souza Lima, J. de	VI	
	<i>Ponteio</i>	Pereira da Silva, A.	RB	
1971	<i>Soliloquio</i>	Escalante, E.	RB	Asencio, V., <i>Suite mística</i> ; Brouwer, L., <i>La Espiral Eterna</i> ; Fricke, P.R., <i>Paso Op.61</i> ; Hespos, H.J., <i>KITARA</i> ; Orrego-Salas, J., <i>Esquinas</i> ; Petrassi, G., <i>Nunc</i> ; Rawsthorne, A., <i>Elegy</i> ; Rodrigo, J., <i>Elogio de la guitarra</i> ; Walton, W., <i>5 Bagatelles</i>
1972	<i>7 Brazilian Etudes</i>	Fonseca, C.A.P. da	CO	Huber, K., <i>Ein Hauch von Unzeit V</i> ; Maderna, B., <i>1 Después</i> ; Maxwell Davies, P., <i>Lullaby for Ihan Rainbow</i> ; Rodrigo, J., <i>Pájaros de primavera</i>
	<i>Prelúdio</i>	Katunda, E.	MS	
1973	<i>Prelúdio no. 1</i>	Katunda, E.	MS	Brouwer, L., <i>Parabola</i> ; Guastavino, C., <i>Sonata no. 3</i> ; Henze, H.W., <i>Memorias de El Cimarrón</i>
	<i>Tocata ponteada</i>	Guerra Vicente, J.	NM	
1974	<i>Livro das 6 Cordas</i>	Almeida Prado, J.A.	ME	Brouwer, L., <i>Tarantos</i> ; Takenitzu, T., <i>Folios</i>
	<i>Brasileiras (ed.1974)</i>	Bosmans, A.	MT	
	<i>Sonatina</i>	Vasconcellos Corrêa, S.	RB	
	<i>Ritmata</i>	Krieger, E.	ME	
	<i>Momentos I</i>	Nobre, M.	ME	
	<i>Divertimento</i>	Souza Lima, J. de	VI	
1975	<i>Portrait</i>	Almeida Prado, J.A.	TO	Henze, H.W., <i>Royal Winter Music I, de la Vega A. Sound Cloud</i> ; Vivier, C., <i>Pour guitare</i>
	<i>3 Prelúdios</i>	Campos, L. P.	RB	
	<i>Suite</i>	Mahle	MS	
	<i>Momentos II</i>	Nobre, M.	ME	
1976	<i>Momentos III</i>	Nobre, M.	ME	Dodgson, S., <i>Partita II</i> ; Ginastera, A., <i>Sonata</i>
	<i>Variações sobre Luar do Sertão Valsa de Esquina</i>	Mignone, F.	FE	
	<i>Sighs</i>	Antunes, J.	ZI	
1977	<i>Homenagem a Villa-Lobos</i>	Nobre, M.	TO	Donatoni, F., <i>Algo</i> ; Murail, T., <i>Tellur</i> ; Rodrigo, J., <i>2 Prelúdios</i>
	<i>Estudo no. 1</i>	Coelho de Souza, R.	NM	
	<i>Estrias III</i>	Valle, R. do	MS	
1978	<i>Introdução, Ponteio e Tocatina</i>	Campos, L. P.	VI	
	<i>Divagações</i>	Amaral Vieira, J.C.	VI	

	<i>poéticas</i>			
	<i>Verdades</i>	Côrtes, M.	VI	
	<i>Estudo no. 1</i>	Scliar, E.	FN	
	<i>Serenada Op. 113</i>	Widmer, E.	MS	
1979	<i>Étéreo</i>	Ficarelli, M.	MS	Henze, H.W., <i>Royal Winter Music II</i>
	<i>Lúdicas 1 a 7</i>	Guerra Peixe, C.	VI	
	<i>Tiradentes op. 119</i>	Widmer, E.	MS	
1980	<i>Sonatina</i>	Kaplan, J.A.	CH	
	<i>3 Valsas brasileiras</i>	Mignone, F.	MS	
	<i>Batuque</i>			
	<i>Lúdicas 8 a 10</i>	Guerra Peixe, C.	VI	
1981	<i>Sonata no. 1</i>	Almeida Prado, J.A.	TO	Any, G., <i>Quasi una toccata</i> ; Brouwer, L., <i>El Decameron Negro</i> ; Denissov, E., <i>Sonata</i> ; Manzoni, G., <i>Echi</i> ; Maxwell Davies, P., <i>Hill Runes</i> ; Nodaira, I., <i>Arabesque IV</i> ; Rodrigo, J., <i>Un tiempo fue Itálica famosa</i>
	<i>Toccata em ritmo de samba no. 2</i>	Gnattali, R.	CH	
	<i>Breves</i>	Guerra Peixe, C.	VI	
1982	<i>Momentos IV, Momentos V</i>	Nobre, M.	ME MS	Dodgson, S., <i>Partita III</i> ; Ohana, M., <i>Cadenza baroque</i> ; Peixinho, J., <i>L'oiseau lyre</i>
	<i>Estudo no. 1</i>	Santoro, C.	SA	
	<i>2 Prelúdios</i>	Santoro, C.	ME	
1983	<i>Poesilúdio no. 1</i>	Almeida Prado, J.A.	TO	Bennett, R.R., <i>Sonata</i> ; Carter, E., <i>Changes</i> ; Lombardi, L., <i>Thamar y Amón</i>
	<i>Faz de conta... Música sem nome</i>	Kiefer, B.	MS	
	<i>Quicá</i>			
	<i>Lúdica I</i>	Tacuchian, R.	ME	
	<i>Brasiliiana no. 13</i>	Gnattali	ME	
	<i>Cadernos de Mariza</i>	Guerra Peixe, C.	VI	
	<i>Estudos no. 2</i>	Guarnieri, M.C.	BE	
	<i>Estudo no. 3</i>			
	<i>Fantasia Sul América</i>	Santoro, C.	SA	
1984	<i>Peixinhos da Guiné</i>	Guerra Peixe, C.	MS	D'Angelo, N., <i>Due canzone lidie</i> ; Maxwell Davies, P., <i>Sonata</i> ; Tippet, M., <i>The Blue Guitar</i>
	<i>Momentos VI e Momentos VII</i>	Nobre, M.	TO	
	<i>Prólogo e Toccata</i>	Nobre, M.	ME	
	<i>Lúdica II</i>	Tacuchian, R.	ME	
	<i>Appassionata</i>	Miranda, R.	MS	

	<i>Mosaico</i>	Vieira Brandão, J.	ZA	
1985	<i>Pequena Suite</i>	Gnattali, R.	ME	
	<i>Prelúdio no. 4</i>	Campos, L.P.	RB	
1986	<i>Valsa Choro no. 2</i>	Guarnieri, M.C.	MS	Brouwer, L., <i>Paisaje Cubano con Campanas</i> ; Reynolds, R., <i>The Behavior of Mirrors</i> ; Solbiati, A., <i>Tre Pezzi</i>
	<i>6 Peças para Violão</i>	Vasconcellos Corrêa, S.	EA.	
1987	<i>Romanceiro</i>	Krieger, E.	ZA	Dillon, J., <i>Shrouded Mirrors</i>
1988	<i>A Francisco Mignone</i>	Bosmans, A.	MS	
	<i>Profiles</i>	Tacuchian, R.	MS	Berio, L., <i>Sequenza XI</i> ; Takemitsu, T., <i>All in twilight</i>
1989	<i>5 Peças</i>	Widmer, E.	MS	Ferneyhough, R., <i>Kurze Schatten II</i> ; Koskelin, O., <i>Tutte le corde</i>

ANEXO 9: Tabela completa de Edelson Gloeden (2002)