


ARTIGO ORIGINAL

# Articulação ao Violão: Uma proposta pedagógica para o método de Henrique Pinto

Felipe dos Anjos Afonso 

Universidade Estadual de Campinas | Campinas, São Paulo, Brasil.

Fernando Aguera 

Music service, Oxfordshire County council | Oxford, Reino Unido.

**Resumo:** Pesquisas recentes de Afonso (2021), Afonso e Sueiro (2022), Afonso e Scarduelli (2024) apontam que, embora tenha havido uma ampla diversidade de métodos a partir do fim do século XVIII — desde a escola denominada clássico-romântica até o desenvolvimento de abordagens fundamentais, como as propostas por Tárrega e Carlevaro —, o tratamento pedagógico da articulação no violão permanece predominantemente superficial. Nesse contexto, segundo Costa e Oliveira (2015), Gaião e Ribeiro (2022), a obra de iniciação ao violão de Henrique Pinto (1978) é amplamente utilizada no meio pedagógico brasileiro. Entretanto, ao analisarmos a questão da articulação, observamos que, no primeiro volume, não há informações consistentes referentes a este tema. A presente pesquisa visa propor o estudo mecânico da articulação staccato e legato e sua aplicação em uma peça presente no método. Como resultado, acreditamos que tais reflexões possam contribuir para a inserção do estudo da articulação desde as etapas iniciais da formação violonística.

**Palavras-chave:** Articulação, Violão, Pedagogia, Henrique Pinto, Performance.

**Abstract:** Recent studies (Afonso, 2021), (Afonso; Sueiro, 2022), (Afonso; Scarduelli, 2024) indicate that, although a wide variety of methods emerged from the late 18th century onward — ranging from the Classical–Romantic school up to those proposed by Tárrega and Carlevaro — the pedagogical treatment of articulation in the guitar remains largely superficial. In this context, Costa and Oliveira (2015), Gaião and Ribeiro (2022), highlight that Henrique Pinto's *Iniciação ao Violão* (1978) is widely employed within Brazilian guitar pedagogy. However, when examining the question of articulation, it becomes evident that the first volume of this method does not provide consistent information on the subject. The present study aims to propose a mechanical investigation of staccato and legato articulations and their application in a piece drawn from Pinto's method. It is expected that such reflections may contribute to the incorporation of articulation studies from the early stages of guitar training.

**Keywords:** Articulation, Guitar, Pedagogy, Henrique Pinto, Performance.

A pedagogia do violão é uma área instigante. Se lançarmos luz sobre o retrospecto da sua produção intelectual nos séculos XVII e XVIII, por exemplo, temos uma profusão de métodos e tratados para o instrumento, o que teoricamente nos leva a crer que esta estruturação da linguagem do instrumento estaria assegurada. De fato, quando analisamos a parte técnica instrumental e repertório, os métodos pertencentes a escola clássica-romântica nos dão praticamente todos os aparatos necessários para a execução do violão moderno. Esta proposição é comprovada pela ampla utilização deste material na pedagogia atual. Tratadistas como Dionísio Aguado (1784-1849), Matteo Carcassi (1792-1853), Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), entre vários outros, sedimentaram as bases técnicas do instrumento e como desdobramento tivemos na virada do século XIX para XX a estruturação da escola de Francisco Tárrega (1852-1909), através de Emílio Pujol (1886-1980), e décadas depois o aparecimento da obra de Abel Carlevaro (1916-2001). Já no século XXI podemos inferir a presença da obra de Hubert Kappel (1951). Embora tenhamos este rico histórico didático, a articulação é um tema que raramente é abordado. O que é mais curioso é que os materiais que foram elaborados décadas, ou até mesmo séculos, após os primeiros métodos e tratados do instrumento não desenvolvem este assunto de maneira apropriada, embora em gravações seja muito comum ouvir a utilização deste recurso gerando assim um refinamento interpretativo. Afonso (2021) argumenta que existem alguns fatores para o tema da articulação não ter sido absorvido na parte metodológica do instrumento. Na sua pesquisa que contou, entre outros, com a participação do violonista Fábio Zanon, o autor apresenta:

Segundo Zanon (2020) (informação verbal), as possíveis causas para este fenômeno seriam:  
1. Os métodos de violão foram destinados, em sua grande parte, para amadores em uma situação de uma execução doméstica; 2. Nunca se teve uma normatização técnica rica em detalhes como no violino, por exemplo. Colarusso (2020) (informação verbal), apresenta o ponto de vista de que seria possível partir da ideia da existência de um nível de percepção das articulações diferente para cada instrumento e isso refletiu na marcação destes elementos nas partituras. Sendo assim, ele comenta que instrumentos de sopro possuem o maior nível de percepção, seguido dos instrumentos de arco, teclas e, por último, de cordas dedilhadas. (AFONSO, 2021, p. 33)

Além desta questão abordada, Afonso e Scarduelli (2024) apontam que o fato de o violão não estar presente na grade de ensino dos primeiros conservatórios, pode ter influenciado a falta de sistematização da técnica do instrumento e por consequência a estruturação do uso das articulações

no repertório. Esta afirmação vai ao encontro da opinião de Zanon, descrita acima, quando ele comenta sobre a normatização da técnica do instrumento.

É oportuno frisar que o violão teve um desenvolvimento pedagógico diferenciado se comparado com outros instrumentos que compõem a orquestra. Refletindo sobre a época do início do ensino instrumental de conservatório (conservatório de Paris no fim do século XVIII), o violão já contava com uma produção didática de relevância, no entanto não havia a mesma sistematização da técnica instrumental como no ensino de conservatório. Segundo Robinson (2004) uma das funções do conservatório era preparar músicos para tocar em conjunto com som homogêneo. Partindo desta perspectiva, compreendemos melhor o porquê instrumentos de orquestra ter uma padronização técnica mais consolidada se comparado com instrumentos que não fazem parte desta prática, como o violão por exemplo. (Afonso, Scarduelli, 2024, p. 51)

Estes fatores podem ter influenciado na abordagem diminuta da temática da articulação de forma clara nos métodos e tratados ao longo dos anos e, como desdobramento, não temos muitas informações deste tema nas próprias edições dos repertórios compostos para o instrumento, conforme mostra a pesquisa de Afonso (2021) onde o autor compara obras de violão com obras de outros instrumentos. Por fim, é oportuno ressaltar que outras classes de instrumentos, como tecla, arco e sopro, apresentam de forma abundante informações sobre a temática na articulação em suas propostas didáticas há séculos, e por consequência nas edições de repertório. Este fato é enfatizado por Afonso (2021), quando o autor explicita que tratadistas como C.P.E. Bach, L. Mozart e J. Quantz, pertencentes ao século XVIII, já apresentavam vasta informação sobre articulação nos seus tratados.

## **1. Breve panorama da pedagogia do instrumento no Brasil**

Ao analisarmos a gênese da pedagogia do violão em âmbito nacional, somos levados a reconhecer que este percurso não se constitui de maneira linear, mas sim estratificada em camadas históricas e culturais que dialogam entre si. O processo de afirmação do violão enquanto instrumento pedagógico no Brasil é marcado por uma simbiose constante entre tradição popular e erudito, revelando uma trajetória única quando comparada a outros países latino-americanos ou mesmo à Europa. Sobre esta questão Orosco (2001) comenta:

No Brasil, em virtude da tradição do violão popular, o processo de formação de uma escola violonística seria inevitavelmente gradual, passando por um início marcadamente popular, quase que só definida pela maneira de tocar, para depois atingir, como veremos, patamares reconhecíveis nas tradições de outros países, ainda assim guardando ligação com as características musicais da tradição brasileira do instrumento. É todo este processo ocorre paralelamente ao cultivo do violão popular, que continuaria sua longa trajetória iniciada em séculos passados e que no momento analisado sob o ponto de vista erudito primeiras décadas do século XX, forneceria grandes nomes para o violão seresteiro. (Orosco, 2001, p. 20)

Para fins de compreensão didática e acadêmica, podemos dividir este desenvolvimento em três grandes etapas que cobrem essencialmente o século XX e parte do XXI.

A primeira camada corresponde ao período inicial do século XX, quando o violão no Brasil se afirmava sobretudo como instrumento de sociabilidade e expressão popular. Vasconcelos (2002) destaca que nomes como Américo Jacomino (Canhoto), Quincas Laranjeiras, Dilermando Reis e o próprio Heitor Villa-Lobos desempenharam papel fundamental não apenas na difusão da técnica, mas também na consolidação de uma estética nacional vinculada ao violão. Embora já circulassem internacionalmente métodos e tratados sistematizados – sobretudo os oriundos da tradição espanhola e francesa, com mestres como Tárrega, Pujol e Aguado – no Brasil vivíamos um estágio embrionário. Entretanto, segundo Alfonso (2017), métodos de Quincas Laranjeira, Oswaldo Soares, Canhoto, entre outros, foram publicados no início do século e, de certa forma, foram determinantes para a construção e delineamento da pedagogia do instrumento no país, embora alguns tivessem a denominação de “métodos práticos”.

No princípio do século foram publicados “métodos práticos”. Essa forma de elaboração, que propõe tocar o violão sem professor e sem leitura de partitura, é destinada ao violão acompanhador, apresentando o desenho do braço do violão com a localização dos dedos nas cordas, formando assim dos acordes. Dentre esses métodos destaco o de Joaquin Francisco dos Santos, o Quincas Laranjeira, “Novo Methodo de Violão Prático e Facil. Com oito accórdes em cada tom, segundo a escala musical de cada um”. Rio de Janeiro: F.G. de Andrade & Comp., s.d. Propriedade da Casa “Ao Bandolim de Ouro”. Quincas Laranjeira estudou nos métodos de Carulli, Carcassi, Aguado, é considerado um dos precursores do ensino de violão com leitura de partitura. Américo Jacomino, o Canhoto, publicou o “Methodo Prático de Violão, dedicado aos meus discípulos”, contendo todas as tonalidades e acompanhado com sete acordes em cada tom. (Alfonso, 2017, p. 120)

A segunda camada corresponde ao período entre as décadas de 1950 e 1970, fase em que podemos identificar um panorama mais consistente que moldou a institucionalização do violão nas duas principais capitais culturais do país: São Paulo e Rio de Janeiro. Em São Paulo, destaca-se a figura de Isaías Sávio, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Sávio introduziu uma metodologia fortemente alicerçada nos fundamentos do repertório erudito europeu, mas com grande sensibilidade para o material musical brasileiro. Sua presença foi decisiva não apenas na formação de instrumentistas, mas também na consolidação de uma prática pedagógica mais sistemática, algo ainda incipiente no país.

Os trabalhos de Savio como um todo o leva, de certa forma, a uma posição comparável à do violonista e compositor Francisco Tárrega, na Espanha. Conforme nos conta Edelson Gloeden em sua dissertação, este músico espanhol foi um dos principais responsáveis pelo ressurgimento do violão no século XX, complementando o repertório do instrumento com composições, transcrições e exercendo decisiva influência nos trabalhos de Llobet, Pujol e de Segovia, nomes que levariam adiante este processo de ressurgimento. Savio, da mesma forma, além de todo o repertório que direta ou indiretamente ajudou a promover para o violão brasileiro, formou ele mesmo diversos nomes que atuaram e atuam ainda hoje ensinando, compondo, tocando e publicando material didático ou não. (Orosco, 2001, p. 27)

Na sequência, emerge o nome de Henrique Pinto, talvez o mais influente didata do violão no Brasil. Sua obra *Iniciação ao Violão* (1978) tornou-se referência incontornável na formação de crianças e jovens, sendo adotada em conservatórios, escolas e em cursos livres de norte a sul do país. A proposta de Pinto é relevante porque une clareza metodológica, progressão técnica adequada e um repertório cuidadosamente selecionado, que não negligencia a música brasileira. Sua atuação, tanto no Conservatório quanto em cursos e festivais, ajudou a consolidar São Paulo como um polo pedagógico central, preparando o terreno para gerações posteriores. Antunes (2019) sumariza esta questão:

Falar sobre Henrique Pinto é falar sobre um dos mais importantes didatas do violão do século 20 em todo o mundo. Além de ter formado várias gerações de violonistas desde a década de 1960 – muitos dos quais foram vencedores dos principais concursos de violão da atualidade nas Américas e na Europa – foi importante como organizador de eventos violonísticos e concertista, mais notadamente como fundador e principal integrante do Violão Câmara Trio. Seu interesse pelo violão começou aos oito anos de idade, no interior de São Paulo, quando assistiu a alguns violonistas tocando modas de viola na cidade de Rancharia. Seu primeiro professor foi o nordestino Manoel Pedrosa, passando em seguida

a estudar com Sérgio Scarpello no Conservatório Musical Villa-Lobos. A primeira influência marcante foi Andrés Segovia, cujos discos ouvia com frequência na Casa Bevilacqua, no centro de São Paulo. Mas foi num recital do Duo Abreu, no Teatro Itália (no edifício de mesmo nome na região central da capital paulista), que Henrique afirmou ter ouvido os mais comoventes e marcantes acordes do violão em toda a sua vida, numa época em que o violão clássico brasileiro era divulgado principalmente por Turívbio Santos (especialmente no Rio de Janeiro), Barbosa Lima e Maria Lúvia São Marcos e cuja influência da bossa nova ainda persistia, com grande número de pessoas estudando violão. (Antunes, 2019)

Ainda nessa segunda camada, no Rio de Janeiro, o ambiente pedagógico apresentava uma configuração distinta, transitando de forma mais proeminente a prática popular e o repertório erudito. No campo popular, figuras como Tom Jobim, João Gilberto, Baden Powell, Carlos Lyra, entre outros, não se dedicaram diretamente ao ensino formal do violão, mas exerceram influência pedagógica indireta ao estabelecer a difusão de uma linguagem harmônica e rítmica que marcou profundamente a prática instrumental de várias gerações. A Bossa Nova, nesse sentido, pode ser compreendida como um “método não escrito” de ensino, que moldou concepções de dedilhado, timbre e harmonia. No campo erudito, surgem nomes como Turívbio Santos (ainda em início de carreira), Antônio Rebello, Jodacil Damaceno, Monina Távora, entre outros. Discípula direta de Andrés Segovia, Monina trouxe para o Brasil a tradição segoviana, contribuindo para a elevação do violão ao patamar de instrumento de concerto. Seu papel pedagógico foi marcante: participou da formação dos irmãos Sérgio e Odair Assad, bem como dos irmãos Abreu, futuros representantes do violão camerístico brasileiro de alcance internacional. A presença de Monina no Rio de Janeiro, associada à sua atuação pedagógica, constitui um marco que permitiu a incorporação de uma técnica mais refinada e de uma visão de repertório que dialogava diretamente com a tradição europeia. Outro didata de singular importância foi Jodacil Damaceno, que exerceu forte influência no âmbito pedagógico no Rio de Janeiro e mais tarde no campo do ensino superior nacional. Segundo Alfonso (2017), Damaceno dedicou-se exclusivamente ao ensino do violão a partir de 1969. Por estar em contato com os principais violonistas de sua época, teve a oportunidade de lecionar em Paris, a convite de Turívbio Santos. Ao regressar ao Brasil, ocupou a primeira cadeira de nível superior de violão do país.

Jodacil voltava ao Brasil para cumprir seu ofício de professor de violão. Seu perfil acadêmico foi sendo construído com muito estudo e dedicação. A sua escola livre de violão no Rio de

Janeiro, a participação em seminários, as aulas ministradas nos conservatórios e na Universidade de Paris como assistente de Oscar Cáceres foram consolidando a sua experiência com o ensino da técnica e da didática do instrumento. A aprovação do seu nome para professor de violão no curso superior da Faculdade de Música Augusta Souza França - FAMASF em 1972 foi um fato importante para sua carreira. Após cumprir os contratos nos conservatórios de Paris, em julho de 1973 retornou ao Rio de Janeiro para ocupar o cargo de Titular da Cadeira de Violão na Faculdade de Música Augusta Souza França – FAMASF. (Alfonso, 2017, p. 102)

Outro ponto de relevância, que refletiu na pedagogia do instrumento no Rio de Janeiro, foi a fundação da Associação Brasileira de Violão em 1952. Para Alfonso (2017) a associação, além de promover concertos internacionais de violão, estabeleceu o contato entre correntes pedagógicas do instrumento de Rio de Janeiro e São Paulo, tendo em vista o constante intercâmbio entre Sávio e Jodacil, por exemplo ao apontar que Damaceno:

Como associado da Associação Brasileira de Violão - A.B.V., teve interlocuções com violonistas importantes, como, por exemplo, Isaiás Savio, amizade que permaneceu até 1977, data do falecimento de Savio. Os encontros entre Jodacil e Savio aconteciam em São Paulo ou no Rio de Janeiro, com a intenção de trocarem ideias pedagógicas e musicais. Jodacil comenta que “ele sempre tinha muita novidade em matérias musicais. Por exemplo, as primeiras provas do método dele, eu já levei pro Rio de Janeiro, comecei a trabalhar com ele antes do método ser publicado. (Alfonso, 2017, p. 26)

Finalmente, a partir da década de 1980, inicia-se a terceira camada: um processo de consolidação acadêmica do violão no Brasil. A criação de cursos superiores de música em diversas universidades federais e estaduais abriu espaço para o estabelecimento de linhas de pesquisa, metodologias próprias e produção bibliográfica sistemática. É nesse momento que o violão deixa de ser apenas um instrumento “de conservatório” para ocupar também os espaços da universidade, legitimando-se como campo de investigação científica e pedagógica. Nesse contexto, professores como Henrique Pinto (em São Paulo), Turbívio Santos (no Rio de Janeiro, também diretor do Museu Villa-Lobos), e posteriormente figuras como Eduardo Meirinhos, Fabio Zanon e Gilson Antunes, entre outros, desempenharam papéis importantes na formação de novas gerações. O Brasil passa a se destacar não apenas como consumidor de metodologias europeias, mas também como produtor de conhecimento, elaborando pesquisas sobre técnica, interpretação, articulação e pedagogia aplicada ao contexto brasileiro.

Com relação a utilização de metodologias no campo nacional, a obra de Henrique Pinto figura como uma das mais corriqueiras em diferentes graus de ensino. Gaião e Ribeiro (2022) comentam que a metodologia Pinto possivelmente seja o material mais utilizado para o ensino de violão erudito. Zantonelli (2023) acredita, amparado por Antunes (2019), que a metodologia de Pinto seja um referencial por ser utilizada amplamente em conservatórios e escolas por todo o Brasil. Nesta mesma direção Costa e Oliveira (2015) enfatizam que a metodologia do autor em questão é o mais utilizado na iniciação de jovens e adultos. Já na pesquisa de Scarduelli (2015) o material didático de Pinto aparece também como um dos materiais utilizados na prática docente na esfera universitária. A partir deste panorama descrito acima, justificamos assim a escolha do método Iniciação ao Violão de Pinto (1978) na elaboração deste trabalho por se tratar de um método amplamente usado no âmbito pedagógico.

Após este breve panorama, seguimos com a próxima parte do nosso trabalho onde apresentaremos detalhes sobre o volume 1 do livro Iniciação ao Violão de Henrique Pinto seguido pela nossa proposta de estudo de articulação.

## **2. Iniciação ao Violão volume 1**

O método de Iniciação ao Violão volume 1 (1978) está dividido em três fases. A primeira apresenta aspectos gerais da técnica com exercícios preliminares, posicionamento do instrumento e, ao final, conta com uma sequência de estudos melódicos e peças. Na segunda fase, temos a introdução das técnicas de ligado e pestana. Outro tema é o trabalho de visualização das notas no braço do instrumento em diferentes posições. Por fim, na terceira fase, temos uma coletânea de peças progressivas.

Na primeira fase temos a abordagem do toque de mão direita (i, m e a) com e sem apoio. O autor argumenta que, embora seja comum iniciar o estudo com apoio, que teoricamente daria uma sensação maior de estabilidade após o toque, é fundamental o estudo sem apoio para o desenvolvimento dos tendões flexor e extensor, garantindo assim o toque com movimento e repouso. Quanto ao polegar, ele recomenda que se use sem apoio, no entanto apresenta algumas observações:

O exposto acima, sobre o "toque sem apoio" não quer dizer que esta movimentação venha ser regra geral. Existe todo um complexo de "toques", como com ou sem apoio. lateral, frontal, com a polpa do dedo e unha, etc. A explicação da utilização deste complexo de toques da mão direita, e o seu entendimento, vêm da necessidade musical do executante. Neste primeiro estágio, seria dificultoso e não haveria absorção, pois o aluno não sentiria a utilidade do seu uso. (Pinto, 1978, p. 13)

Na sequência o autor apresenta abreviações da mão direita e símbolos utilizados para a localização das notas no braço do instrumento. Em seguida, temos exercícios em cordas soltas. Os primeiros com as cordas 1, 2 e 3 (Figura 1).

FIGURA 1 – Exemplo de exercícios de toque dos dedos indicador, médio e anular em cordas soltas



Fonte: Pinto (1978, p. 17)

Depois temos o exemplo para o toque do dedo polegar (Figura 2), e por fim os exercícios com a combinação de indicador, médio e anular com polegar (Figura 3).

FIGURA 2 – Exemplo de exercícios de toque do dedo polegar em cordas soltas



Fonte: Pinto (1978, p. 20)

FIGURA 3 – Exemplo de exercícios com toque combinado em cordas soltas



Fonte: Pinto (1978, p. 21)

Após o trabalho isolado de mão direita o autor apresenta aspectos gerais da mão esquerda englobando os temas: como se deve pressionar as cordas, abreviações para os dedos e exercícios na primeira posição. Diferentemente do trabalho de mão direita, o autor começa pelas três cordas, graves (4, 5 e 6) e pôr fim a combinação de ambas em exercício de arpejo utilizando as cordas 1, 2 e 3 soltas (Figura 4).

FIGURA 4 – Exemplo de exercícios com a utilização da mão esquerda nas cordas 6, 5 e 4



Fonte: Pinto (1978, p. 28)

Em seguida o autor aborda as notas nas cordas 1, 2 e 3 e ao final, assim como nos outros exemplos, ele propõe a combinação das 3 cordas (Figura 5).

FIGURA 5 – Exemplo de exercícios com a utilização da mão esquerda nas cordas 1, 2 e 3



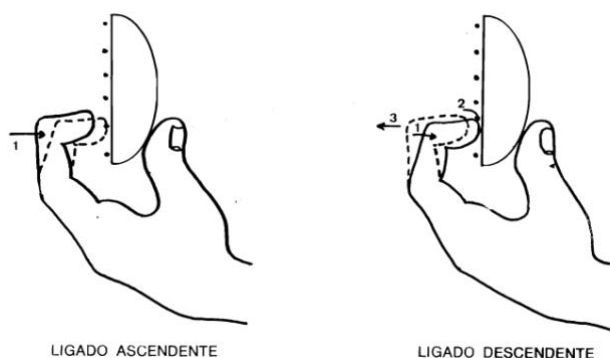
Fonte: Pinto (1978, p. 31)

Por fim o autor apresenta as notas alteradas, bemol e sustenido, em todas as cordas na primeira posição, encerrando a primeira fase com a coletânea de estudos e peças.

Na segunda fase, temos primeiramente informações sobre a execução de ligados e pestana. Curiosamente, o autor apresenta a descrição e em seguida imagens sobre o movimento das técnicas, mas não coloca nenhum exemplo prático<sup>1</sup> (Figura 6).

<sup>1</sup> Segundo Gaião e Ribeiro (2022) o autor evita o uso de exercícios de técnica pura para gerar mais interesse no aluno, por ser voltado para uma metodologia mais prática.

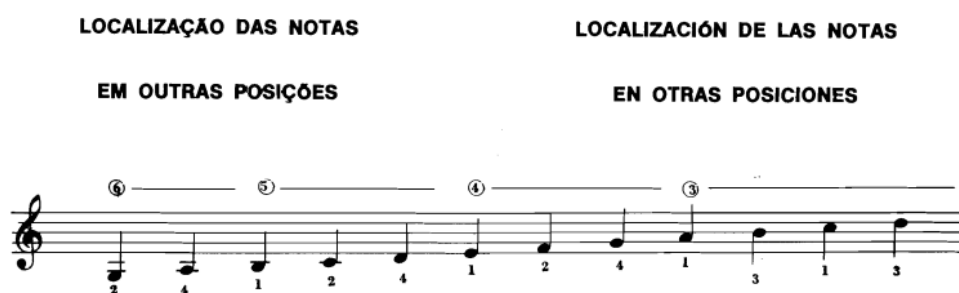
FIGURA 6 – Exemplo da execução de ligados



Fonte: Pinto (1978, p. 45)

Sobre os ligados o autor comenta: “O ligado instrumental, no violão, é realizado através de um processo, que ao ferirmos determinada nota, se obterá o som da outra, sem haver a necessidade de feri-la novamente. Pode-se ligar. ascendente ou descendente, duas, três ou quatro notas.” (PINTO, 1978, p.45). Já sobre a pestana Pinto faz o seguinte comentário: “É o processo, pelo qual pode-se pressionar várias cordas, usando apenas um dedo. Existem: a meia pestana e a pestana inteira. A meia pestana é usada até a quinta corda. A pestana inteira é quando se pressionam as seis cordas. Geralmente, a pestana é feita pelo dedo um.” (PINTO, 1978, p. 46). Por fim, o autor apresenta três exercícios para visualização das notas no braço do instrumento (Figura 7).

FIGURA 7 – Exemplo de exercício para localização das notas no braço do instrumento



Fonte: Pinto (1978, p. 47)

Na terceira fase, como descrito anteriormente, temos a coletânea de peças progressivas. Sobre esta seção podemos perceber que o autor opta por obras que vão da renascença ao período romântico. Costa e Lima (2015) sumarizam a questão:

As 23 peças selecionadas por Henrique Pinto (1947-2010) para integrar o primeiro volume do método *Iniciação ao Violão* (Editora Ricordi Brasileira, 1978) são uma compilação de composições de diversos períodos, almejando conscientizar o iniciante da abrangência histórica que o instrumento possui, além de oferecer ao estudante uma ampla experiência estilística e uma estruturação técnica e musical diversificada e gradativa. Segundo Bartoloni (2014), os métodos violonísticos anteriores ao *Iniciação* praticamente se limitavam ao repertório do século XIX; como Henrique Pinto considerava a abrangência estilística fundamental para a formação do violonista iniciante, inseriu em seu método obras da Renascença ao Romântico – excetuando-se o século XX e obras de compositores brasileiros por questão de direitos autorais. A Renascença musical é representada no método pelo arranjo do próprio Henrique Pinto da obra folclórica *Green Sleeves*, de compositor anônimo. O método contém ainda duas peças barrocas, sendo uma do compositor espanhol Gaspar Sanz (1640-1710), e outra do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). Em grande abrangência – 12 peças – temos obras do período clássico, representado pelos compositores Matteo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841), Dionísio Aguado (1784-1849), Napoleon Coste (1805-1883) e Antonio Cano (1811-1897). (Costa, Lima, 2015, p. 180)

Com relação a articulação, analisamos que não há nenhuma menção sobre o assunto. Nas obras oferecidas pelo autor, a articulação com ligados aparece somente na peça de Aguado (Figura 8).

FIGURA 8 – Obra de Dionísio Aguado onde há a presença de ligados



Fonte: Pinto (1978, p. 61)

Embora o autor tenha optado por não colocar exercícios mecânicos no método para trazer mais dinamismo no ensino e por consequência uma aderência maior do aluno no estudo do instrumento, o que poderia ser uma hipótese para não haver informações sobre a articulação, em algumas metodologias de iniciação de outros instrumentos, que também não apresentam exercícios mecânicos, o uso da articulação no repertório é algo mais corriqueiro. No estudo de Afonso e Sueiro (2023), onde os autores comparam livros de iniciação da metodologia Suzuki, a versão para violão apresenta um número ínfimo de informações sobre a questão da articulação, reforçando a tese de que instrumentos de arco, sopro e teclas possuem um maior refinamento no estudo desta questão.

Agora seguiremos com a proposta de inserção de articulações *staccato* e *legato* nos exemplos oferecidos na metodologia de Pinto (1978) e na sequência, a adaptação de uma obra do método.

### 3. Proposta de articulação

Como vimos anteriormente, o método de Pinto (1978) está dividido em 3 fases. Para o desenvolvimento do nosso trabalho utilizamos a inserção do estudo da articulação nos exemplos oferecidos na primeira fase do método. Como expediente técnico, para a execução das articulações, partimos do conceito de abafadores de Carlevaro (1978) conforme o quadro abaixo (Quadro 1):

QUADRO 1 – Expedientes técnicos baseados na teoria de abafadores de Carlevaro

Mão direita
1) Toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato do mesmo dedo na corda de ação;
2) Toque (com ou sem apoio) seguido do repouso imediato de um dedo distinto na corda de ação (sugerindo alternância).
3) Toque harmônico (duas ou mais notas) seguido do repouso imediato de um dedo distinto em apenas uma das notas tocadas
Mão esquerda
1) A retirada imediata da pressão do dedo após o toque;
2) A utilização de um dos dedos da mão esquerda para abafar uma corda solta.
3) O translado como o efeito de produzir o <i>staccato</i> no momento de mudança de posição.

Fonte: Autor (2025)

Com relação as articulações, usamos como amparo teórico os estudos de Afonso e Silva (2024) e Afonso e Scarduelli (2024) que estabelecem que o *legato* pode ser sumarizado como a ligação entre as notas. No caso do violão, Filho (2004) argumenta que geralmente na execução das durações das notas escritas para violão considera-se o ponto de início dos sons, mas não necessariamente a sua duração. Sendo assim, Afonso e Silva (2024) partindo do tratado de Czerny, estabelecem dois tipos de *legato*: conectado e prolongado (Figura 9).

O *legato prolongado* seria a indicação da execução priorizando o momento da pulsação das notas, não estabelecendo qual é sua duração exata. Sua representação gráfica seria a adição de pequenas ligaduras em cada uma das notas tocadas. O *legato conectado* visa a execução com a duração indicada de cada figura. Sua representação seria a utilização de uma grande ligadura indicando que o grupo de notas deve ser *legato* e em cada nota deve conter um traço abaixo indicando uma espécie de *Tenuto*, ou seja, deve-se manter a duração da figura escrita. (Afonso, Silva, 2024, p. 294).

FIGURA 9 – Exemplo de grafia de *legato* prolongado e conectado



Fonte: Afonso e Silva (2024)

Com relação ao *staccato*, temos a definição de execução de Afonso e Silva (2024):

Analisando a execução do *staccato*, ele pode ser feito com a mão direita ou esquerda. O primeiro caso teríamos o repouso imediato, após o toque, de algum dedo disponível da mão direita. Já no segundo caso, o *staccato* de mão esquerda, temos como parâmetro principal o abandono da pressão do dedo utilizado após o toque. (Afonso, Silva, 2024, p. 306)

Quanto a grafia, os autores sugerem (Figura 10):

FIGURA 10 – Exemplo de grafia de *staccato* de mão direita e esquerda

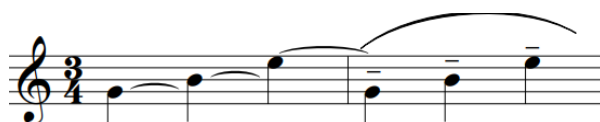


Fonte: Afonso e Silva (2024)

### 3.1 Exemplos de proposta de estudo da articulação legato e staccato

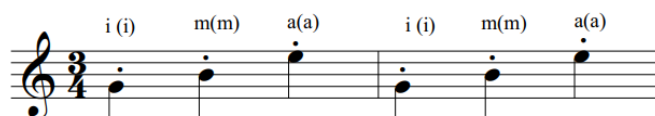
Seguindo a ordem cronológica do método, temos inicialmente o trabalho com as três primeiras cordas soltas (Sol, Si e Mi). Na nossa proposta temos o estudo do *legato* prolongado e conectado onde as notas ficam, respectivamente, sem duração definida e com duração definida (Figura 11) e o *staccato* de mão direita (Figura 12), onde a nota é cortada após a sua pulsação.

FIGURA 11 – Exemplo de *legato* prolongado e conectado



Fonte: Autor (2025)

FIGURA 12 – Exemplo de *staccato* de mão direita

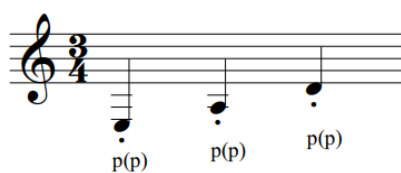


Fonte: Autor (2025)

Na execução do exemplo da figura 11, o *legato* prolongado deve ser feito com toque livre, para se obter o efeito de prolongamento do som. Já o *legato* conectado pode ser feito com toque apoiado, assim promovendo o controle da duração das notas. Com relação ao exemplo 12, podemos ter a sua execução com toque apoiado ou toque livre. É oportuno ressaltar que após o toque o dedo de ação deve repousar na corda com um efeito de rebote.

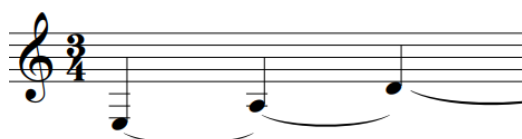
Em seguida temos o trabalho com as cordas quatro, cinco e seis (Ré, Lá e Mi), onde apresentamos o *staccato* de mão direita com o uso do polegar (Figura 13) e o *legato* prolongado (Figura 14).

FIGURA 13 – Exemplo de *staccato* de mão direita com polegar



Fonte: Autor (2025)

FIGURA 14 – Exemplo de *legato* prolongado

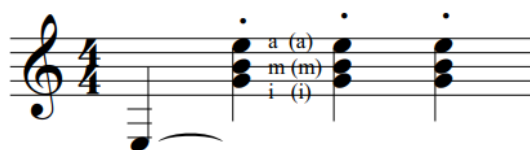


Fonte: Autor (2025)

No exemplo da figura 13, o *staccato* de mão direita é mais funcional se for executado sem apoio, para economia de movimento. Já no exemplo da figura 14, o *legato* prolongado, pode ser realizado tanto sem apoio, com o movimento semicircular do polegar, ou com apoio na corda subsequente.

Por fim, temos o exercício combinado onde exemplificamos com o *staccato* de mão direita com o *legato* prolongado (Figura 15).

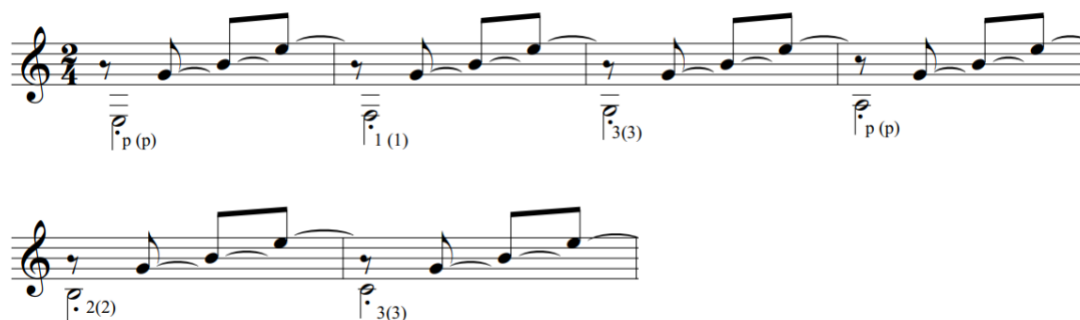
FIGURA 15 – Exemplo de exercício combinado: *legato* prolongado com *staccato*



Fonte: Autor (2025)

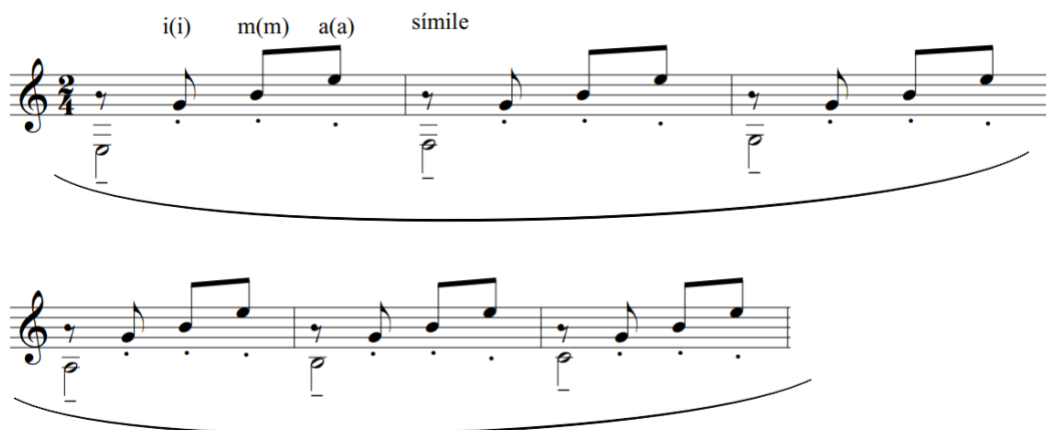
Na sequência, o autor aborda as notas que utilizam a mão esquerda, começando nas cordas Mi, Lá e Ré e posteriormente nas cordas Sol, Si e Mi. No exemplo a seguir trata-se da alteração do primeiro exercício da página 28, onde inserimos a articulação *staccato* de mão direita e esquerda nas notas graves e *legato* prolongado nas notas agudas (Figura 16). No segundo exemplo, aplicamos o *legato* conectado nas notas graves e *staccato* de mão direita nas notas agudas (Figura 17).

FIGURA 16 – Exemplo de exercício combinado: *staccato* com *legato* conectado



Fonte: Autor (2025)

FIGURA 17 – Exemplo de exercício combinado: *staccato* com *legato* conectado

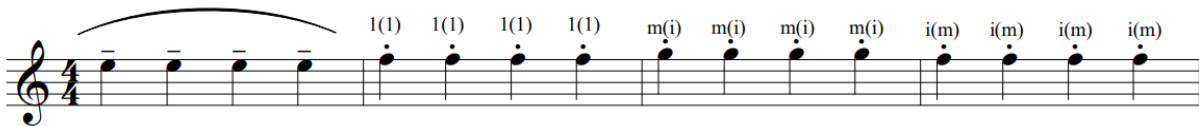


Fonte: Autor (2025)

No exemplo da figura 16, é conveniente que o *staccato* de mão direita seja feito sem apoio. Já as notas das três primeiras cordas devem ser feitas com toque livre para promover o efeito do *legato* prolongado. No exemplo da figura 17, o *legato* conectado pode ser realizado com ou sem apoio com o dedo polegar e as notas agudas, podem ser feridas sem apoio, para a realização da articulação em *staccato*.

Na última parte, o autor apresenta as notas das cordas Sol, Si e Mi. Nosso exemplo trata-se de uma alteração do exercício da primeira corda número 1 (página 30), onde colocamos: *legato* conectado, *staccato* de mão direita e esquerda (Figura 18).

FIGURA 18 – Exemplo de exercício combinado: *staccato* com *legato* conectado na corda 1



Fonte: Autor (2025)

No exemplo da figura 18, assim como os anteriores, salientamos que pode ser feito o toque com ou sem apoio para a execução das articulações.

Os exemplos citados acima, os quais atendem a proposta deste trabalho, apresentam de forma prática a utilização das diferentes articulações e suas combinações. A seguir apresentamos a peça Andantino de A. Cano<sup>2</sup> com a inserção das articulações abordadas anteriormente (Figura 19).

---

<sup>2</sup> É importante salientar que a edição de Henrique Pinto apresenta diferenças de escrita relevantes se comparado a publicação original de Antônio Cano. Outro aspecto a se considerar é que a digitação de A. Cano e de H. Pinto privilegiam cordas soltas, porém, nos estudos de articulação propostos possuem notas presas, gerando assim outra perspectiva digitacional da obra e resultado sonoro. Sendo assim, o professor precisa considerar estes pontos e apresentar esta proposta de articulação no momento adequado para o aluno.

FIGURA 19 – Andantino de A. Cano com inserção de articulações *staccato* e *legato*

**Andantino**

A. Cano

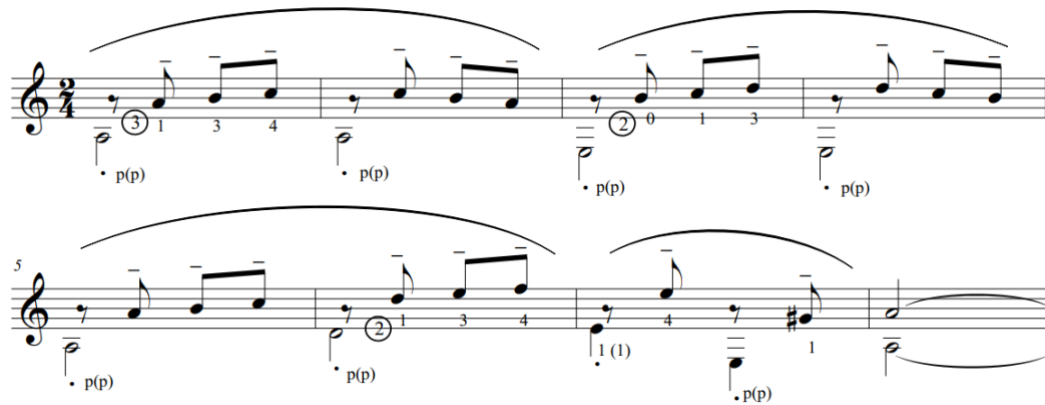
The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music, each containing a melodic line and a bass line. The score includes various articulations and fingerings:

- Staff 1: Measures 1-4. Melody: quarter notes G4, A4, B4, C5. Bass: quarter notes G2, F2, E2, D2. Fingerings: (3)1, 3, 4, 2, 0, 1, 3. Dynamics: p(p).
- Staff 2: Measures 5-8. Melody: quarter notes D4, E4, F4, G4. Bass: quarter notes C2, B1, A1, G1. Fingerings: 2, 1, 3, 4, 1, 1, 1, 1. Dynamics: p(p).
- Staff 3: Measures 9-12. Melody: quarter notes A4, B4, C5, B4. Bass: quarter notes F2, E2, D2, C2. Fingerings: 1(1), 3(3), 4(4), m(1), 1(1), 3(3).
- Staff 4: Measures 13-16. Melody: quarter notes D4, E4, F4, G4. Bass: quarter notes B1, A1, G1, F1. Fingerings: 1(1), 3(3), 4(4), 4(4), 1(1).
- Staff 5: Measures 17-20. Melody: quarter notes A4, B4, C5, B4. Bass: quarter notes E2, D2, C2, B1. Fingerings: 2, 4, 2, 1, 3, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 0, 1.
- Staff 6: Measures 21-24. Melody: quarter notes D4, E4, F4, G4. Bass: quarter notes A1, G1, F1, E1. Fingerings: 1, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1.
- Staff 7: Measures 25-27. Melody: quarter notes A4, B4, C5, B4. Bass: quarter notes D2, C2, B1, A1. Fingerings: 1, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1.
- Staff 8: Measures 28-31. Melody: quarter notes D4, E4, F4, G4. Bass: quarter notes G1, F1, E1, D1. Fingerings: 1, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1.

Fonte: Autor (2025)

Nos 8 primeiros compassos sugerimos as articulações *legato* conectado na linha melódica e *staccato* de mão direita e esquerda na linha do baixo (Figura 20).

FIGURA 20 – Andantino de A. Cano compassos 1 ao 8

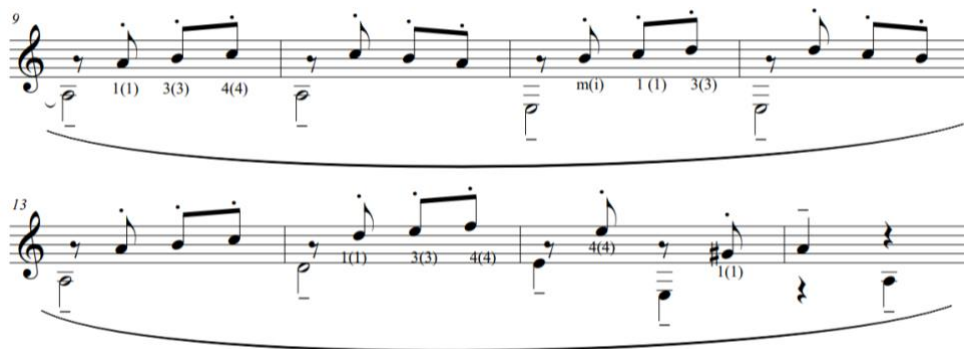


Fonte: Autor (2025)

Neste primeiro trecho da peça sugerimos que o toque de mão direita seja feito apoiado para as notas melódicas, para um controle maior da articulação *legato* conectado, e toque livre para as notas do baixo, para a realização do *staccato* de mão direita.

A partir do compasso 9 até o compasso 16, temos a repetição dos oito primeiros compassos. Para gerar um contraste, propomos a inversão de articulação, ou seja, na linha melódica temos o *staccato* de mão esquerda e na linha do baixo utilizamos o *legato* conectado (Figura 21).

FIGURA 21 – Andantino de A. Cano compassos 9 ao 16



Fonte: Autor (2025)

Já no trecho seguinte sugerimos o toque livre para a execução das notas melódicas, promovendo assim além da mudança de articulação, de legato para staccato, uma leve mudança de timbre. Nas notas do baixo sugerimos o toque apoiado para a realização do *legato* prolongado

Do compasso 17 ao 24, adotamos a mesma ideia explorada no início da peça, que é a inversão de articulação dos baixos e a linha melódica (Figura 22). Por fim, do compasso 25 ao 30 e um adotamos o *staccato* nas duas vozes nos dois primeiros compassos, e no restante utilizamos o *legato* conectado e prolongado (Figura 23).

FIGURA 22 – Andantino de A. Cano compassos 17 ao 24

The musical score for Figure 22 consists of two staves. The first staff contains measures 17, 18, 19, and 20. Each measure begins with a circled number (2, 3, 4, 3) above the first note, indicating fingerings. The notes are beamed together and have horizontal lines above them, suggesting a legato or sustained articulation. The bass line below each measure is marked with a dot and the letter 'p' in parentheses, indicating a ppp (pianissimo) dynamic. The second staff contains measures 21, 22, 23, and 24. The notes are beamed together, and the bass line is marked with a dot and 'p' in parentheses. A large slur is placed under the entire second staff, indicating a long, connected phrase.

Fonte: Autor (2025)

FIGURA 23 – Andantino de A. Cano compassos 25 ao 31

The musical score for Figure 23 consists of two staves. The first staff contains measures 25, 26, and 27. The notes are beamed together, and the bass line is marked with a dot and 'p' in parentheses. The second staff contains measures 28, 29, 30, and 31. The notes are beamed together, and the bass line is marked with a dot and 'p' in parentheses. A large slur is placed under the entire second staff, indicating a long, connected phrase.

Fonte: Autor (2025)

Nos dois trechos finais, presentes nas figuras 22 e 23, recomendamos o mesmo raciocínio, com relação à escolha de utilização de toque, utilizado nos dois trechos iniciais da peça.

## Considerações

O presente trabalho buscou aplicar e discutir diferentes tipos de articulação — legato conectado, *legato* prolongado, *staccato* de mão direita e *staccato* de mão esquerda — no contexto dos exercícios preparatórios do método Iniciação ao Violão de Henrique Pinto (1978). Como desdobramento, sugerimos a inserção dessas articulações na peça Andantino, de Antonio Cano, explorando tanto aspectos técnicos quanto musicais. O objetivo central desta investigação foi propor alternativas interpretativas que, ao mesmo tempo, desenvolvam a técnica do estudante iniciante e ampliem suas possibilidades expressivas. Do ponto de vista musical, a peça em questão se destaca por sua estrutura simétrica, característica que oferece terreno fértil para a aplicação de contrastes expressivos. Propusemos, portanto, a utilização diferenciada das articulações nas repetições de frases, de modo a evidenciar o desenho melódico e ressaltar o papel condutor da linha de baixos. Essa estratégia dialoga com a tradição interpretativa do violão clássico, em que a sutileza da articulação é utilizada como recurso essencial para a diferenciação de seções, evitando a monotonia resultante de repetições literais.

Já no campo técnico-instrumental, a aplicação das articulações teve como foco principal o desenvolvimento da coordenação entre as mãos e o refinamento do controle sonoro. Ao introduzir o *staccato* de mão direita, o estudante é levado a explorar a função de abafamento e a destreza do polegar, ampliando a consciência sobre o controle da duração do som. Por outro lado, o *staccato* de mão esquerda exige do intérprete um movimento rápido e preciso de liberação da corda, sem provocar ruídos indesejados. Esses dois procedimentos, ainda que simples em sua aparência, oferecem ao estudante um ganho significativo em termos de domínio mecânico, pois estimulam a independência das mãos e a precisão dos gestos. A fundamentação mecânica das propostas está ancorada nos princípios de Carlevaro (1978), especialmente no conceito de abafadores, que oferecem uma visão sistematizada do controle da ressonância. No plano da representação gráfica, recorreremos aos

trabalhos recentes de Afonso (2021) e de Afonso e Scarduelli (2024), que discutem a necessidade de atualização notacional e metodológica para o violão, de forma a contemplar com maior clareza recursos como a articulação.

É oportuno destacar que o método Iniciação ao Violão, apesar de sua enorme relevância na formação de gerações de estudantes brasileiros, não apresenta informações consistentes sobre articulação, nem nos exercícios preliminares nem nas peças da coletânea. Ainda que se possa argumentar que determinadas digitações sugerem articulações implícitas, tais aspectos não são trabalhados de maneira consciente ou pedagógica. Tal constatação reforça a necessidade de revisitar o material e propor adaptações que o tornem mais completo no que se refere ao desenvolvimento expressivo do iniciante. A alteração de digitações, especialmente de mão esquerda, mostrou-se uma estratégia pertinente, na medida em que possibilita maior controle das articulações e contribui para a busca de homogeneidade sonora. Acreditamos que o ensino do violão, quando reduzido apenas à execução mecânica das notas, perde a oportunidade de formar desde cedo um músico consciente das sutilezas interpretativas. Por isso, propomos que a articulação seja integrada desde os primeiros passos, estimulando o estudante a perceber o violão não apenas como um instrumento de harmonia ou melodia, mas como uma ferramenta de construção discursiva.

Essa lacuna pedagógica não é um fenômeno isolado, mas insere-se em um contexto histórico mais amplo. Como demonstram as pesquisas de Afonso e Scarduelli (2022, 2024), Afonso e Sueiro (2023) e Afonso e Silva (2024), o violão, diferentemente de instrumentos de tecla, arco e sopro, carece de metodologias que tratem a articulação de forma aprofundada e sistemática. Enquanto nos métodos de piano, violino ou flauta é comum encontrar indicações detalhadas de *legatos*, *staccatos* e acentuações, o violão historicamente permaneceu mais reticente nesse aspecto.

Entre as razões para esse quadro, destacam-se fatores históricos, como a ausência do violão na grade curricular dos primeiros conservatórios, o que impediu a consolidação de padrões técnicos e pedagógicos semelhantes aos dos instrumentos orquestrais. Além disso, muitos métodos de violão dos séculos XIX e XX foram direcionados a um público amador, resultando em edições simplificadas, frequentemente desprovidas de informações mais sofisticadas sobre articulação, dinâmica e fraseado. Esse caráter “doméstico” da literatura inicial do violão, ainda que tenha sido fundamental para sua popularização, pode ter contribuído para um atraso no desenvolvimento de uma pedagogia refinada.

A situação, no entanto, começou a se modificar a partir da segunda metade do século XX, com a profissionalização do ensino do violão em instituições acadêmicas. Nesse contexto, obras como as de Emílio Pujol e Abel Carlevaro desempenharam um papel pioneiro ao propor uma abordagem sistemática para o controle técnico. Contudo, no Brasil, o método de Henrique Pinto permanece como referência incontornável na iniciação, o que torna ainda mais urgente propor complementações que contemplem aspectos como a articulação.

Do ponto de vista prático, acreditamos que a introdução sistemática de articulações desde os primeiros exercícios pode trazer benefícios duradouros à formação do instrumentista. Primeiramente, porque estimula a percepção auditiva e a consciência sonora, levando o estudante a refletir sobre as diferenças entre sons ligados e destacados. Em segundo lugar, porque desenvolve habilidades motoras essenciais, como o relaxamento controlado da mão esquerda e a precisão do polegar da mão direita. Por fim, porque enriquece o discurso musical, evitando que peças simples e repetitivas, como o Andantino de Cano, se tornem monótonas ou desprovidas de intenção interpretativa. Ao propor o contraste de articulações em trechos repetidos, vislumbramos não apenas um exercício técnico, mas também uma oportunidade de desenvolver a sensibilidade estilística do estudante. Em síntese, a análise realizada evidencia que a falta de detalhamento acerca da articulação no método Iniciação ao Violão reflete uma lacuna histórica mais ampla na pedagogia do instrumento. Nossa proposta, ao integrar *staccato* e *legato* aos exercícios preliminares e à peça Andantino, procura oferecer um caminho para superar essa limitação, promovendo um ensino que valorize simultaneamente a técnica e a musicalidade. Entendemos que essa abordagem pode contribuir para uma formação mais completa do estudante de violão, preparando-o não apenas para dominar o instrumento em sua dimensão mecânica, mas também para desenvolver um discurso artístico sofisticado e expressivo.

## REFERÊNCIAS

- AFONSO, Felipe dos Anjos. SILVA, Robson. **Estudo da articulação ao Violão: Desenvolvimento do legato a partir do tratado de Carl Czerny**. PERFORMUS. São Paulo, 2024.
- AFONSO, Felipe dos Anjos. SCARDUELLI, Fábio. **Articulação ao violão: estudo para o desenvolvimento do detaché, legato e staccato**. XII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP. Curitiba, 2024.
- AFONSO, Felipe dos Anjos. SUEIRO, Ederaldo. **O estudo da articulação no primeiro volume do método Suzuki para violão: Uma proposta a partir dos métodos de violino, piano e flauta**. XI Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP. Curitiba, 2023.
- AFONSO, Felipe dos Anjos. SUEIRO, Ederaldo. **A articulação como expediente técnico musical: um breve levantamento bibliográfico em tratados de violão**. Anais do XXXII Congresso da ANPPOM. Natal, 2022.
- AFONSO, Felipe dos Anjos. **A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: Um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na Sonata Eroica de Mauro Giuliani**. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESPAR. Curitiba, 2021.
- ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno e seu legado para o violão Brasileiro: A prática de um professor**. Tese. (Doutorado em Música) - UFO-MG. Uberlândia, 2017
- ANTUNES, Gilson. **Violão Brasileiro: Henrique Pinto**. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/henrique-pinto>. Acesso: em 29 ago. 2025.
- CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra: exposicion de la teoria instrumental**. Buenos Aires: Dacisa, 1978.
- GAIÃO, Lucas Dantas; RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **A música brasileira em materiais didáticos para violão: cânones e variações**. Opus, v. 28, p. 1-21, 2022.
- COSTA, Helvis. OLIVEIRA, Bruno. **Levantamento das metodologias aplicadas por professores na iniciação violonística em Goiânia**. Anais do V Simpósio de Musicologia/VII Encontro de Musicologia Histórica. Goiânia, 2015
- COSTA, Helvis. LIMA, Jaida Aparecida. **Método de iniciação ao violão de Henrique Pinto: Aspectos técnicos, musicais e pedagógicos das duas primeiras peças**. Anais do V Simpósio de Musicologia/VII Encontro de Musicologia Histórica. Goiânia, 2015

OROSCO, Maurício T. S. **O compositor Isaías Savio e sua obra para violão**. São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PINTO, Henrique. **Iniciação ao violão volume 1**. São Paulo: Ricordi, 1978.

SCARDUELLI, Fabio; **Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados**. Anais do XXV congresso da ANPPOM. Vitória, 2015.

VASCONCELOS, Luiz. **História do Violão no Brasil**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

## SOBRE OS AUTORES

Felipe Afonso é Licenciado em Música pela UFPR (2010), Bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2018) e Mestre em Música pela UNESPAR (2021). Em 2014 iniciou o curso de formação em violão Suzuki com a professora Marylou Roberts (EUA) completando em 2024 o nono e último volume da metodologia. Atualmente está em fase de conclusão do Doutorado em Música (UNICAMP) sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Scarduelli. Tem experiência na área de Música com ênfase em performance e pedagogia do Violão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3616-4974>. E-mail: [afonso\\_felipe@hotmail.com](mailto:afonso_felipe@hotmail.com)

Fernando Aguera concluiu o curso de bacharelado em música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap) em Curitiba sob a orientação de Mario da Silva. Realizou mestrado em música pela Royal Welsh College of Music & Drama, Reino Unido, onde estudou com John Mills e Graham Devine. Em 2018 concluiu seu Doutorado em Música na UNICAMP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6613-1140>. E-mail: [fernando\\_aguera@hotmail.com](mailto:fernando_aguera@hotmail.com)

## CREDIT TAXONOMY

Felipe dos Anjos Afonso			
x	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados	x	Software
x	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento	x	Validação
x	Investigação		Visualização
x	Metodologia	x	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto		Redação-- revisão e edição

<b>Fernando Aguera</b>			
x	Conceptualização		Recursos
x	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	x	Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
	Investigação	x	Visualização
	Metodologia		Escrita – manuscrito original
x	Administração do projeto	x	Redação-- revisão e edição

## **DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA**

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.