DOI 10.20504/opus2023.29.13

Diferentes posturas ao segurar o violão: um olhar sobre a pedagogia do violão de concerto do século XIX até a atualidade

Cristiano Braga
https://orcid.org/0000-0002-1414-0966
(Universidade Federal do Maranhão, UFMA / Centro de Ciências de São Bernardo, São Bernardo-MA, Brasil)

Fernando Araújo
https://orcid.org/0000-0002-0840-4910
(Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG / Escola de Música / Departamento de Instrumentos e Canto, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Resumo: O presente trabalho propõe analisar e discutir questões posturais relacionadas ao modo como se segura o violão de concerto, do surgimento do violão de seis cordas simples aos dias de hoje. A partir de um levantamento histórico e crítico das abordagens pedagógicas relativas a esse tema, entendemos que o assunto ainda é abordado de forma pouco consistente pela pedagogia do violão. Mostramos como, no século XIX, período no qual a pedagogia do violão de seis cordas simples começou a se desenvolver, não existia consenso sobre a melhor forma de segurar o instrumento. Já no século XX, após o sucesso do movimento violonístico conhecido como "Escola de Tárrega", apoiar o violão na perna esquerda, com o auxílio de um apoio de pé, tornou-se convenção. Em decorrência de problemas musculoesqueléticos advindos de inadequações posturais, as convenções relativas a essa postura diluíram-se, abrindo espaço para outras possibilidades. Sob essa ótica, diversos apoios ergonômicos foram e ainda são fabricados na busca por uma prática instrumental mais saudável.

Palavras-chave: Posturas para violão. Pedagogia do violão. Violão de concerto.

Different postures while holding the guitar: a look at the pedagogy of the concert guitar from the 19th century to the present

Abstract: The present work aims to analyze and discuss the postural issues related to how the concert guitar is held from the appearance of the simple six-string guitar to the present day. Based on a historical and critical survey of the pedagogical approaches related to this theme, we believe that the subject is still approached in an inconsistent way by the guitar pedagogy. Then, we show how, in the 19th century, when the pedagogy of the simple six-string guitar began to develop, there was no consensus on the best way to hold the instrument. In the 20th century, after the success of the guitar movement known as the "School of Tárrega", supporting the guitar on the left leg, with the help of a footrest, became a convention. As a result of musculoskeletal problems arising from postural inadequacies, the conventions relating to this posture have been diluted, making room for other possibilities. Within this perspective, several ergonomic supports were and still are manufactured in the search for a healthier instrumental practice.

Keywords: Guitar postures. Guitar pedagogy. Classical guitar.

BRAGA, Cristiano; ARAÚJO, Fernando. Diferentes posturas ao segurar o violão: um olhar sobre a pedagogia do violão de concerto do século XIX até a atualidade. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), v. 29, p. 1-36 (página inicial 1, página final 36), 2023.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.13
Recebido em 16/9/2021, aprovado em 26/9/2022, publicado em 13/12/2023

A primeira metade do século XIX foi um período fundamental no desenvolvimento e na consolidação do violão de seis cordas simples. Juntamente com o novo instrumento, surgiu uma nova pedagogia, marcada, como era de se esperar, por divergências entre autores a respeito dos mais variados aspectos da técnica instrumental, sendo um dos principais a maneira de segurar o violão (OLIVEIRA, 2020). Importantes nomes do período, como Fernando Sor, Dionisio Aguado e Matteo Carcassi, tinham ideias significativamente diferentes sobre a postura ideal para execução ao instrumento. Já no século XX, o apoio do violão na perna esquerda, elevada com o auxílio de um banquinho, ficou convencionado como a "postura do violão clássico", após a adoção desse tipo de apoio pelos integrantes do movimento violonístico conhecido como "Escola de Tárrega"[1]. No final do século XX, os chamados "apoios ergonômicos" começaram a ganhar espaço, devido, principalmente, aos problemas musculoesqueléticos causados pelo uso do apoio de pé sem a devida consciência corporal. Diversos fatores levaram a "postura do violão clássico" a perder terreno para outros modos de segurar o instrumento, o que nos despertou, como pesquisadores, para a necessidade de uma reavaliação histórica de abordagens da postura na pedagogia do violão – do século XIX aos dias de hoje –, suscitando o debate em torno de um padrão para esse aspecto da técnica instrumental.

Apesar dos esforços de importantes autores – como Aguado (1825, 1843), Sor (1830), Pujol (1956), Carlevaro (1979), Shearer (1990), Käppel (2016), dentre outros – em descrever detalhadamente "sua postura ideal", por vezes lançando mão de abordagens analíticas geométricas, percebemos que o tema é tratado de forma impositiva, não estimulando o violonista a pensar a relação postural com o instrumento de uma forma mais ativa. Nesse contexto, as descrições de posturas contidas em métodos e manuais de técnica violonística geralmente não atentam para o fato de que existem diversas variáveis que interferem diretamente na maneira como se segura o violão. Podemos reduzir essas variáveis a quatro elementos:

(1) O **corpo humano** e suas características, como peso, envergadura, tamanho das mãos, comprimento das pernas etc.;

(2) O **corpo do violão** e suas características, como largura, altura e espessura da caixa, comprimento da escala, largura do braço e peso;

(3) **Cadeira**: altura, formato e inclinação;

(4) **Tipo de apoio**: altura do apoio de pé (banquinho), tipo de apoio ergonômico, com suas possibilidades de regulagem de altura.

Para pensar a postura ao violão de uma forma mais ativa, deveríamos considerar as possibilidades de relações entre os elementos elencados anteriormente. Apesar de não serem, obviamente, todos iguais, os violões utilizados no século XIX tinham dimensões menores em relação aos dos séculos XX e XXI. A partir do século XX, passam a ser construídos com diferentes materiais e com dimensões maiores, podendo também diferenciar-se por características como o tamanho de escala, caixa, espessura, peso etc. Esse fato suscita a seguinte pergunta: o tipo de violão em que se toca interferiria na postura? As características físicas dos violonistas – altura, envergadura, comprimento de pernas, peso etc. –, em interação com os diferentes tipos de violão, altura da cadeira e tipo de apoio utilizado (com suas diversas possibilidades de regulagens), não pediriam adequações posturais singulares?

[1] Em Oliveira (2020a), definimos e esclarecemos que a "Escola de Tárrega" foi um movimento violonístico amplo, que seguia diversos preceitos do pensamento pedagógico de Tárrega, porém com muitas divergências.

Acreditamos que esses quatro elementos se relacionam diretamente com a eficiência da postura escolhida no que concerne à estabilidade do instrumento, liberdade das mãos e adequação ergonômica, questões que foram de suma relevância para importantes pedagogos do instrumento através da história, mas que, contudo, não estão claramente expressas nas sugestões posturais presentes nos métodos de violão.

As descrições dos modos de segurar o violão contidas nos principais métodos (do século XIX até a atualidade) podem, a nosso ver, ser divididas em duas categorias: a primeira se refere àqueles métodos que propõem uma **nova forma de segurar o instrumento** – bastante comum no século XIX, tendo em vista que esses trabalhos se caracterizavam pela proposição de uma nova técnica para um novo instrumento; a segunda preconiza **continuidade em relação a uma postura já proposta** anteriormente. Essas categorias podem ser subdivididas em outras duas: as que somente **relatam a postura de forma simples e acrítica**, como em Carcassi (1836) e Tennant (1995); e as que **descrevem a postura de forma detalhada**, propondo soluções para problemas encontrados, como em Sor (1830), Aguado (1843) e Carlevaro (1979).

Apesar de algumas proposições de postura possuírem um viés mais racional, buscando justificar a escolha postural através de relações lógicas – como em Sor (1830), Aguado (1843), Pujol (1956) e Carlevaro (1979) –, a questão moral também parece ter sido de fundamental na proposição de posturas por certos autores, como Aguado (1843)[2], Pujol (1956), Leloup (2010), Soares (1962) e Parkening (1999), que preconizaram posturas diferenciadas para mulheres. Esses autores sugerem uma postura diferenciada para mulheres em função da proibição "implícita", por vezes explícita, de se utilizar uma roupa com a qual seja confortável realizar a mesma postura indicada para homens.

1. A postura para violonistas no século XIX: diferentes abordagens

No âmbito da pedagogia do violão, o modo de segurar o instrumento gerou, e ainda gera, muita divergência. A busca por uma postura correta visa, entre outras coisas, à estabilidade do instrumento, bem como à liberdade e ao equilíbrio de ambas as mãos. Os recursos utilizados para assegurar essa estabilidade podem ser determinantes para a técnica violonística. O apoio do dedo mínimo no tampo, por exemplo, comum na técnica dos cordofones antigos, apesar de dar estabilidade ao instrumento, impede que a mão direita circule livremente pelas cordas, restringindo o uso do dedo anelar, como veremos no decorrer deste trabalho.

O violão do século XIX tinha corpo menor e mais fino se comparado ao moderno, dificultando, em tese, a busca por estabilidade. Os dois expoentes do instrumento na época, Sor e Aguado, encontraram soluções um tanto inusitadas para uma posição ideal. Aguado criou um tripé chamado *tripodion*, ou "Máquina de Aguado"[3]; já Sor apoiava o violão em uma mesa. Antes da invenção do *tripodion*, em seu primeiro método, publicado em 1825, Aguado defendia uma postura em que se apoiava o violão na borda de uma cadeira, como podemos ver na Figura 1. De forma pioneira, o autor colocou-se contra o apoio do

[2] Embora Aguado exponha de forma racional os motivos que o levaram a confeccionar o *tripodion*, ele sugere uma posição diferenciada para mulheres em função dos padrões morais da época.

[3] *Trípode* no original. O Capítulo IV de seu método é dedicado a explicações de como montar e utilizar o *tripodion.* Uma tradução literal poderia ser "tripé". Contudo, utilizaremos *tripodion*, seguindo Dudeque (1994), a fim de não gerar confusões terminológicas.

dedo mínimo no tampo do violão, afirmando que "de maneira alguma se apoiará sobre o tampo ou o dedo mínimo, ou qualquer outro, porque a mão deve estar livre e completamente solta"[4] (AGUADO, 1825: 3, tradução nossa). É nítida, também, sua preocupação com a estabilidade do instrumento para que a mão esquerda possa atuar livremente sobre as cordas. Aguado sugere uma postura corporal reta (sem que o pescoço se dobre para visualizar os movimentos da mão esquerda), na qual já se vislumbrava uma centralidade postural, com os dois pés posicionados em um mesmo plano para não haver desequilíbrio. A questão da simetria parece ter sido de suma importância na pedagogia do violão do século XIX – veremos uma preocupação semelhante em Sor (1830). Além da preocupação com a estabilidade do violão, Aguado demonstra preocupação com possíveis desconfortos físicos que uma postura inadequada pode trazer:

> Dar ao braço do violão uma inclinação muito maior ou menor que isso prejudicaria o uso livre da mão esquerda e daria algum desconforto para o braço do mesmo lado. O corpo deve ser naturalmente reto, bem como a cabeça, que não deve ser torcida, nem direcionada para observar os movimentos da mão esquerda[5] (AGUADO, 1825: 3, tradução nossa).



Fig. 1: Apoio do violão na cadeira. Fonte: Aguado (1825).

Posteriormente, em 1843, Aguado publicaria um "Novo Método", que teria como um dos principais objetivos divulgar um tipo de "apoio ergonômico", o *tripodion*. O autor sugere que, ao usar sua "máquina" (AGUADO, 1843, introdução), se pode aprender a tocar o violão em menos tempo.

Podemos ver, na Figura 2, que a postura com o uso do *tripodion* é bem semelhante à obtida com o apoio do instrumento em uma cadeira.

[4] Original: "De ninguna manera se apoyará sobre la tapa ni el dedo pequeño, ni ninguno de los otros, pues la mano ha de estar libre y del todo suelta".

[5] Original: "Dando al mástil mucho mayor o menor inclinación, resultaría un perjuicio para el uso espedito de la mano izquierda, y alguna incomodidad para el brazo del mismo lado. El cuerpo ha de estar naturalmente recto, como también la cabeza, la cual no se ha de torcer, ni dirigir a mirar los movimientos de la mano izquierda".



Fig. 2: *Tripodion*.
Fonte: Aguado (1843).



Fig. 3: Reprodução moderna do *Tripodion*.
Fonte: Site Early Guitars and Vihuela[6].

Evitar a necessidade de apoiar o dedo mínimo da mão direita no tampo do instrumento parece ser, para Aguado, uma questão fundamental, sendo esse um dos benefícios do *tripodion*, pois o dispositivo já garantiria a estabilidade do violão (AGUADO, 1843: 7). Apesar de indicar o uso do *tripodion*, Aguado (1843: 2, seção única) também oferece instruções para quem não deseja usá-lo, indicando o apoio do violão na perna esquerda, suspensa por um banquinho. Interessante notar que essa posição já havia sido descrita por Sor (1830) e Carcassi (1836). Para as mulheres, no entanto, Aguado (1843: 11) preconiza o apoio do violão na perna direita, apesar de apontar várias desvantagens nessa postura. Cedendo à moral e aos costumes da época, o autor coloca as mulheres, assim, em condição desvantajosa para atingir seu melhor desempenho.

[6] Disponível em: http://earlyguitar.ning.com/profiles/blogs/dionisio-aguado-s-tripodium-reproduction-now-at-my-workshop. Acesso em: fev. 2021.

Aguado afirma que Sor, ao saber da invenção do *tripodion*, teria cogitado seu uso. "O célebre Sor, logo depois que aperfeiçoei esse mecanismo, admitiu seu uso, e dizia frequentemente que lamentava que este mecanismo não tivesse sido inventado quando ele começou a tocar violão, para tê-lo usado sempre"[7] (AGUADO, 1843: 4, tradução nossa). É interessante notar que as opções para apoiar o violão sugeridas por Aguado – apoio na perna direita ou esquerda, com o auxílio de um apoio de pé ou do *tripodion* – são as mais utilizadas até os dias de hoje. Obviamente, sabemos que o *tripodion* não obteve reverberações, no entanto, a "máquina de Aguado" foi, possivelmente, o primeiro apoio ergonômico para violão, ampliando as possibilidades de se pensar o apoio do instrumento.

A preocupação de Aguado em liberar o instrumentista da necessidade de apoiar o dedo mínimo sobre o tampo do instrumento explica-se por essa ser uma técnica comum em cordofones anteriores ao violão. Moretti, que utilizava esse artifício, apoiava o violão na perna direita. Para ele, "a parte final inferior do braço do violão deve apoiar-se sobre a coxa direita"[8] (MORETTI, 1799: 1, tradução nossa). Apesar de ter influenciado Sor e Aguado na maneira de escrever para violão, esse modo de segurar o instrumento não teve muitos adeptos entre os violonistas do século XIX, talvez, entre outros motivos, pela clara intenção de importantes autores desse período de separar um "violão clássico" (solista) de um "violão de tradições populares", com forte viés de acompanhador de canções e danças. Nessas tradições, comumente, apoia-se o violão na perna direita.

Fernando Sor, antes de recorrer a uma mesa como apoio, utilizou-se de uma postura semelhante à de Moretti ou à que Aguado indicou para mulheres. Ele apoiava o violão sobre a coxa direita, com o pé direito elevado por um banquinho. Em que pese as diferenças de postura entre Sor e Aguado, a preocupação com a estabilidade do instrumento, com o alinhamento corporal e com a simetria, visando, entre outras coisas, à liberdade da mão esquerda, são recorrentes. É possível supor que essa mão desempenhasse um importante papel para a estabilidade do instrumento nos cordofones anteriores ao violão. Sor (1830: 14) relata problemas relativos à técnica de mão esquerda, em que ela envolve boa parte do braço do violão e o polegar age por cima das cordas, como podemos ver na Figura 4. Sor afirma que "nessa posição[,] eu tive que dar ao indicador uma contração excessivamente violenta para pressionar a primeira corda F na primeira casa […]"[9] (SOR, 1930: 14).

Como mostramos em Oliveira (2020), também podemos observar o uso dessa técnica em várias obras de Giuliani, como, por exemplo, nas *Variações Sobre um Tema da Ópera Amazilla* Op. 128, assim como no *Method for the Guitar,* de Carcassi (1896: 11).

[7] Original: "El célebre Sor, luego que perfeccioné este mecanismo, admitió su uso, en términos que decía con frecuencia que sentía no se hubiera inventado cuando él empezó a tocar la guitarra para haberle usado siempre".

[8] Original: "La parte final inferior del cuerpo de la guitarra debe apoyarse sobre el muslo derecho".

[9] Original: "Dans cette position il me fallait donner à l'index une contraction excessivament violent pour presser la chantarelle F à la première touche".

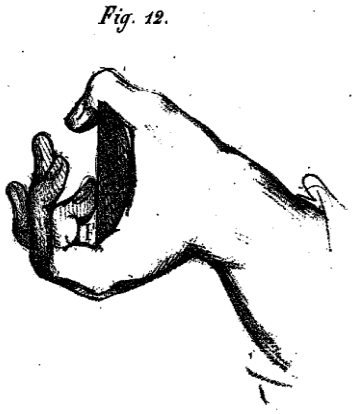


Fig. 4: Postura de mão esquerda criticada por Sor.
Fonte: Sor (1830a: 5).

No seu *Méthode pour la Guitare*, Sor (1830: 11) descreve detalhadamente seu processo de busca por um posicionamento ideal. Segundo ele, seu raciocínio partiu de um preceito dos "mestres de piano": a metade do instrumento deveria coincidir com a metade do corpo do instrumentista. Ele considera que esse ponto de referência, no violão, é o 12º traste, o que o levou, inicialmente, a posicionar o instrumento na perna direita, elevada com o auxílio de um apoio. Posteriormente, assim como Aguado, Sor mudaria sua postura. Na busca por maior estabilidade do instrumento, ele, curiosamente, encontrou em uma mesa sua melhor solução de apoio[10]:

> Entretanto, à medida que exigi mais do instrumento, achei necessário que essa posição fosse mais fixa, ou seja, que ela não se alterasse a não ser por minha vontade. Para isso, não encontrei nada melhor para apoiar o violão do que ter à minha frente uma mesa, que, apresentando um de seus ângulos diante do 12.º traste, permite-me apoiar o ponto B do instrumento sobre o joelho direito ligeiramente afastado, e o ponto C sobre o ângulo D. Dessa forma, posicionando-me da maneira indicada pela figura 7 [neste trabalho, Figura 5] sou capaz de percorrer facilmente o braço do violão com a mão esquerda, que não é absolutamente obrigada a sustentar o instrumento, já que ele não é apenas sustentado pelo joelho e pela mesa, mas preso pelo peso do braço direito, o qual faço repousar inteiramente sobre o ponto E[11] (SOR, 1830: 11-12, tradução nossa).

Apesar da fama de Sor e de sua influência no mundo do violão da época, sua solução para o problema da estabilidade do instrumento não teve reverberação. O tamanho ideal da mesa, obviamente, dependia do tamanho do violonista e da altura da cadeira. Assim, os problemas de logística e o custo para se transportar a mesa "ideal" para cada violonista podem ter sido empecilhos para adoção dessa maneira de apoiar o violão por mais violonistas.

[10] Segundo Camargo (2005: 14), o fato de apoiar o violão sobre uma mesa não é tão raro, podendo ser visto na iconografia do século XVII, que mostra alaudistas usando o mesmo tipo de apoio.

[11] Original: "Cepedant, à mesure que j'ai exigé plus de cet instrument, il m'a fallu que sa position fût plus fixe, c'est-à-dire qu'elle ne pût en changer qu'à ma votonté; pour cela je n'ai trouvé de miex que d'avoir devant moi une table qui, en présentant vis-à-vis de la 12ª touche un des ses angles, me permit d'appuyer le point C sur l'angle D: par ce moyen, me trouvent placé dans la position que désigne la fig. 7, je suis à même de parcourir aisément le manche avec la main gauche, qui n'est point obliée de soutenir l'instrument parceque non seulement il est soutenu par le genou et la table, mais il est assujetti par le poids du bras droit, que ja fais reposer entièrement sur le point E".



Fig. 5: Sor e o apoio na mesa.
Fonte: Sor (1830a: 2).

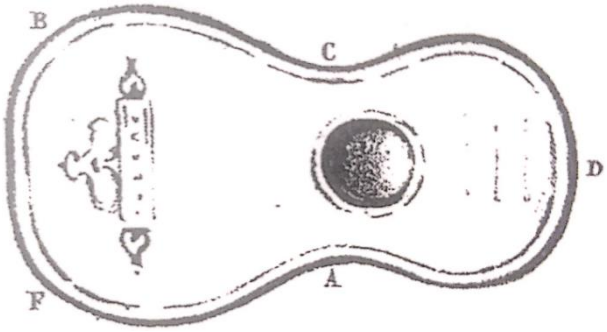


Fig. 6: Sor e os pontos de apoio.
Fonte: Sor (1830, *example et figures*: 2).

É frequentemente atribuído ao espanhol Francisco Tárrega o apoio do violão na perna esquerda elevada com o auxílio de um banquinho. Contudo, apoiar a perna esquerda em algum artefato e colocar o violão entre as pernas já era algo feito em épocas anteriores, como podemos ver em Sor (1830: 12, tradução nossa): "Fiz uma outra reflexão sobre o modo de se segurar o violão. Percebi que geralmente os franceses e os italianos o seguravam da maneira representada na fig. 8 [Figura 7 neste trabalho] […]"[12].

[12] Original: "Je fis encore une autre réflexion sur la position de la guitarre. Je remarquai que généralement les Français et les Italiens la tenaient de la manière représentée par la fig. 8".



Fig. 7: Posicionamento dos italianos e franceses.
Fonte: Sor (1830a, parte 2: 3).

De fato, a afirmação de Sor corresponde à forma de segurar o violão descrita pelo italiano Matteo Carcassi (1896: 10). A postura retratada na Figura 7 no entanto, parece-nos exageradamente retorcida, com a linha dos ombros demasiadamente desnivelada. Carcassi (1896: 10) descreve, de forma simples e clara, uma postura semelhante à citada por Sor como a preferida dos italianos, mas com evidente preocupação com o equilíbrio do corpo e do instrumento, citando, inclusive, o conceito dos três pontos de apoio, que veremos reaparecer em Carlevaro (1979) no século seguinte. A figura que ele apresenta como modelo (Figura 8) parece-nos bem mais equilibrada do que a que vemos na figura da "postura italiana", em Sor.



Fig. 8: Matteo Carcassi e o apoio na perna esquerda.
Fonte: Carcassi (1836).

Já Francesco Molino, outro nome de destaque no mundo do violão da época, indicava que os iniciantes utilizassem, nos primeiros meses, uma alça para segurar o instrumento: "Não nos esqueçamos, acima de tudo, de usar uma alça durante os primeiros meses para sustentar o violão [...]. Dessa maneira, o Amador terá mais facilidade em todos os movimentos da mão esquerda"[13] (MOLINO, 1830: 9, tradução

[13] Original: "On n'oubliera pas surtout de faire usage d'un ruban pendant les premiers mois, afin de soutenir le Guitare, ainsi qu'on peut voir par susdite planche. Par ce moyen l'Amateur aura plus de facilté dans tous les mouvements de la main gauche".

nossa). Embora a indicação de Molino possa parecer-nos estranha, hoje em dia, dentro do universo do violão de concerto, ela ainda encontra adeptos em diferentes cordofones. Tanto no violão "popular" como na viola caipira, ou mesmo na guitarra elétrica, o auxílio de uma alça (ou correia) é bastante utilizado, principalmente em performances ao vivo nas quais o músico toca em pé. Na figura seguinte (Figura 9), podemos ver o violonista David Starobin segurando um violão do século XIX com alça semelhante à descrita por Molino (1830).



Figura 9: David Starobin segurando o violão com uma alça.
Fonte: Site Early Guitars and Vihuela[14].

2. A Escola de Tárrega e o estabelecimento de uma convenção postural

A Escola de Tárrega é, provavelmente, um dos mais conhecidos e prestigiados movimentos violonísticos da história do instrumento. Como mostramos em Oliveira (2020, 2020a), durante muitas décadas, ao longo do século XX, ela foi sinal de respeitabilidade e eficiência didática. O nome de Francisco Tárrega (1852-1909) remete-nos a um período de grande importância na história do violão, no qual uma pedagogia de caráter particular, característica do século XIX, centrada nos ideais musicais e na concepção técnica do próprio violonista, dá lugar a um pensamento mais abrangente sobre o fazer musical ao violão e suas possibilidades técnicas. Dentre suas inúmeras contribuições está o estabelecimento de uma convenção para o modo de segurar o instrumento.

Embora diversos autores atribuam a Tárrega a introdução da postura na qual o violão é apoiado na coxa esquerda com o auxílio de um banquinho[15], vimos que postura semelhante havia sido sugerida por Carcassi (1836) e relatada em Aguado (1843). No entanto, após Tárrega, ela se tornaria convencionada na pedagogia do violão de concerto, em grande medida, por sua divulgação em diversos métodos que faziam referência à Escola de Tárrega. Podemos recorrer ao sociólogo Howard Becker para entender como as práticas se tornam convencionadas. O autor afirma que

> Diferentes grupos de participantes detêm o conhecimento de diferentes partes do conjunto de convenções utilizadas por um mundo da arte[16]. Em geral, conhecem aquilo que lhes é indispensável para facilitar a sua parte da ação coletiva (BECKER, 2010: 59).

[14] Essa imagem foi retirada de um vídeo no qual o violonista toca um Rondó composto por Francesco Molino. Disponível em: http://earlyguitar.ning.com/video/david-starobin-plays-rondo-in-d-major-op-11-no-4-by-francesco. Acesso em: fev. 2021.

[15] Cf. Oliveira (2020: 123-145).

[16] "Todo trabalho artístico, tal como toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número,

Dentro dessa lógica, no "mundo da música", é comum que grupos delimitem os modos de organizar o som e as demandas técnicas que lhes dão suporte, criando, assim, convenções. Para Becker, "as convenções determinam a escolha dos materiais, quando os músicos acordam em utilizar as notas de determinadas escalas modais, ou de uma escala diatônica, pentatônica ou cromática e as harmonias que lhes estão subjacentes" (BECKER, 2010: 49). Se as convenções determinam a escolha do material sonoro, elas determinam também as técnicas a serem empregadas para que esse material se torne som. Assim, seguindo a lógica de Becker, o convencionado, no caso em tela, foi um material de suporte, o apoio de pé.

Como podemos ver em Oliveira (2020a), Tárrega não deixou nenhum método próprio. Conhecemos sua pedagogia por meio dos materiais didáticos produzidos por seus discípulos. Entre eles, apesar de algumas divergências quanto à produção sonora, com ou sem unhas, como também se demonstrou em Oliveira (2020a), não há divergências sobre o modo de segurar o violão[17].

Um dos mais reconhecidos discípulos de Tárrega, Emilio Pujol (1886-1980), faz uma descrição pormenorizada dessa postura em seu método (PUJOL, 1956). O autor oferece, inclusive, detalhes sobre o tamanho ideal do apoio e como se deve pensar a dimensão do banquinho, dependendo da estatura do violonista e da altura da cadeira (PUJOL, 1956: 77). Faz, ainda, as seguintes recomendações ao estudante:

> [Certifique-se de] […] que as tarraxas não ultrapassem a linha do ombro. Evite também que, exceto em casos excepcionais, o cotovelo do braço direito se projete da borda do aro superior, que o pulso esteja muito próximo à superfície do tampo e que a mão tome uma direção diagonal à linha das cordas[18] (PUJOL, 1956: 78, tradução nossa).

Podemos perceber, na Figura 10, em uma icônica foto do próprio Tárrega, os preceitos descritos por Pujol (1956). É interessante notar que, em comparação com as descrições e gravuras das posições expostas por Sor (1830), Aguado (1825, 1843) e Carcassi (1836), a postura de Tárrega é menos equilibrada ou centralizada. Seu corpo desloca-se um pouco para esquerda, e o ombro direito eleva-se um pouco mais que o esquerdo, talvez em função do braço do violão estar demasiadamente longe do corpo.

Para além das variáveis já citadas, podemos supor que o toque sem unhas também teve influência na postura de Tárrega, especialmente no que diz respeito ao ângulo de toque dos dedos da mão direita nas cordas e suas implicações para o posicionamento do corpo como um todo.

normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes nas obras. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade colectiva aos quais podemos chamar de mundos da arte" (BECKER, 2010: 27).

[17] Cf., p. ex., Pujol (1956), Roch (1921) e Leloup (2010).

[18] Original: "[…] que no resbale hacia la rodilla y que las clavijas no sobrepasen a línea de los hombros. Evítese asimismo que, salvo en casos excepcionales, el codo del brazo derecho sobresalga del borde del aro superior, que la muñeca se acerque demasiado a la superficie de la tapa y que la mano tome una dirección diagonal a la línea de las cuerdas" (PUJOL, 1956: 78).



Fig. 10: Tárrega e o apoio de pé.
Fonte: Site Görüntülü Gitar Eğitimi[19].

Na figura a seguir (Figura 11), vemos o jovem Tárrega, em 1867, em uma foto histórica. Ao mencionar essa foto em sua biografia do violonista, Pujol (1978: 244) observa que ela mostra Tárrega tocando o violão com a mão direita em diagonal e o dedo mínimo esticado, posicionamento que, segundo o autor, é sugerido por Aguado em *Escuela de la Guitarra* (1825)[20]. De acordo com Pujol (1978: 35), Julián Arcas, o professor de Tárrega, teria aprendido a tocar com o próprio pai pelo método de Aguado, fato que evidencia uma influência indireta de Aguado no processo de aprendizado musical de Tárrega. Nessa foto, podemos perceber, além do dedo mínimo esticado e da mão direita em ângulo reto com o pulso, que, embora Tárrega já utilizasse o apoio de pé, as tarraxas do violão ultrapassavam a linha dos ombros, embora o braço do violão ainda continuasse longe do corpo. Na época da foto, Tárrega ainda tocava com as unhas, o que, de acordo com Pujol (1978: 148), só mudaria a partir de 1902, quando deu o primeiro concerto tocando sem elas.

[19] Disponível em: https://gitaregitimi.tr.gg/Oturus2.htm. Acesso em: nov. 2020.

[20] Contudo, Aguado só sugere o dedo mínimo esticado em seu *Nuevo Método para Guitarra* (1843: 14). No método de 1825, Aguado (1825: 3) sugere a mão direita solta, bem como o dedo mínimo.



Fig. 11: Tárrega em 1867, aos 15 anos de idade. Fonte: Site Görüntülü Gitar Eğitimi[21].

Sobre esse processo de mudança de toque, Pujol relata, ainda, que a posição perpendicular da mão direita (característica da Escola de Tárrega) teria sido pensada em função do toque sem unhas. Segundo o autor, Tárrega,

> Insatisfeito [...] com a aspereza que percebia no toque, esforçou-se ao máximo para refinar seu som, para o que foi lixando a ponta saliente da unha com a qual tocava a corda, até evitá-la completamente. Os resultados obtidos não o agradaram plenamente, e prosseguindo com os seus propósitos, não parou até atingir uma certa consistência nas pontas dos dedos, o que deu à corda, sem aspereza, um som robusto, com um máximo de intensidade e amplitude. A produção deste som obrigava a uma posição da mão direita que, tendo os dedos equidistantes do plano das cordas, permitia a cada um deles a mesma facilidade no ataque. **Daí a posição característica da referida mão, uma resposta lógica ao objetivo perseguido pelo mestre. E esta posição não se justificava apenas pelo ataque perpendicular da corda; a própria direção do ataque dos dedos era seu complemento.** Assim como os violonistas anteriores a Tárrega haviam dedilhado a corda apenas puxando-a na diagonal em relação ao tampo, ele também a dedilhava no sentido paralelo à mesma superfície, dando à vibração da corda uma ondulação mais equilibrada entre suas pontas. ataque na corda imediata para oferecer maior segurança e apoio à mão[22] (PUJOL, 1978: 243-244, tradução e grifos nossos).

[21] Disponível em: https://gitaregitimi.tr.gg/Oturus2.htm. Acesso em: nov. 2020.

[22] Original: "Insatisfecho pues, de las asperezas que apreciaba en la pulsación puso el mayor empeño en depurar su sonido, para cual fue limando el borde saliente de la uña con que atacaba la cuerda, hasta evitarlo por completo. Los resultados obtenidos no le complacieron plenamente, y continuando en sus propósitos, no paró hasta conseguir una cierta consistencia en el pulpejo de los dedos, que daba a la cuerda, sin dureza, un sonido robustecido y cálido, con un máximo de intensidad y de amplitud. La producción de este sonido obligó a una posición de mano derecha que, teniendo los dedos equidistantes del plano de las cuerdas, permitiese a cada uno de ellos, la misma facilidad en el ataque. De ahí la posición característica de la citada mano, respuesta lógica a la finalidad perseguida por el maestro. Y no solamente justificaba esta posición el ataque perpendicular de la cuerda; la misma dirección del ataque por los dedos era su complemento. Así como los guitarristas anteriores a Tárrega habían pulsado la cuerda sólo tirando de ella en sentido diagonal con respecto a la tapa, él la pulsaba también en dirección paralela a la mesma superficie, dando a la vibración de la cuerda una ondulación más equilibrada entre sus extremos, y apoyado el ataque sobre la cuerda inmediata para ofrecer a la mano mayor seguridad y sostén".

Na Figura 12, vemos uma ilustração do modelo de apoio de pé sugerido por Pujol:

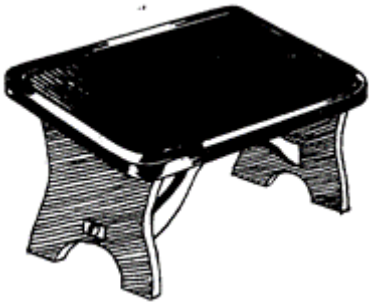


Fig. 12: Modelo de apoio de pé.
Fonte: Pujol (1956: 77).

Na figura a seguir (Figura 13), podemos ver a ilustração do ponto de apoio do braço direito indicado por Pujol:

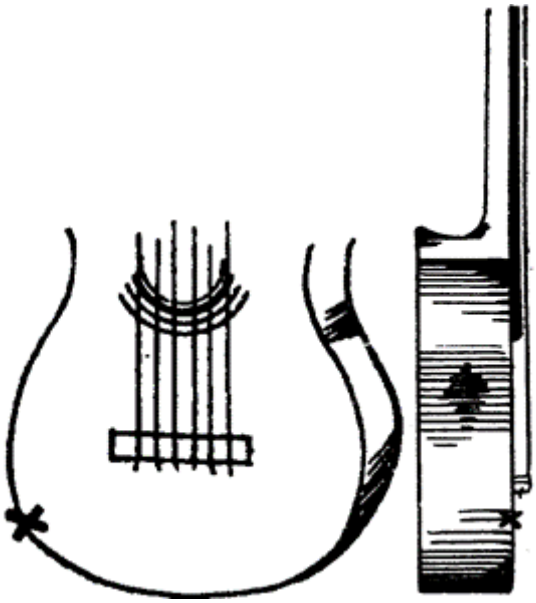


Fig. 13: Pontos de apoio do violão.
Fonte: Pujol (1956: 78).

Pujol dá vários detalhes de como a estabilidade do violão pode ser alcançada com o apoio nos pontos indicados:

> O braço direito se separará suficientemente do corpo para que o antebraço possa apoiar-se na curva mais larga do aro superior […]. O ângulo formado pelo cotovelo estará localizado a poucos milímetros da borda do tampo. O apoio do antebraço constitui um dos pontos de fixação do instrumento[23] (PUJOL, 1956: 77-78, tradução nossa).

[23] Original: "El brazo derecho se separará suficientemente del cuerpo para que el antebrazo pueda apoyarse sobre la curva más ancha de aro superior (Figs. 30 y 40). El ángulo formado por el codo, vendrá a quedar situado a pocos milímetros de distancia del borde de la tapa. El apoyo del antebrazo constituye uno de los puntos de sujeción del instrumento".

Pujol deixa explícito que esse posicionamento de mão, característico da Escola de Tárrega, é o mais lógico, dada a disposição do instrumento, da mão e dos dedos, para obter a facilidade e a firmeza da pulsação que exigem uma sonoridade ampla e robusta.



Fig. 14: Posicionamento da mão direita.
Fonte: Pujol (1956: 79).

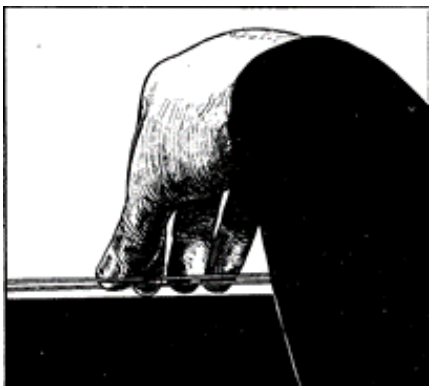


Fig. 15: Posicionamento da mão direita do ponto de vista do violonista.
Fonte: Pujol (1956: 79).

Assim como havia feito Aguado (1843: 11), importantes nomes da Escola de Tárrega sugerem uma diferenciação de posicionamento para mulheres, como podemos ver a seguir:

> A perna direita deve ser separada da esquerda para deixar espaço suficiente para a parte inferior do instrumento, fornecendo um apoio seguro. **As senhoras dobram graciosamente esta perna** apoiando-a na extremidade do pé, sem separá-la ou aproximá-la da outra, opondo à curva inferior do violão a mesma segurança e resistência[24] (PUJOL, 1956: 77, tradução e grifos nossos).

Outros discípulos de Tárrega também reforçam essa postura diferenciada, fato que sugere que Tárrega realmente a indicava. Ao detalhar o posicionamento do violão, Hilarión Leloup Cabanari (1876-1939) diz que "essas instruções são para os homens, porque, para as mulheres, por questões de estética

[24] Original: "La pierna derecha debe separarse de la izquierda para dejar espacio suficiente a la parte inferior del instrumento prestándole ligeramente apoyo y sujeción. Las señoras inclinan graciosamente esta pierna apoyándola sobre la extremidad del pie, sin separarla ni acercarla de la otra, oponiendo a la curva inferior de la guitarra, la misma seguridad y resistencia".

e vestuário, a posição difere" [25] (LELOUP, 2010: 4, tradução nossa). Soares (1962) replica essa indicação e apresenta, como exemplo, uma foto da violonista Josefina Robledo (1897-1972) ao violão.



Fig. 16: Josefina Robledo, posição para senhoras.
Fonte: Soares (1962).

A concertista Josefina Robledo foi uma das responsáveis pela introdução da Escola de Tárrega no Brasil, sendo professora de Oswaldo Soares (OLIVEIRA, 2020a), autor do primeiro método baseado na "Escola" publicado no Brasil. Nas figuras seguintes (Figuras 17 e 18), podemos ver como a postura diferenciada para mulheres teve reverberação no Brasil. A revista *O Violão*, de 1929, mostras as violonistas Neide Magalhães (Figura 17) e Maria de Carvalho (Figura 18) em posições semelhantes à utilizada por Robledo e descrita por vários discípulos de Tárrega.



Fig. 17: Neide Magalhães.
Fonte: *O Violão* (1929: 6)[26].

[25] Original: "Estas instrucciones son para el varón, pues para mujer, por razones de estética y de vestido, difiere en parte la posición […]".

[26] "A senhorinha Neide Magalhães de Almeida, alumna do professor Melchior Cortez, em pose especial para 'O Violão'" (*O Violão*, 1929: 6).



Fig. 18: Maria de Carvalho.
Fonte: *O Violão* (1929: 15)[27].

3. A convenção postural para além da Escola de Tárrega

Na música, o século XX ficou marcado por grandes transformações estéticas que deram vazão a inúmeras possibilidades interpretativas. No que se refere ao violão, assistimos à sua aceitação como instrumento solista nos mais diversos meios de ensino e difusão musical. Contudo, notamos que a pedagogia do violão guarda relações estreitas com a que era desenvolvida no século XIX e pela Escola de Tárrega. Tal como na pedagogia do século XIX, ainda nos dias de hoje, predomina uma relação estreita e individualizada entre mestre e discípulo (típica do período), mesmo nas universidades – característica que é comum ao ensino instrumental em geral, não apenas ao violão. Parece que ainda guardamos resquícios de alguns dos dogmas da Escola de Tárrega e da pedagogia instrumental do século XIX, como o estudo da técnica fora de contextos musicais (técnica pura) e a utilização de métodos e materiais didáticos sem a devida crítica. Por vezes, universidades e conservatórios adotam métodos e materiais didáticos que apresentam convenções desenvolvidas por autores autodidatas, sem o devido rigor científico. No que se refere aos modos de segurar o violão, essa questão se mostra de forma clara. O apoio de pé foi, e ainda é, utilizado por muitas instituições de ensino sem o devido estudo sobre as implicações de seu uso.

Nesse sentido, para Becker, "embora bastante uniformizadas, as convenções raramente são rígidas e imutáveis. Não constituem um corpo de regras intangíveis que cada um deve observar para tomar suas decisões" (BECKER, 2010: 51). Assim, mesmo com uma aceitação massiva do modo de segurar o violão adotado pela Escola de Tárrega, percebemos que alguns de seus preceitos – como a indicação de que as tarraxas do braço do violão não ultrapassem a linha do ombro e que o braço do violão fique em posição mais horizontal – não foram amplamente adotados.

Dois fatos foram, ao nosso ver, fundamentais para a solidificação dessa convenção no mundo do violão de concerto. O primeiro foi a adoção desse modo de segurar o violão por violonistas que tiveram um grande sucesso em nível mundial, como Andrés Segovia (1893-1987), Julian Bream (1933-2020), John Wiliams (1941-), David Russel (1953-), Manuel Barrueco (1952-), Pepe Romero (1944-), Duo Abreu, Duo

[27] "A graciosa e intelligente Senhorita Maria de Carvalho, prestimosa discipula do prof. Oswaldo Soares, posando especialmente para 'O Violão'". (*O Violão*, 1929: 15).

Assad etc. O outro foi a disseminação desse modo de segurar o violão nos métodos e materiais didáticos que não necessariamente guardam relação direta com a Escola de Tárrega, como veremos adiante.

Nas duas figuras seguintes (Figuras 19 e 20), podemos ver, respectivamente, Andrés Segovia e Julian Bream, na referida posição. Percebemos que ambos utilizam um apoio de pé com um ângulo reto, sem a possibilidade de inclinação ou regulagem de altura, sendo que Segovia utiliza um apoio de pé semelhante ao utilizado por Tárrega.



Fig. 19: Andrés Segovia.
Fonte: Site Maestros of the Guitar[28].



Fig. 20: Julian Bream.
Fonte: Gettyimages[29].

Ainda que essa postura tenha sido convencionada na pedagogia do violão, existem variações possíveis. Obviamente, uma postura confortável depende de diversas variáveis – como as quatro que pontuamos no começo deste trabalho, que envolvem tanto características físicas do violonista (altura,

[28] Disponível em: http://www.maestros-of-the-guitar.com/segovia1.html. Acesso em: jan. 2021.

[29] Disponível em: https://www.gettyimages.com.br/fotos/julian-bream. Acesso em: jan. 2021.

envergadura, comprimento das pernas etc.) quanto propriedades do equipamento utilizado (largura e altura da cadeira, altura do apoio de pé etc.). Assim, mesmo na "postura convencional", vemos variantes em relação aos pontos do violão que são apoiados nas pernas (aro superior e inferior), à altura do banquinho, ao nível de inclinação do instrumento etc.

Nas duas próximas figuras (Figuras 21 e 22), podemos ver como os irmãos Assad, utilizando o apoio de pé, têm posturas diferentes um do outro, ambas distintas, também, da postura descrita por Pujol (1956). Odair Assad (à esquerda), apoia o aro superior na perna esquerda, trazendo o pé esquerdo para perto do direito, com o aro inferior direito do instrumento em sua coxa direita. Já Sérgio Assad (à direita), apoia a curvatura (e não o aro) do violão sobre a coxa esquerda e mantém as pernas mais separadas. Essa maneira de apoiar o violão (com a curvatura encaixada na perna) parece ser a mais comum, em se tratando da utilização do apoio de pé. As diferenças de postura entre os irmãos fazem com que Odair fique com o braço direito mais elevado, e seu instrumento menos inclinado, em comparação com Sérgio.



Fig. 21: Duo Assad, ambos usando o apoio de pé.
Fonte: Site do jornal *Tribuna do Norte*[30].

Na figura seguinte (Figura 22), podemos ver Odair Assad em uma postura bastante diferente da anterior (Figura 21), embora a posição do violão seja semelhante. Ele, agora, apoia apenas o aro inferior direito do instrumento na perna direita, dispensando, assim, o apoio de pé e mantendo os dois pés no chão. A possibilidade de segurar o violão mantendo os dois pés no mesmo nível foi uma das motivações para a invenção dos apoios ergonômicos, dos quais falaremos mais adiante.

[30] Disponível em: http://blog.tribunadonorte.com.br/agitosebaladas/81802. Acesso em: dez. 2020.



Figura 22: Duo Assad. Odair Assad sem o apoio de pé.
Fonte: Gettyimages[31].

Posteriormente ao grande sucesso da Escola de Tárrega, diversos métodos e manuais voltados ao ensino do violão de concerto, com diferentes abordagens técnicas, espalharam-se pelo universo violonístico. A despeito das diferentes abordagens pedagógicas, a "postura clássica" continuou a ser propagada – por vezes, sem maiores reflexões.

Podemos perceber o alcance dessa convenção na pedagogia do violão em métodos e materiais didáticos. Como já vimos, os autores que se vinculam à Escola de Tárrega, os quais foram discípulos diretos ou indiretos do mestre, indicam a "postura convencional". Contudo, outros autores importantes, como Henrique Pinto (1978: 9), Ruggiero Chiesa (1982: 6), Abel Carlevaro (1979), Andreas Jamey (1999: 29), Aaron Shearer (1990: 12), Scott Tennant (1995: 8), Chirstopher Parkening (1999: 10), Hubbert Käppel (2016: 21), dentre outros, também indicam o uso do apoio de pé em posturas semelhantes à de Tárrega, geralmente sem uma discussão mais aprofundada sobre suas implicações, vantagens e desvantagens.

Carlevaro (1979: 9-17), um dos violonistas mais influentes na pedagogia do violão na América do Sul, dedica nove páginas a uma explanação criteriosa sobre a postura utilizando o apoio, nas quais faz alusões a estabilidade, simetria corporal, possíveis pontos de apoio, movimentos do corpo, posicionamento dos pés etc. Embora adote essa convenção postural, o autor repensa-a de forma criteriosa.

Sob a perspectiva de continuidade de convenções posturais, é interessante notar que, mesmo perto do final do século XX, visões sexistas sobre a postura ao violão continuaram a ser propagadas. Assim como Aguado e alguns discípulos de Tárrega, também o violonista norte-americano Christopher Parkening (1999: 10)[32], como podemos ver nas Figuras 24 e 25, indica posturas diferentes para homens e mulheres, embora não explique a motivação dessa distinção nem dê maiores detalhes sobre a postura para mulheres. Pedagogicamente, é interessante e válido que existam diferentes possibilidades posturais ao se utilizar o apoio de pé, mas não há lógica social ou biológica **aceitável** para a proposição dessa diferenciação em função do sexo do(a) instrumentista. Uma pedagogia instrumental coerente deve prestar-se à busca da melhor maneira de se tocar um instrumento. Se houver questões sociais e/ou morais que impeçam o uso da melhor pedagogia

[31] Disponível em: https://www.gettyimages.com.br/fotos/assad-brothersguitar?assettype=image&family=editorial&phrase=Assad%20brothers%20guitar&sort=mostpopular. Acesso em: jan. 2021.

[32] Esse método foi escrito em 1972; estamos utilizando a edição revisada de 1999.

possível, estas devem ser expostas de maneira clara. Podemos ver na figura seguinte (Figura 23) que Parkening (1999) sugere a utilização de um apoio de pé reto, sem a possibilidade de regulagem de altura. Em sua indicação para uma postura específica para mulheres, ele utiliza o mesmo tipo de apoio.

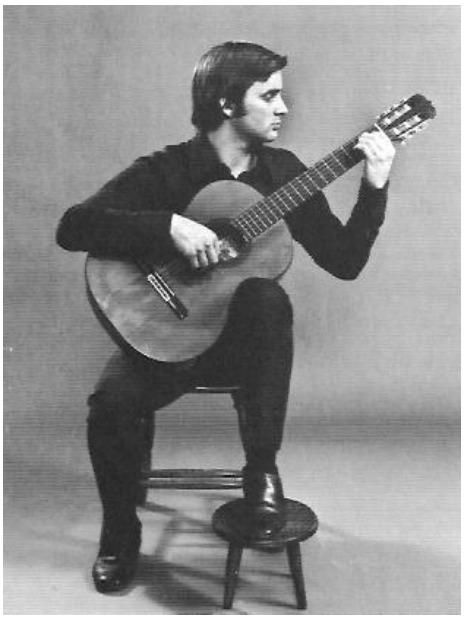


Fig. 23: Posição masculina.
Fonte: Parkening (1999: 10).



Figura 24: Posição feminina.
Fonte: Parkening (1999: 10).

A seguir, Parkening (1999) indica uma postura alternativa para a mulher tocar sem o apoio de pé, mas não há indicação de postura semelhante para homens. O autor indica, ainda, uma postura para jovens. Nela, uma jovem do sexo feminino utiliza uma postura semelhante à indicada pelo autor para os homens. Nas duas, o braço do violão não ultrapassa a linha do ombro, como sugerido por Pujol (1956).

Nesse tipo de postura, o braço do violão distancia-se muito do corpo do violonista, fazendo com que tenha que abrir excessivamente o ângulo do braço para alcançar as primeiras posições.

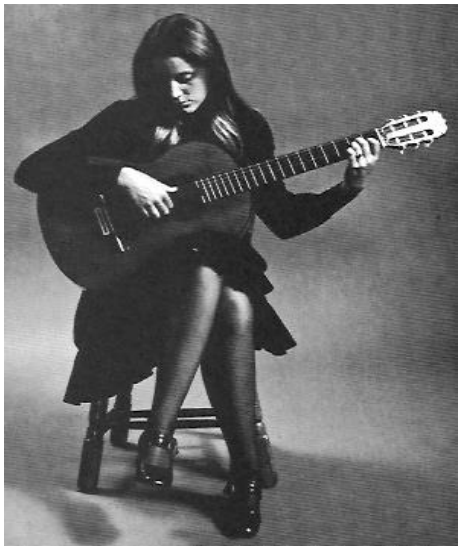


Fig. 25: Posição alternativa para mulheres.
Fonte: Parkening (1999: 10).

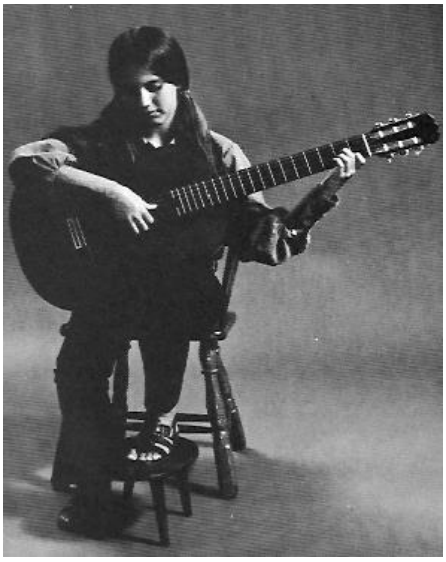


Fig. 26: Posição para jovens. Fonte: Parkening (1999: 10).

Curiosamente, no método *Guitar Gradus*, de Ruggero Chiesa (1982), vemos a indicação de uma posição alternativa (semelhante à postura alternativa para mulheres indicada por Parkening) que pode ser utilizada na ausência de um apoio de pé. De acordo com Chiesa, "na ausência do banquinho – mas esta é uma compensação de emergência – basta cruzar a perna esquerda sobre a direita"[33] (CHIESA, 1982: 6, tradução nossa).

[33] Original: "In mancanza dello sgabello - ma si tratta una compensazione di emergenza - è sufficiente incrociare la gamba sinistra sulla destra".



Fig. 27: Posição alternativa.
Fonte: Chiesa (1982: 6).

Como o violão é facilmente transportável, em algumas situações menos formais, mesmo os grandes ícones do instrumento podem adotar posturas mais descontraídas ao tocar. Na figura seguinte (Figura 28), vemos Julian Bream em uma icônica foto sentado muito próximo ao chão com seu violão. Percebe-se que, mesmo sem o auxílio do banquinho, o violonista projeta sua perna esquerda para apoiar o violão de forma semelhante à sua postura quando utiliza o banquinho, contudo, aqui, Bream apoia o aro superior do violão na perna esquerda, diferentemente da Figura 20, na qual ele apoia a parte curva do violão sobre a coxa.



Fig. 28: Julian Bream sentado próximo ao chão.
Fonte: Gettyimages[34].

[34] Disponível em: https://www.gettyimages.com.br/fotos/julian-bream. Acesso em: jan. 2021.

4. O violão na perna direita

Se existiam divergências sobre a melhor maneira de segurar o violão no século XIX, no século XX, apoiar o violão na perna esquerda suspensa por um apoio de pé convencionou-se e virou sinônimo de uma "postura do violão clássico". Contudo, o violão de concerto, ou violão solista, por suas origens e influências multifacetadas, ultrapassa barreiras estilísticas convencionadas em pequenos "mundos da arte" que dominam o poder discursivo. As ideias de clássico e popular diluem-se na "liquidez" imaginativa dos intérpretes e compositores de várias origens pelo mundo. Assim, ideais posturais convencionados vão, aos poucos, dando lugar a uma multiplicidade de possibilidades.

Segundo o senso comum, assim como o violão apoiado na perna esquerda é reconhecido como uma postura do violão clássico, o violão de tradição popular é associado a uma postura na qual o instrumento é apoiado na perna direita[35]. Nas duas figuras a seguir (Figuras 29 e 30), podemos ver dois reconhecidos representantes do violão de tradição popular de seus respectivos países, Raphael Rabello (Brasil) e Paco de Lucia (Espanha), segurando o violão em uma postura bastante comum para o violão popular, na qual o instrumento se apoia sobre a perna direita, cruzada sobre a esquerda para que fique mais elevado. Mesmo com a elevação do violão pela perna esquerda, é comum, nessa postura, que o ângulo do braço do violão fique mais reto, com a mão do violão ficando bem mais baixa que o ombro.



Fig. 29: Raphael Rabello. Fonte: Wikipedia[36].

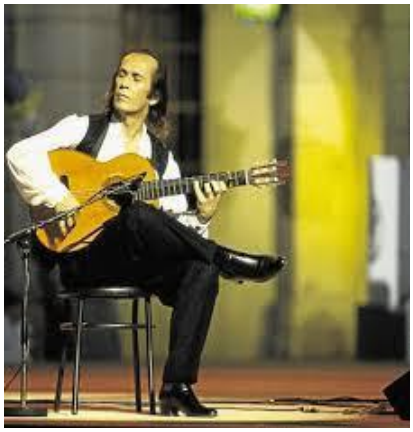


Fig. 30: Paco de Lucia. Fonte: Facebook[37].

[35] Em Lima (2018: 52-53), podemos ver claramente o reforço dessa generalização.

[36] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_Rabello. Acesso em: nov. 2020.

[37] Disponível em: https://pt-br.facebook.com/PacodeLucia1947.2014/. Acesso em: jan. 2020.

Na figura seguinte (Figura 31), vemos Paco de Lucia em uma posição em que o violão se apoia na perna direita suspensa. Contudo, mesmo nessa posição, o violonista mantém o ângulo do braço do violão semelhante ao da postura com as pernas cruzadas. Apoiar o violão na perna cruzada pode gerar desconforto depois de certo tempo, já que o peso de uma perna sobre a outra pode prejudicar a circulação sanguínea no ponto pressionado.



Fig. 31: Paco de Lucia apoiando o violão sobre a perna direita levantada.
Fonte: Facebook[38].

Embora esse tipo de postura seja associado ao violão de tradição popular, podemos encontrar casos nos quais violonistas "clássicos" a adotam. Na figura seguinte (Figura 32), podemos ver o concertista espanhol Ricardo Gallén apoiando o violão na perna direita. A seta sobre o braço do violonista sugere uma angulação específica para o braço direito. Percebemos que Gallén inclina seu corpo em direção ao braço do violão, talvez no intuito de ter maior contato visual com a escala do instrumento e maior mobilidade com a mão esquerda.



Figura 32: Ricardo Gallén, apoio na perna direita dobrada sobre a esquerda.
Fonte: Bach Cantatas Website[39].

Nas figuras seguintes (Figuras 33 e 34), podemos ver o renomado violonista brasileiro Yamandu Costa apoiando o violão na perna direita de maneiras distintas, ora com um pé (direito) no banquinho, ora com os dois. Percebemos que o banquinho utilizado é mais largo que o usual hoje em dia,

[38] Disponível em: https://pt-br.facebook.com/PacodeLucia1947.2014/. Acesso em: jan. 2020.

[39] Disponível em: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Gallen-Ricardo-2.htm. Acesso em: nov. 2020.

permitindo o apoio dos dois pés sobre ele. Além disso, a angulação do braço do violão é pequena, quase reta, em relação ao solo.



Fig. 33: Yamandu Costa e o apoio na perna direita.
Fonte: Site do luthier Lineu Bravo[40].

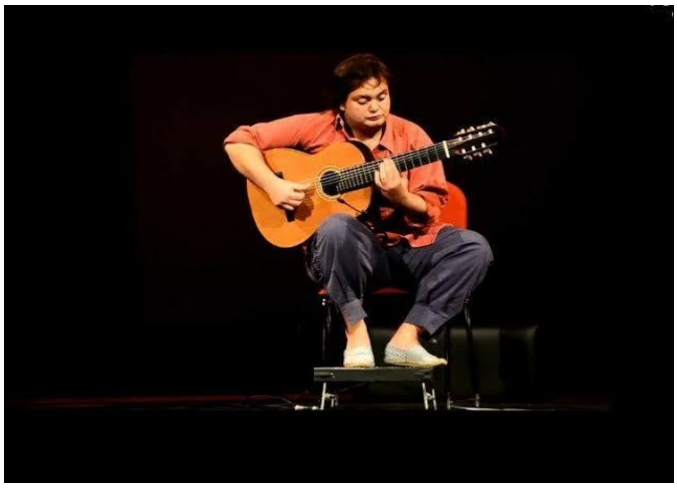


Fig. 34: Yamandu Costa e o apoio na perna direita com ambos os pés elevados.
Fonte: Site do luthier Lineu Bravo[41].

Podemos perceber que todos os violonistas mostrados apoiando o violão na perna direita apoiam a parte curva do violão na coxa. Embora exista registro do apoio do violão na perna direita desde o século XIX, parece-nos que a pedagogia moderna do violão de concerto ainda não explorou cientificamente suas potencialidades, mesmo com exemplo de vários virtuoses utilizando essa posição com frequência.

[40] Disponível em: https://www.lineubravo.com.br/yamandu-costa-e-os-violoes-lineu-bravo/. Acesso em: nov. 2020.

[41] Disponível em: https://www.lineubravo.com.br/yamandu-costa-e-os-violoes-lineu-bravo/. Acesso em: nov. 2020.

5. Apoios ergonômicos

A pedagogia do violão, por tradição, guarda muitos traços de personalismos didáticos característicos de uma relação entre mestre e discípulo. Normalmente, o violonista adota a postura de sua principal influência, seja ela um professor, seja ela um músico de sua preferência, no caso de violonistas autodidatas. Assim, a assimilação de uma postura torna-se um processo que vem de fora para dentro, não propiciando um autoconhecimento corporal, indispensável numa relação saudável entre o violonista e o violão. Por conta disso, são recorrentes, na literatura médica, relatos de problemas de saúde decorrentes de inadequações posturais, devido ao apoio do violão quer na perna esquerda, quer na direita, com ou sem o auxílio de um apoio de pé. Sob essa ótica, a fisioterapeuta Ronise Lima observa que

> Enquanto a inadequação postural pode contribuir para o surgimento de tensão e rigidez muscular que, como consequência, geram dor, fadiga, cansaço, sensação de peso e limitação de movimento, o uso adequado do corpo durante uma performance pode propiciar maior liberdade de movimentos articular e muscular, melhora da destreza e, consequentemente, melhora da performance (LIMA, 2017 *apud* LIMA 2018: 57).

Sobre a percepção do corpo no ato de tocar, a autora chama a atenção para o fato de que

> A percepção do próprio corpo, principalmente durante a atividade de tocar violão, se torna essencial no processo de prevenção do adoecimento. No entanto, por mais que o violonista se torne capaz de adquirir uma postura tida como ideal, tal postura não seria mantida por todo o tempo (LIMA, 2018: 57).

Tendo em vista os possíveis problemas causados pelas posturas descritas no decorrer deste trabalho, bem como a necessidade de se adotar uma postura que não somente deixe o violão equilibrado de forma confortável, mas também propicie um maior cuidado com a saúde corporal, uma variedade de apoios para violão, chamados de "apoios ergonômicos", vêm sendo desenvolvidos.

Para Becker (2010: 51), "embora bastante uniformizadas, as convenções raramente são rígidas e imutáveis. Não constituem um corpo de regras intangíveis que cada um deve observar para tomar suas decisões". Ainda segundo o autor,

> As convenções exercem grandes constrangimentos sobre o artista. Elas são particularmente constrangedoras porque não existem isoladamente, mas fazem parte de complexos sistemas interdependentes, de tal modo que uma pequena mudança pode envolver uma série de mudanças em cadeia (BECKER, 2010: 52).

Como vimos, a convenção do uso do banquinho na perna esquerda, por sua força, tornou-se sinônimo de uma "postura do violão clássico". Contudo, "existe sempre a possibilidade de se fazerem as coisas de outra maneira, desde que se esteja preparado para pagar o preço desse esforço suplementar" (BECKER, 2010: 51). Os vários tipos de apoios ergonômicos desenvolvidos no século XX deram mais possibilidades para o fim dos possíveis constrangimentos corporais provocados pela hegemonia do uso do banquinho.

É rara, na pedagogia do violão de concerto expressa em métodos e em materiais didáticos, a preocupação com problemas de saúde decorrentes da postura em que se toca. É inerente à profissão do músico uma rotina de muitas horas diárias de estudos, nas quais ele se mantém em uma mesma posição realizando movimentos repetitivos. Por isso, segundo Lima (2018: 18), "os músicos vêm adoecendo em

consequência da sua atividade ocupacional, sejam eles músicos de orquestra [...], eruditos ou populares e especializados em diferentes instrumentos musicais".

Em meio a esse preocupante quadro, os violonistas são, infelizmente, um destaque negativo:

> As literaturas estrangeira e nacional registram a frequência de queixas e sintomas musculoesqueléticos em músicos: dor, rigidez, tensão, fadiga e formigamento. A região lombar e a cervical são as mais acometidas, seguidas pelos ombros e mãos. Os instrumentistas de cordas, principalmente os violonistas, apresentam maior frequência de sintomas e de queixas. A cronificação da dor é frequente e interfere na saúde e no trabalho desses profissionais (LIMA, 2018: 14).

Ronise Lima acredita que instrumentos assimétricos, como o violão, aumentam o risco de o músico adquirir posturas inadequadas ou exacerbar um distúrbio postural. Essas inadequações, quando mantidas por longo período, se tornam um dos fatores que podem desencadear transtornos musculoesqueléticos, hipótese confirmada pelos trabalhos de Ramella, Fronte e Converti (2014) e Sánchez-Padilla (2013).

Em função dos problemas posturais decorrentes do uso do banquinho, cada vez mais violonistas recorrem aos apoios ergonômicos, que permitem que o instrumento fique suspenso na posição desejada, sem que haja desnível de altura entre as pernas e pés. De acordo com Lima,

> O violonista erudito tende a realizar sua atividade apoiando o violão nas duas pernas e no tronco (três apoios). Para manter a posição do braço do violão mais elevado, ele adota o uso de acessórios como apoio de pé (banquinho) ou apoio de perna (apoio ergonômico). O apoio de perna possibilita que o violonista mantenha os dois pés apoiados no chão de forma simétrica. Com o violão nessa posição, torna-se possível manter o alinhamento dos ombros, uma vez que o corpo do violão se posiciona inclinado e sua parte mais larga situa-se no nível do cotovelo. Os punhos também podem se manter em posição neutra facilitando a sustentação do arco da mão. O tronco tende a se posicionar com leve rotação para a esquerda, movimento seguido pelo pescoço (LIMA, 2018: 53).

Esse tipo de apoio se baseia na mesma lógica do *tripodion*, o apoio ergonômico inventado por Dionisio Aguado. A principal diferença entre eles é que, enquanto o tripé de Aguado apoia-se no chão, os apoios ergonômicos modernos são encaixados na perna do instrumentista. Uma das principais vantagens, nos dois casos, é a possibilidade de deixar os pés no mesmo nível.

A seguir, mostramos algumas opções de apoios ergonômicos. Nas duas próximas figuras (Figuras 35 e 36), vemos um modelo no qual quatro ventosas são presas na lateral inferior do violão e uma chave pode ser utilizada para variar a altura do instrumento:



Fig. 35: Apoio ergonômico.
Fonte: site do fabricante Ergo Play[42].



Fig. 36: Apoio ergonômico.
Fonte: site do fabricante Ergo Play[43].

Nas figuras a seguir (Figuras 37 e 38), podemos ver um tipo de apoio ergonômico no qual as ventosas são presas no fundo do violão, sendo a altura do instrumento regulada pela posição em que elas são afixadas. Esse modelo, desenvolvido inicialmente na Alemanha por Felix Justen, tem-se tornado cada vez mais popular, sendo produzido também no Brasil.

[42] Disponível em: http://www.ergoplay.de/. Acesso em: fev. 2021.

[43] Disponível em: http://www.ergoplay.de/. Acesso em: fev. 2021.



Figura 37: Felix Justen utilizando o apoio ergonômico Guitarlift.
Fonte: Site do fabricante[44].



Fig. 38: Apoio ergonômico Guitarlift.
Fonte: Site do fabricante[45].

O modelo de apoio ergonômico que pode ser visto na Figura 39 é feito em madeira, com acabamento emborrachado na parte de dentro. A regulagem da altura do instrumento dá-se pelo local do aro inferior do violão em que suas ventosas são afixadas. Já o modelo demonstrado na Figura 40 é feito de um material flexível (espuma de borracha), revestido de um tecido impermeável. Esse tipo de apoio não permite a regulagem de altura. No entanto, ele pode, como qualquer apoio ergonômico, ser utilizado juntamente com um apoio de pé, com uma regulagem mais baixa, possibilitando que a perna se levante menos, e fazendo com o que o desnível entre as pernas seja menor.

[44] Disponível em https://guitarlift.de/?language=en. Acesso em: fev. 2021.

[45] Disponível em https://guitarlift.de/?language=en. Acesso em: fev. 2021.



Fig. 39: Apoio ergonômico de madeira.
Fonte: site Arte Violonística[46].



Fig. 40: Apoio ergonômico estofado.
Fonte: site da loja de produtos musicais Matepis[47].

Ainda não é comum a indicação do uso de apoios ergonômicos nos métodos de violão de concerto. Contudo, um tipo de apoio ergonômico semelhante ao exposto na Figura 40 é demonstrado por Hubert Käppel (Figura 41).

[46] Disponível em: http://arteviolonistica.blogspot.com/2011/04/como-fazer-um-apoio-ergonomico-para.html. Acesso em: nov. 2020.

[47] Disponível em: https://www.matepis.com.br. Acesso em: nov. 2020.

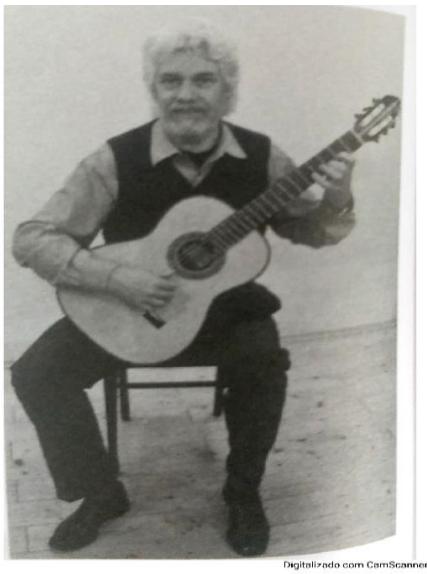


Fig. 41: Apoio ergonômico estofado.
Fonte: Käppel (2016: 22).

Shearer indica um tipo de apoio ergonômico como uma "alternativa para o uso do apoio de pés sozinho"[48] (1990: 19, tradução nossa), como podemos ver na figura seguinte.



Fig. 42: Apoio ergonômico ajustável.
Fonte: Shearer (1990: 19).

Para o autor "Usar um suporte ajustável contribui tanto para o conforto [quanto para a] segurança [...]. À medida que você ganha experiência com o posicionamento, você pode tentar essa alternativa à posição tradicional de sentar"[49] (SHEARER, 1990: 19, tradução nossa). O autor apresenta uma "posição tradicional de sentar" baseada no uso do apoio de pé para apoiar o violão na perna esquerda (SHEARER, 1990: 12). A grande vantagem do apoio ajustável, em relação aos apoios fixos, é a possibilidade

[48] Original: "An alternative to use the footstand alone".

[49] Original: "Using an adjustable support contributes so much to confort and security. As you gain experience with positioning, you may wish to try this alternative to the traditional seating position".

de regulagem da altura do instrumento, possibilitando uma maior adequação do posicionamento do violão à altura do violonista.

A falta de consenso e a dificuldade de se conseguir uma postura ideal ao violão tem levado a diferentes buscas por posturas satisfatórias. Na Figura 43, vemos o violonista escocês Paul Galbraith em uma postura que imita a maneira como os violoncelistas seguram seu instrumento. Embora não utilize os apoios ergonômicos descritos anteriormente, o auxílio do espigão permite que o violonista também fique com os dois pés no mesmo nível, evitando, assim, os problemas decorrentes do uso do apoio de pé. O espigão é ligado a uma caixa de ressonância que aumenta a potência sonora do violão:



Fig. 43: Paul Galbraith, apoio com espigão.
Fonte: site oficial do violonista[50].

O excerto abaixo discorre sobre o processo de busca do violonista por uma postura ideal. Optamos por incluir este extenso relato na finalização de nosso trabalho porque, de certa forma, o incômodo postural de Paul Galbraith guarda relação, mesmo após todo o tempo de desenvolvimento que a pedagogia do violão teve, com as inquietações posturais de pioneiros do instrumento, como Aguado, com seu "*tripodion*", e Sor, com sua "mesa de apoio":

> Em 1983, Paul começou as aulas na RNCM com o pianista e maestro George Hadjinikos, que logo se tornou seu mentor musical. Um dos pilares fundamentais do ensino de Hadjinikos, "movimento interpretativo dentro da técnica", teve um impacto decisivo na busca de Paul. Na primavera de 1984, Paul encontrou uma maneira mais natural, confortável e expressiva de tocar violão. Em vez de usar a postura tradicional do violão clássico, ele encontrou uma solução radicalmente diferente da postura do violão: segurando o violão entre os joelhos, sentado de pernas cruzadas no chão. Isso permitiu, pela primeira vez, igual liberdade de movimento para os dois braços. Apenas algumas semanas depois de descobrir a nova postura, Paul já a estava usando em seus concertos, para surpresa e choque da imprensa musical. Gradualmente, essa posição evoluiu, com o ângulo do pescoço cada vez mais vertical em relação ao tronco, com o resultado final de que, três anos depois, o instrumento foi posicionado de maneira semelhante à utilizada pelos violoncelistas. Nesse ponto, portanto, era um passo natural para Paul adaptar um espigão de violoncelo ao violão, permitindo que ele liberasse ainda mais a ressonância do violão. Mais tarde, uma caixa de ressonância, projetada para ampliar e enriquecer a qualidade sonora – uma ideia também inspirada no equipamento dos violoncelistas: suas plataformas de palco – e uma cadeira baixa dobrável e construída sob medida completariam o equipamento de performance de Paul. Para dar tempo para absorver mais completamente essa técnica não ortodoxa, Paul minimizou suas aparições por um período (BIOGRAPHY, [s.d.]: n.p., tradução nossa)[51].

[50] Disponível em: https://paul-galbraith.com. Acesso em: out. 2019.

[51] Original: "In 1983, Paul began classes at the RNCM with pianist and conductor George Hadjinikos who soon became his musical mentor. One of the key-stones of Hadjinikos' teaching, 'interpretative motion within technique', had a decisive impact on Paul's search. In the Spring of 1984, Paul came across a more natural, comfortable and expressive way of playing the guitar. Instead of using the traditional classical guitar posture, he hit upon a radically different

Nas Figuras 44 e 45, podemos ver Galbraith em diferentes posturas que antecederam sua atual:



Fig. 44: Paul Galbraith no início da evolução até o apoio com o espigão.
Fonte: Site oficial do violonista[52].



Fig. 45: Paul Galbraith já utilizando o espigão, mas ainda sem a caixa de ressonância definitiva.
Fonte: Site oficial do violonista.[53]

solution to guitar posture: holding the guitar between the knees, sitting cross-legged on the floor. This enabled, for the first time, equal freedom of movement for both arms. Just weeks after discovering the new posture, Paul was already using it for his concerts, to the surprise and shock of the musical press. Gradually this position evolved, due to the neck-angle becoming increasingly vertical in relation to the torso, with the eventual result that, three years on, the instrument was positioned in a similar way to that used by cellists. At this point, therefore, it was a natural step for Paul to adapt a cello end-pin to his guitar, enabling him to further liberate the guitar's resonance. Later on, a resonance box, designed to enhance and enrich tone quality - an idea also inspired by cellists' equipment: their stage platforms - and a collapsible, custom-built low chair, was to complete Paul's playing set-up. To allow time to absorb this unorthodox playing technique more completely, Paul minimized his concert appearances for a period".

[52] Disponível em: https://paul-galbraith.com. Acesso em: out. 2019.

[53] Disponível em: https://paul-galbraith.com. Acesso em: out. 2019.

Considerações finais

O presente trabalho procurou traçar, de forma crítica, uma linha temporal que demonstre as diferentes formas de se segurar o violão, desde o século XIX até os dias de hoje. Acreditamos que ter uma visão histórica sobre as diversas possibilidades de se segurar esse instrumento através dos tempos, além de enriquecer nossa atuação como professores de violão, possibilita-nos, também como instrumentistas, experimentar, de forma mais consciente e ativa, uma maior gama de possibilidades posturais. Além disso, visto que a má postura – ou mesmo uma boa postura mantida por longos períodos – pode acarretar lesões e desconfortos, variar a postura pode ser de grande importância para uma prática de estudos mais saudável. Assim, vimos que durante o século XIX não existia consenso sobre o modo de se segurar o violão. No século XX, depois do sucesso do movimento violonístico conhecido como "Escola de Tárrega", assistimos à consolidação do uso do banquinho para elevar a perna esquerda, convenção que passou a ser seguidamente questionada a partir das últimas décadas desse século, quando vimos o desenvolvimento de diversos tipos de apoios ergonômicos, tipo de apoio já aventado por Dionisio Aguado em 1843. Acreditamos que é imperativo que a moderna pedagogia do violão encare o desafio de, a partir de um ponto de vista lógico, discutir e incorporar a diversidade postural com a qual nos deparamos nos dias de hoje. Apontamos para trabalhos futuros a necessidade de se analisar mais profundamente os impactos das diversas posturas possíveis, utilizando apoios de pé ou ergonômicos, e suas possibilidades de variação. Apontamos também a necessidade de se pesquisar, como está sendo considerada pela pedagogia do violão, na sua diversidade, as questões posturais para mulheres, visto que alguns importantes autores do passado propunham uma diferenciação postural sexista.

Referências

AGUADO, Dionisio. *Escuela de Guitarra.* Madri: B. Wirmbs, 1825.

AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra.* Madri: Lodre, 1843.

BECKER, Howard. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BIOGRAPHY. *Paul Galbraith Oficial*, [s.d.]. Disponível em: https://paul-galbraith.com/bio/. Acesso em: out. 2019.

CAMARGO, Guilherme de. *A Guitarra do Século XIX em seus Aspectos Técnicos e Estilístico-Históricos a partir da Tradução Comentada e Análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor.* 2005. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARCASSI, Mateo. *Méthode Complète pour la Guitare Divisée em Trois Partes.* Paris: Schott, c.1836.

CARCASSI, Mateo. *Method for the Guitar*: revised edition. Boston: White-Smith Pub. Co., 1896.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra:* exposición de la teoria instrumental. Buenos Aires: Dacisa, 1979.

CHIESA, Ruggero. *Guitar Gradus*: metodo elementare per chitarra. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1982.

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

FERANDIERE, Fernando. *Arte de Tocar la Guitarra Española por Música.* Madri: Pantaleon Aznar, 1799.

JAMEY, Andreas. *The Principles of Correct Practice for Guitar.* Virginia: Seven Eyes Publications, 1999.

KÄPPEL, Hubert. *The Bible of Classical Guitar Technique.* Brühl: AMA Musikverlag, 2016.

LELOUP, H. *Método Elemental para Guitarra, Preparado y Digitado de Acuerdo con la Verdadera Escuela Moderna de Tárrega.* Buenos Aires: Melo Ediciones Musicales, 2010.

LIMA, Ronise Costa. *Evidências sobre empoderamento em saúde*: a viabilidade de um protocolo de autogerenciamento da saúde do músico. 2018. Tese (Doutorado em Ciências da Reabilitação). Escola de Educação

Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MOLINO, F. *Nouvelle Méthode pour la Guitare.* Leipzig: Breitkopf, 1830.

MORETTI, Federico. *Principios para Tocar la Guitarra de Seis Ordenes:* precedidos de los elementos generales de la música. Madri: Josef Rico, 1799.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de. *A técnica violonística em expansão*: revisão histórica e uma proposta de categorização. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2020.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de. A "Escola de Tárrega": uma nova pedagogia do violão. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1-33, 2020a.

O VIOLÃO. *O violão.* Rio de Janeiro, v. 5, 1929.

PARKENING, Christopher. *Christopher Parkening Guitar Method*: The Art and Technique of the Classical Guitar. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1999.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao Violão.* v. 1. São Paulo: Ricordi, 1978.

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

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

PUJOL, Emilio. Tárrega. *Ensayo biográfico*. Valencia: Gráficas Soler, 1978.

RAMELLA, M.; FRONTE, F.; CONVERTI, R. M. Postural Disorders in Conservatory Students: the Diesis Project. *Medical Problems of Performing Artists,* v. 29, n. 1, p. 19-22, mar. 2014.

ROCH, Pascual. *A Modern Method for the Guitar*: School of Tárrega. v. 1. Nova Iorque: G. Schirmer, 1921.

SÁNCHEZ-PADILLA, M.; BAYO-TALLÓN, V.; ESQUIROL-CAUSSA, J.; GUERRERO-FORTEZA, E.; LÓPEZ-IGLESIAS, I.; SALAS-GÓMEZ, D. Incidência de Lesiones en Profesionales de la Guitarra Clásica. *Fisioterapia – Elsevier*, Amsterdã, v. 35, 2013.

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

SOARES, Oswaldo. *A Escola de Tárrega*: método completo de violão. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1962.

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*. Paris: Edição do Autor, 1830.

SOR, Fernando. *Méthode pour la Guitare*: exemples et figures. Paris: Edição do Autor, 1830a.

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

O violonista **Cristiano Braga** é Pós-Doutor em Música pela UFMG. Doutor em Música pela UFMG. Mestre em Música/Práticas Interpretativas/Violão pela UFRGS. Bacharel em Violão e Licenciado em música pela UFMG. Como concertista atuou nas principais salas de concerto de Minas Gerais e em diversos Estados brasileiros. Já realizou recitais em Portugal, Alemanha e França. Foi idealizador e diretor artístico do Festival de violão da UFMA, que já está em sua quinta edição. É curador do concurso de violão do Festival de violão de Teresina e do concurso de composição para violão Cordas ao Vento. É Professor Adjunto na Universidade Federal do Maranhão, Campus São Bernardo, onde desenvolve trabalhos de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de educação musical e performance e pedagogia do violão. cristiano.braga@ufma.br

O violonista **Fernando Araújo** é Doutor e Bacharel em Música pela Escola de Música da UFMG e Mestre em Música pela Manhattan School of Music de Nova York, com Pós-Doutorado pela Universidade da Califórnia, Riverside. Atuante como instrumentista e pesquisador, tem se dedicado nos últimos anos à pesquisa e divulgação da música de concerto brasileira. Seus registros fonográficos incluem obras para violão solo de Villa-Lobos, Piazzolla e Garoto, canções de compositores eruditos brasileiros e, mais recentemente, os Manuscritos de Buenos Aires e as canções com violão de Francisco Mignone, pelo Selo SESC. Professor Associado da Escola de Música da UFMG, Fernando Araújo é também um dos fundadores e coordenadores do Festival Internacional de Violão – FIV de Belo Horizonte. fernandoaraujo@ufmg.br