

O ciclo *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão* de Geraldo Vespar: contexto, análise e paralelos no repertório brasileiro

The cycle *20 Brazilian Popular Studies for Guitar* by Geraldo Vespar: context, analysis and parallels in the Brazilian repertoire



Paulo Cesar Martelli

Movimento Violão, São Paulo, SP, Brasil

movimentoviola@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa o ciclo *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão*, do compositor cearense Geraldo Vespar, obra singular dentro do repertório violonístico brasileiro por articular, de modo sistemático, o desenvolvimento técnico-instrumental à exploração de ritmos e gêneros da música popular brasileira. Inicialmente, discute-se o conceito de “estudo” no âmbito da música de concerto, com ênfase nas distinções entre técnica e mecânica violonística, com base em referenciais teóricos consolidados. Em seguida, apresenta-se um panorama histórico das principais obras do gênero estudo no repertório brasileiro para violão, estabelecendo o contexto no qual o ciclo de Vespar se insere. O núcleo do trabalho consiste na análise individual dos vinte estudos, considerando aspectos formais, rítmicos, idiomático e técnico-mecânicos, bem como as intenções didáticas explicitadas pelo compositor. Ritmos como samba, choro, toada, valsa, jongo e baião – frequentemente em configurações híbridas – são examinados à luz de fontes musicológicas e dicionarizadas. Por fim, o artigo propõe paralelos entre os estudos de Vespar e obras de outros compositores brasileiros, destacando convergências técnicas e diferenças estéticas. Conclui-se que o ciclo representa uma contribuição relevante

e ainda pouco difundida, ao propor uma síntese entre prática pedagógica, identidade rítmica brasileira e o repertório de concerto para violão.

Palavras-chave: violão; Geraldo Vespar; estudos; interpretação.

Abstract: This article examines the cycle *20 Brazilian Popular Studies for Guitar* by the Brazilian composer Geraldo Vespar, a distinctive contribution to the Brazilian guitar repertoire for its systematic integration of technical-instrumental development with rhythmic and stylistic elements drawn from Brazilian popular music. The study begins with a discussion of the concept of the “study” within the sphere of Western art music, emphasizing the distinction between guitar technique and instrumental mechanics based on established theoretical sources. It then presents a historical overview of major works in this genre within the Brazilian guitar repertoire, providing the context in which Vespar’s cycle is situated. The core of the article consists of an individual analysis of each of the twenty studies, addressing formal, rhythmic, idiomatic, and technical-mechanical aspects, as well as the pedagogical intentions articulated by the composer. Rhythms such as samba, choro, toada, waltz, jongo, and baião – often in hybrid configurations – are examined in light of musicological and lexicographical sources. Finally, parallels are drawn between Vespar’s studies and works by other Brazilian composers, highlighting both technical convergences and aesthetic distinctions. The article concludes that this cycle represents a relevant yet still underrepresented contribution, proposing a synthesis between pedagogical practice, Brazilian rhythmic identity, and the concert guitar repertoire.

Keywords: guitar; Geraldo Vespar; studies; interpretation.

Submetido em: 18 de fevereiro de 2026

Aceito em: 21 de abril de 2026

Publicado em: junho de 2026

1 Introdução

Geraldo Vespar é um caso curioso dentro da esfera violonística brasileira: seu nome é associado ao violão, mas suas obras praticamente não foram tocadas pelos violonistas – ou raramente o foram – até a segunda década do século XXI. Seu nome foi também associado à Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 1960 em diante, mas suas gravações como solista e seus discos originais são itens de colecionadores; suas partituras eram praticamente inexistentes até poucos anos atrás e seu nome, por fim, é raramente citado em textos e em pesquisas sobre o violão no Brasil.

Esse compositor, com todas as contradições que envolvem o seu nome, deixou – entre várias outras composições – um ciclo de miniaturas para violão solo, singular no tipo de abordagem utilizada. O material constitui-se de vinte peças progressivas, cada uma compreendendo um ritmo específico, formando um amálgama de gêneros musicais brasileiros dos últimos cem anos, e a base é o aprimoramento técnico-instrumental. São, pois, estudos em que a mecânica se alia à história e o desenvolvimento físico, ao saber intelectual.

Geraldo Vespar, assim como tantos outros violonistas brasileiros, veio do Nordeste para o Rio de Janeiro em busca de maiores oportunidades para sua carreira artística e, como os demais, trouxe uma bagagem de conhecimento que inclui ritmos populares, harmonias flutuantes, canções folclóricas e lembranças melódicas. Juntando tal material formativo com o que viria a aprender em sua experiência na metrópole fluminense e no exterior, o artista criou e organizou esse ciclo, único em seu estilo no violão de concerto.

Manuel Geraldo Vespar nasceu em Quixadá, no sertão central do Ceará, em 1937. Aos quinze anos, já em Goiás, começou a acompanhar calouros em uma rádio da capital, dando início à sua carreira artística. Anos depois, em Goiânia, fez aulas iniciais de violão com o professor Sebastião Martins, além de estudar teoria e solfejo com Geraldo Amaral. Após mudar-se para o Rio de Janeiro,

estudou violão com dois grandes expoentes do instrumento: Oswaldo Soares (violonista clássico, discípulo de Josefina Robledo, esta, por sua vez, discípula de Francisco Tárrega) e Antonio Rebello (imigrante português, discípulo de Isaías Sávio). Vespar teve, então, orientações no violão de dois dos principais didatas de seu tempo no Brasil. Além destes, Vespar aprimorou-se no contraponto e fuga com Paulo Silva, na orquestração com Moacir Santos e na composição com Guerra Peixe. Graduou-se em Composição e Regência na Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, em 1973, estudando também na *Berklee School of Music*, nos Estados Unidos (Vespar, 2019). Sua formação foi, portanto, entre as mais completas que um músico brasileiro poderia almejar em sua época. Teve atuação profissional em boates, televisão, rádio e orquestras diversas, apresentando-se, além do Brasil, nos Estados Unidos, Europa e Ásia.

Seu disco mais representativo dentro da esfera violonística talvez seja *Samba, Nova Geração*, de 1965, que recebeu edição remasterizada em CD em 2002 (*Samba [...]*, 1965, 2002). Apesar de conter apenas uma obra original ("Céu sem Sol"), o repertório apresenta alguns dos principais compositores populares do período, como os irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle, João Donato, Edu Lobo e Antonio Carlos Jobim. Isso já demonstra o círculo musical em que o violonista estava inserido. A partir daí, passou a gravar também no exterior, de modo que ampliou a sua experiência profissional e o reconhecimento de seus pares, culminando com seu trabalho como produtor e supervisor musical de novelas na TV.

Mesmo com toda essa formação, curiosamente, Vespar cursou doutorado em composição musical pela *Manhattan School of Music*, Nova Iorque, em 1993 (Vespar, 2019). Doutorou-se posteriormente, também, pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Vespar, 2019). Atualmente, segue compondo e trabalhando.

Este texto nasceu de um desejo (de conhecer melhor essas obras) e de uma necessidade (de divulgar a música e o compositor). Organizamo-lo, pois, em quatro partes: na primeira, com base

no conceito estabelecido pelo *Dicionário Grove de Música*, disser-
tamos a respeito do termo “estudo” dentro da esfera da música
clássica, aplicando-o em relação à técnica e ao mecanismo instru-
mental (Sadie, 1994). Para isso, utilizamo-nos de Iznaola (1997),
Fernández (2000), Escande (2006) e Cardoso (2015). Observamos,
especialmente, a distinção entre os termos “técnica” e “mecânica”.

Em seguida, detemo-nos nas obras para violão dentro desse
gênero específico no Brasil. Grandes compositores brasileiros –
desde a segunda geração nacionalista (termo utilizado pelo mu-
sicólogo Vasco Mariz), passando pela vanguarda e fluindo até o
século XXI – utilizaram essas miniaturas para o aprimoramento
técnico-instrumental do violonista. Entre eles, Heitor Villa-Lobos,
Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Claudio Santoro, Radamés
Gnattali, Esther Scliar, Carlos Alberto Pinto Fonseca e Arthur
Kampela compuseram obras notáveis, algumas delas já integra-
das ao repertório mundial do instrumento. Para esta parte, parti-
mos especialmente de Pereira (1984), Zanon (1995), Wiese (1995),
Barbeitas (1995), Meirinhos (1997), Oliveira (1999), Gloeden (2002),
Apro (2004), Zorzal (2005), Ciraldo (2006), Amorim (2007), Oliveira
(2011), Pereira (2011), Silva (2014), Lopes (2016) e Cury (2017).

Seguimos nossa reflexão por meio de considerações sobre
cada um dos vinte estudos de Vespar, detendo-nos a aspectos rít-
micos e técnico-mecânicos. Para definições dos ritmos utilizados,
nos valem da *Enciclopédia da Música Brasileira* (2000), de Marcos
Antônio Marcondes, e do *Dicionário Musical Brasileiro* (1999), de
Mário de Andrade, quando julgarmos necessário. Autores cita-
dos nas duas partes anteriores também farão contraponto com
as questões mecânicas observadas nessas peças específicas, além
das observações do próprio compositor sobre cada uma das peças.

Por fim, procuramos inserir o compositor e essa obra dentro
da esfera do repertório de concerto do violão, fazendo paralelos
entre sua abordagem e a dos demais observados neste artigo. O
diálogo, aqui, se faz integralmente entre todas as partes do texto.
Nas considerações finais, observamos sete itens que sumarizam
os assuntos discutidos no texto.

2 Sobre a técnica violonística e o gênero “estudo”

O *Dicionário Grove* (Sadie, 1994, p. 304) define “estudo” como “peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução”. Essa definição alia, pois, a questão da obra com as ferramentas (ou técnicas) para seu funcionamento. Serrão (2018, p. 138), por sua vez, pontua que “no século XX, o gênero musical estudo potencializa-se por sua diversidade de propostas e, principalmente, por seu suporte como ambiente de experimentação composicional”.

Com base nesses princípios, buscamos algumas fontes para o detalhamento do que seriam, então, essas ferramentas de funcionamento e essas experimentações.

Segundo Fernández (2000), o mecanismo pode ser compreendido como o conjunto de reflexos adquiridos que possibilitam a execução instrumental no violão. As técnicas, por sua vez, correspondem aos procedimentos empregados para superar determinadas passagens ou dificuldades específicas. O autor ainda diferencia o processo de aprendizagem do mecanismo e da técnica, associando o primeiro à aquisição desses reflexos e o segundo ao domínio das dificuldades práticas que surgem na execução musical.

Ricardo Iznaola (1997, p. 6) atribui o nome de “mecanismo essencial” às “capacidades ginásticas”, que, em suas palavras, formam o “fundamento da técnica violonística”. Por esse motivo, o autor coleta 101 exercícios de ginástica graduados em seu método. “Técnica, por sua vez, será apenas atingida quando essas capacidades ginásticas são combinadas com uma intenção expressiva” (Iznaola, 1997, p. 6). O autor finaliza observando que seu método não seria uma alternativa aos tradicionais estudos compostos por autores como Sor ou Villa-Lobos, sendo esse repertório de estudos didáticos “literatura fundamental e insubstituível” (Iznaola, 1997, p. 6).

Com base em Escande (2006), Abel Carlevaro concebe a técnica não como um estado automático ou meramente rotineiro, tampouco como uma ação física dissociada do pensamento musical.

Ao contrário, seria um estado reflexivo e inteligente que obedeceria a uma vontade superior do cérebro, tendo relação íntima com um trabalho mental e muscular diário, que se fortaleceria à medida que assimilasse hábitos positivos iniciados na mente, culminando, com o tempo, na plena docilidade da musculatura de dedos, mãos e braços (Escande, 2006).

De maneira complementar, para Santos (2009), a técnica instrumental é o que torna viável a comunicação do fenômeno acústico, sendo entendida como a utilização de todo o aparato motor, o que inclui postura, instrumento, cordas, digitação, posicionamento e unhas.

Já Cardoso (2015) define a técnica instrumental como o conjunto de procedimentos, impulsos e movimentos orientados pela vontade consciente, que, ao serem conduzidos de forma reflexiva, permitem a realização dos gestos necessários à execução instrumental com o menor esforço possível.

Com base nessas definições, e aliando a questão técnica ao gênero musical dos estudos, podemos interpretar que o intuito de Geraldo Vespar com o seu ciclo foi o de mesclar a investigação dos ritmos brasileiros com o desenvolvimento da mecânica instrumental por meio do violão.

Faremos, agora, um histórico das principais peças do gênero estudo dentro do repertório brasileiro para violão, desde a década de 1920, com Villa-Lobos, até o final do século passado, com Arthur Kampela.

3 Os estudos dentro do repertório brasileiro para violão

O primeiro compositor a ser lembrado – e com o principal ciclo dentro desse gênero no Brasil – é Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que, entre 1924 e 1929, escreveu os *12 Estudos para Violão*, dedicados a Andrés Segovia (Santos, 1975). No prefácio da coleção, publicado em 1953, o violonista espanhol observou que o ciclo de estudos de Villa-Lobos reúne fórmulas de grande eficácia para o

aprimoramento técnico das mãos, aliadas a qualidades musicais de caráter puramente artístico, sem finalidade pedagógica imediata, consolidando-se como obras de valor estético permanente (Segovia, 1953). Esse ciclo – e outras obras para violão do compositor carioca – recebeu também estudos de autores como Pereira (1984), Paz (1993), Zanon (1995), Meirinhos (1997), Ciraldo (2006), Amorim (2007) e Prada (2008), entre vários outros no Brasil e no exterior, o que demonstra sua importância dentro do repertório violonístico mundial.

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) escreveu três estudos para violão, sendo o primeiro publicado de forma isolada, em 1958, e os outros dois em conjunto, em 1982 (como estudos 2 e 3) (Lopes, 2016). Apesar de o primeiro receber gravação de um dos principais violonistas dos últimos 40 anos (Manuel Barrueco), as três obras ainda não receberam maior atenção ou reconhecimento por parte de outros violonistas (haja vista a pouca quantidade de gravações comerciais – ou mesmo de interpretações em áudio e vídeo disponíveis em redes sociais). Estas e outras obras para violão do compositor receberam estudo de autores como Pereira (2011) e Lopes (2016).

Além desses, Francisco Mignone (1897-1986) escreveu, em 1970, dois ciclos de estudos: o primeiro intitulado *12 Estudos para Violão* e o segundo *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* (Gloeden, 2002). Os *12 Estudos* receberam gravações de Carlos Barbosa Lima e de Flávio Apro, além de estudos acadêmicos de Apro (2004) e Delvizio (2019). As *12 Valsas*, por sua vez, receberam gravação do ciclo integral por Edelson Gloeden, em 2018 (*12 Valsas [...]*, 2018), e estudos por Barbeitas (1995) e Gloeden (2002). Pela importância do compositor dentro da música brasileira de concerto e pelos ciclos em si, esses podem ser considerados dois importantes conjuntos de obras que ainda aguardam maior reconhecimento por parte de violonistas.

Radamés Gnattali (1906-1988) escreveu, em 1967, *10 Estudos para Violão* (Zorzal, 2005). De modo semelhante a Vespar, cada um deles foi dedicado a um violonista específico, entre eles Eduardo Abreu, Garoto e Turíbio Santos. Essas peças receberam gravações integrais de intérpretes como Llerena, Garbelotto e Inda, além de estudos acadêmicos de Wiese (1995), Oliveira (1999), Zorzal (2005), Armada Junior (2006) e Oliveira (2006).

Já Esther Scliar (1926-1978) escreveu, em 1976, um pequeno *Estudo n.1* para violão (Amaral; Meirinhos, 2017). Apesar de curta, a obra, de grande dificuldade técnica, recebe ocasionais interpretações de violonistas em concerto, tendo recebido uma gravação comercial de Eduardo Kamenietzki.

Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006) escreveu, em 1972, o ciclo *Sete Estudos Brasileiros*, dedicado a Carlos Barbosa Lima (Oliveira, 2011). Ainda pouco interpretado, recebeu gravação integral por Celso Faria e estudo acadêmico por Oliveira (2011).

Cláudio Santoro (1919-1989) escreveu, em 1982, seu *Estudo n.1* (Silva, 2014). Dedicado a Geraldo Ribeiro, é uma obra de consideráveis demandas técnicas por parte do violonista. Como os demais ciclos (com exceção do de Villa-Lobos), ainda é obra pouco interpretada, dentro ou fora do Brasil. Não há gravação comercial disponível, mas um estudo acadêmico de todas as suas 4 quatro obras para violão solo foi realizado por Silva (2014).

Por fim, Arthur Kampela (1960 -) escreveu uma série de estudos percussivos para violão, além de alguns para viola de orquestra “alla chitarra” (estes, recebendo geralmente interpretação de violonistas, e não de violistas) (Cury, 2017). O primeiro *Percussion Study* data de 1990, o segundo de 1993 e o terceiro de 1997. O quarto – denominado *Exoskeleton* – data de 2003 e o quinto (*Exoskeleton II* para viola “alla chitarra” e tape) de 2006-2007. Há ainda dois estudos percussivos inéditos, o *Percussion Study VI*, para violão e luz, e o *Percussion Study VII*, para violoncelo alla chitarra (Cury, 2017). A obra de Kampela vem recebendo atenção de pesquisadores como Cury (2017), Serrão (2018) e Weiss (2020), entre outros.

Pelo descrito acima, observamos que nenhuma dessas investigações demonstrou trabalho similar ao de Geraldo Vespar em seu ciclo de *20 Estudos para violão* (2019), seja na quantidade de obras, seja na abordagem geral ou específica da composição.

Faremos, agora, considerações a respeito de cada um desses estudos.

4 Os 20 Estudos Populares Brasileiros para Violão de Geraldo Vespar

Segundo o próprio compositor, os *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão* “foram elaborados e configurados como pequenas peças populares para violão a partir de ritmos, melodias, harmonias da Bossa Nova, MPB, escalas de acordes, modos, elementos diversos da estética sonoro-musical da música popular brasileira” (Vespar, 2019, p. 5). A ordem seguiu uma progressão de dificuldades técnico-interpretativas. Ainda, segundo o compositor, o ciclo

[t]em por objeto despertar no estudante a motivação e o prazer de tocar um estudo dentro dos parâmetros de uma peça popular, com ritmos sincopados, acordes alterados, linhas melódicas e ritmos oriundos do cancionário popular brasileiro: Choro, Samba, Calango, Valsa, Modinha, Canção, Baião, Toada, enfim, elementos diversos da nossa música. A exemplo da didática aplicada à prática de estudos acadêmicos, faz-se necessário disciplina e dedicação para dominar, técnica e ritmicamente, as dificuldades presentes em cada estudo. São peças lúdicas, destinadas a estudantes de violão que gostam de música popular e querem tocar, informalmente, um estudo que lhes proporcione satisfação e autoestima. Podem ser tocadas em reuniões informais, em recitais, em sala de concerto, ou ainda acompanhadas de instrumentos de percussão. O objetivo primordial é compatibilizar a aplicabilidade da técnica violonística a

estudos didáticos; incentivar e sensibilizar o estudante de violão a se familiarizar com ritmos, harmonias, melodias e a essência da música popular brasileira. Além disso, despertar em quem toca violão o prazer de estudar e executar música popular brasileira. Estudos Populares Brasileiros para Violão é a nossa MPB – Música Popular Brasileira – em forma de Estudos (Vespar, 2019, p. 1).

Observaremos, a seguir, as peças do ciclo, com ênfase em seus aspectos técnico-idiomáticos e em sua inserção estilística no repertório brasileiro:

O “Estudo 1 (Calango)”, dedicado a Turíbio Santos, apresenta forma A-B e andamento *Andante*, explorando padrões de mão direita em textura preludiada sobre acordes com cordas soltas (Vespar, 2019). Segundo Andrade (1999), o Calango é uma dança de origem africana caracterizada por movimentos corporais que evidenciam sua natureza popular e rítmica. A *Enciclopédia da Música Brasileira* (Marcondes, 2000), por sua vez, a denomina como dança popular em Minas Gerais e Rio de Janeiro, consistindo em baile e canto (juntos ou separados).

O “Estudo 2 (Valsa Brasileira)”, dedicado a Pedro Martelli, mantém forma A-B em andamento *Adagio* e enfatiza uma escrita melódica de caráter nostálgico-brasileira. “Prioriza articulação conjunta dos dedos polegar e anelar na mão direita” (Vespar, 2019, p. 5). A filiação à valsa brasileira, historicamente transformada pelo contato com a modinha e o choro (Andrade, 1999), evidencia uma assimilação de traços da tradição urbano-popular em linguagem violonística de cunho pedagógico.

No “Estudo 3 (Toada Moderna)”, dedicado a Paulo Martelli, observa-se estrutura A-B com codeta, andamento *Andante* e continuidade no trabalho de articulação da mão direita. A toada, tradicionalmente associada a um caráter melancólico dolente e arrastado (Andrade, 1999), é aqui reinterpretada por meio de alternância entre linha melódica e acompanhamento preludiado (Vespar, 2019), sugerindo um hibridismo entre lirismo tradicional e procedimentos técnicos sistematizados.

O “Estudo 4 (Valsa Canção)”, dedicado a Paulo Pedrassoli, conserva forma A-B, apresenta andamento *Adagio Liberamente* e articula elementos da valsa e da canção em uma escrita que combina linha melódica brasileira e harmonia jazzística, com referências pontuais a uma estética barroca na coda (Vespar, 2019). A coexistência entre linguagem tonal ampliada e gestos estilísticos históricos aponta para uma síntese característica da escrita de Vespar.

O “Estudo 5 (Prelúdio-Toada Moderna)”, dedicado a Raphael Rabello, apresenta forma inédita dentro do ciclo até o momento: compõe-se de um prelúdio introdutório seguido por uma toada, em A-B-A. Segundo Vespar (2019, p. 5), o objetivo nessa peça “é trabalhar o dedilhado irregular na mão direita”. Além disso, há um elemento pedagógico, destacado por Vespar (2019), que consiste no uso de compassos com métricas distintas, importante para a prática da leitura.

O “Estudo 6 (Samba-Blues)”, dedicado a Paulo Martelli, retoma a forma A-B e o andamento *Moderato*, explicitando um dos traços mais recorrentes do ciclo: a hibridização de gêneros. Com levada de samba em harmonia de blues, marcada por acordes de sétima da dominante, a peça tem como foco a mão esquerda, com ênfase na técnica de portamento de acordes.

Essa tendência se intensifica no “Estudo 7 (Samba Teleco-teco)”, novamente dedicado a Paulo Martelli, com andamento *Moderato*. Trata-se de um estudo sincopado estruturado em A-B e coda, com destaque para o dedo anelar da mão direita. A primeira seção trabalha fragmentos melódicos em oitavas com portamento. A seção B apresenta um jogo entre portamentos de acordes arrastados e síncope.

O “Estudo 8 (Jongo)”, dedicado a Antônio Geraldo (Toin), apresenta forma inédita A-B-C-A. Segundo o autor, trata-se de um estudo voltado à mão direita, com vistas ao desenvolvimento do polegar e dos demais dedos de maneira alternada. Contempla ainda “o emprego da técnica do polegar na condução da baixaria, que

ajuda a conduzir a levada rítmica do Jongo” (Vespar, 2019, p. 6). O estudo evidencia uma tentativa de tradução idiomática de padrões percussivos para o violão solo.

O “Estudo 9 (Toada Praiana)”, dedicado a Yamandú Costa, apresenta andamento *Allegro moderato* e forma A-B-A-C-A-coda. Amplia o vocabulário técnico com o uso de recursos idiomáticos, como campanelas e rasgueados, articulando-os a uma dimensão evocativa “de um ambiente ecológico: sinergia com praia, mar, gaivotas, jatobás, ondas em movimento e muita luz” (Vespar, 2019, p. 6).

O “Estudo 10 (Samba Partido Alto)”, dedicado a Baden Powell, apresenta a forma rondó (A-B-A-C-A-D-E-C-B-Coda) e andamento *Moderato*. Segundo o autor, a peça “objetiva o desenvolvimento do senso rítmico, do virtuosismo técnico, do polegar, das mãos direita e esquerda. Destaque para os harmônicos naturais nas casas XII, VII e V” (Vespar, 2019, p. 6).

O “Estudo 11 (Acalanto)”, dedicado a Luiza Vespar, apresenta forma A-B-A e andamento *Larghetto liberamente*. Assim como em outros estudos, a parte A destaca o uso do polegar, enquanto a parte B, “em estilo contrapontístico, trabalha mão direita e, concomitantemente, a desenvoltura da mão esquerda na execução de um contraponto, seguido de uma sequência harmônica sofisticada” (Vespar, 2019, p. 6). Mário de Andrade (1999, p. 6) descreve o acalanto como “cantiga para adormecer crianças, frequente em todo o Brasil”.

Assim como o “Estudo 7”, o “Estudo 12”, dedicado a José Menezes, apresenta-se como um Samba Teleco-teco com andamento *Moderato*, em forma A-B-A-codeta. Segundo o próprio autor, “é um estudozinho leve, gracioso [...]. Focado na batida de Samba Teleco-teco” (Vespar, 2019, p. 6).

O “Estudo 13 (Samba Choro)”, dedicado a Daudeth de Azevedo (Neco), apresenta andamento *Andante* e estrutura formal singular: A com variação harmônica e coda. Tem por objetivo “trabalhar o uso do dedo anelar da mão direita na condução da linha melódica, alternado pela ‘puxada’ do acompanhamento harmônico.

Destaque para o emprego de reharmonização da melodia na segunda vez em que é executada” (Vespar, 2019, p. 6).

Semelhante ao estudo anterior, o “Estudo 14 (Samba Bossa Nova)”, dedicado a Luís Bonfá, apresenta forma A (com repetição) e Coda. Nas palavras do autor, trata-se de “linha melódica harmônica com bloco de acordes ao longo de toda a peça. O objetivo é a prática de uma linha melódica executada com acordes” (Vespar, 2019, p. 6). A mão direita, por sua vez, é responsável por articular tanto o ritmo do samba quanto da bossa-nova.

O “Estudo 15 (Choro Canção)”, dedicado a Pedro Martelli, com andamento *Andante cantabile*, apresenta forma A-B-A-coda. Segundo o autor, há diferenças básicas entre as seções: a primeira, A, “é rítmica: exercício para a mão direita que trabalha o polegar alternando com o conjunto dos dedos indicador, médio e anelar” (Vespar, 2019, p. 6), enquanto a seção B “é lírica, cantabile, expressiva, com características de música barroca” (Vespar, 2019, p. 6). Novamente, é possível observar uma hibridização de gêneros, que transita do repertório brasileiro a influências barrocas, assim como no “Estudo 4”.

O “Estudo 16 (Sambaião)”, dedicado a Carlos Barbosa-Lima, explicita um hibridismo entre baião e samba, incorporando ainda elementos do jazz, sobretudo na linguagem harmônica. Apresenta forma A-B-A-codeta e andamento *Andante*. Na Seção A, o autor expõe o tema, o qual será desenvolvido na seção seguinte. Por indicação do autor, o estudo “deve ser executado como se estivesse ouvindo o ritmo do triângulo e da zabumba” (Vespar, 2019, p. 7).

Neste momento, temos o “Estudo 17 (Choro canção)”, dedicado a Geraldo Ribeiro, que apresenta características estruturais semelhantes às de seu “irmão”, o “Estudo 15”, também um choro-canção em forma A-B-A-codeta. A Seção A “é focada na mão esquerda que executa uma linha melódica com portamentos e ornamentos melódicos. A Seção B é dirigida à mão direita e à ação do polegar, coadjuvado pela puxada de acordes” (Vespar, 2019, p. 7).

O “Estudo 18 (Toada-Modinha)”, dedicado a Quitéria Paulino Alves (Vikinha), retoma o caráter nostálgico, dessa vez associado à modinha, articulando-o a uma harmonia mais moderna, o que evidencia uma tensão entre tradição e atualização estilística no ciclo. Deve ser executado “com expressão e sentimento de música campestre. Retrata um olhar presente sobre o passado” (Vespar, 2019, p. 7).

Por fim, os “Estudos 19 (Bossa-Choro)” e “20 (Samba-Funk)” apontam para um aumento da complexidade técnica, exigindo “uma concepção musical avançada para executá-los com precisão e musicalidade” (Vespar, 2019, p. 7). Tanto o “Estudo 19”, dedicado a Hélio Delmiro e em andamento *Andante*, quanto o “Estudo 20”, dedicado a Paulo Bellinati e em andamento *Allegro con spirito*, apresentam forma A-B. Neste último, a aproximação com o funk, em sua matriz norte-americana, reforça a dimensão híbrida da obra ao integrar elementos da música popular global ao vocabulário do violão brasileiro.

5 Paralelos entre o ciclo de Geraldo Vespar e outros Estudos Brasileiros

Segundo Vespar (2019, p. 7):

Considerando que o domínio técnico do violão foi alcançado; o objetivo do projeto é dedicar o ciclo de Estudos Populares Brasileiros para Violão – que foram elaborados para contemplar quem quer aprender a tocar música popular brasileira – a músicos, professores, pesquisadores e outros mais, sintonizados com a pluralidade rítmica e a riqueza melódica e harmônica da música popular brasileira no cenário mundial da cultura musical.

Com essa afirmação, Geraldo Vespar sintetiza seu pensamento de aplicar, por meio dessas músicas, a experiência adquirida na dinâmica da música popular brasileira, devolvendo esse

conhecimento sob a forma de miniaturas. Estas, ao mesmo tempo em que educam o conhecimento estético e emocional, também o fazem em termos técnico-mecânicos no violão (Vespar, 2019).

Podemos traçar paralelos entre recursos utilizados por Vespar e outros compositores. O uso de arpejos, como no “Estudo 1”, remete a modelos consolidados desde Frédéric Chopin, em seus estudos para piano (o primeiro, também, é em arpejos nas duas séries, *Opus 10* e *Opus 25*). No âmbito violonístico, essa prática encontra ressonância nos primeiros estudos de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. A mão direita também é trabalhada especialmente em estudos subsequentes (n. 2, n. 3, entre outros).

Já no “Estudo 4”, o tratamento de valsa remete ao cuidado com a linha melódica, algo similar a Villa-Lobos com seu “Estudo 7”, Gnattali com seu “Estudo 10” ou Mignone com o “Estudo 2”.

No tratamento harmônico, algumas passagens do “Estudo 5” de Vespar evocam procedimentos presente em Villa-Lobos (“Estudo 6”), Gnattali (“Estudo 2”) e Esther Scliar (“Estudo 1”).

Por outro lado, determinados estudos, como o “Samba-Blues (n. 6)” ou o “Samba Teleco-teco (n. 7)”, apresentam menor grau de paralelismo direto com o repertório tradicional de estudos. Nesses casos, a originalidade não reside necessariamente na técnica, mas na incorporação de levadas e articulações características da música popular brasileira, o que desloca o foco da comparação do campo técnico para o campo idiomático.

O tratamento melódico na linha do baixo, com o agudo realizando o acompanhamento, presente no “Estudo 8”, remete-nos a uma seleção de estudos de Gnattali, dentre eles os de números 2, 4 e 10.

O “Estudo 9”, com sua linha melódica pontuada no baixo, também não possui paralelo entre outros estudos apontados. Porém, o mesmo tratamento melódico nos baixos pode ser observado na parte central do “Estudo n. 7” de Villa-Lobos.

Finalizando a primeira metade do ciclo, o “Estudo 10” se assemelha ao “Estudo 5” de Radamés Gnattali pelo tratamento dos acordes na primeira parte seguida de arpejos na segunda, além do “Estudo 5” de Francisco Mignone pelo tratamento harmônico.

Na segunda parte do ciclo, o “Estudo 11” faz paralelo com o “Estudo 2” e o “Estudo 7” de Francisco Mignone pelo tom dolente da música.

O samba teleco-teco do “Estudo 12” mostra-se, novamente, original, além do material técnico básico de acordes no violão. O “Estudo 13”, um choro, pode ser referido, assim como o “Estudo 14”, ao “Estudo 10” de Gnattali pelo tratamento rítmico. Já o “Estudo 15”, com sua melodia e ritmos flutuantes, pode se colocar em paralelo aos “Estudos 8 e 9” de Gnattali, ao “Estudo 1” de Cláudio Santoro e ao “Estudo 1” de Esther Scliar.

O “Estudo 16 (sambaião)”, com a “sugestão” de liberdade rítmica (por receio de se tornar muito rígida), pode remeter ao “Estudo 4” de Villa-Lobos, ao “Estudo 6” de Gnattali e ao “Estudo 2” de Mignone. O “Estudo 17” remete ao “Estudo 9” de Gnattali e ao “Estudo 3” de Mignone pela sucessão de ritmos em semicolcheias. O “Estudo 18” novamente se remete ao “Estudo 4” de Gnattali e ao “Estudo 2” de Mignone pelo caráter melódico.

Os “Estudos 19 e 20”, de dificuldades técnicas consideráveis, nesse sentido, fazem paralelo aos três últimos estudos da série de Villa-Lobos e aos dois últimos da série de Mignone, além dos “Estudos n. 1” de Guarnieri, Santoro e Scliar.

Assim, embora não se observem inovações substanciais no plano técnico-mecânico, a contribuição de Vespar reside na forma como esses elementos são reorganizados. Seu diferencial está menos na invenção de novos recursos mecânicos e mais na síntese entre técnica, idiomatismo e estilização de gêneros da música popular brasileira, resultando em uma escrita violonística clara, acessível e pedagogicamente orientada, sem se desvincular de referências estilísticas consistentes.

6 Conclusões

Ao analisarmos o ciclo de vinte estudos compostos por Geraldo Vespar, foi possível identificar algumas características, a saber:

1. O compositor organizou o ciclo em termos progressivos. Cada peça subsequente possui maior demanda técnico-mecânica que a antecessora;

2. A variedade de ritmos foi observada, mas há repetições, com maior utilização de Samba (oito), Valsas (duas), Toadas (três), além de ritmos isolados, como Calango, Jongo, Modinha, Sambaíão e Bossa. Observamos, também, o hibridismo dentro desses ritmos, como o Samba-Blues, o Choro Canção e o Samba-Funk;

3. Entre os recursos composicionais e técnico-mecânicos utilizados estão arpejos, ligados e escalas;

4. As tonalidades utilizadas variam de obra a obra;

5. A duração das músicas, em mais da metade das interpretações, ficou em menos de três minutos. Apenas em três ocasiões elas ultrapassaram os quatro minutos e em duas ficaram em menos de dois minutos;

6. Os estudos foram dedicados a violonistas específicos, porém com repetições de dedicatórias;

7. Pelo número de composições no ciclo (vinte), trata-se de uma coleção sem outro paralelo dentro do escopo regular de doze músicas (Villa-Lobos, Francisco Mignone), além da variação numeral em dez obras (Radamés Gnattali), sete obras (Carlos Alberto Pinto Fonseca) e estudos isolados (Esther Scliar, Cláudio Santoro etc.);

Segundo o compositor, seu ciclo *20 Estudos Populares Brasileiros para Violão* “é mais uma opção e um convite para estudar música popular brasileira e praticar um dos instrumentos mais populares da cultura musical do Brasil” (Vespar, 2019, p. 7). Podemos pontuar, talvez, que Geraldo Vespar é um nome reconhecido entre amantes mais aficionados da música popular brasileira, mas

definitivamente não entre o grande público e mídia. Suas obras, ao que parece, raramente são interpretadas em público. Seus discos são raridades encontradas apenas em lojas especializadas e em sebos. Apenas recentemente os estudos receberam gravação comercial, assim como publicação em partitura.

Diante disso, esperamos que este artigo colabore para maior disseminação da obra desse compositor, instigando outras investigações, aprofundamentos das análises e, especialmente, interpretações de suas composições.

Referências

AMARAL, Mayara; MEIRINHOS, Eduardo. Aspectos idiomáticos do Estudo n. 1 para violão de Esther Scliar. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 27., 2017, Campinas. **Anais** [...]. Campinas: ANPPOM, 2017. p. 1. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4951/public/4951-16496-1-PB.pdf. Acesso em: 23 out. 2025.

AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos**: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística. 2007. 256 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2007.

ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical**: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone. 2004. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/95103>. Acesso em: 5 maio 2026.

ARMADA JUNIOR, Ubirajara Pires. **Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali**: uma análise. 2006. 224 f. Dissertação (Mestrado em

Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-23072009-204248/>. Acesso em: 5 maio 2026.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. **Circularidade cultural e nacionalismo nas Doze Valsas para violão de Francisco Mignone**. 1995. 153 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/circularidade-cultural-e-nacionalismo-nas-12-valsas-de-mignone-flavio-barbeitas>. Acesso em: 15 set. 2025.

CARDOSO, João Henrique Corrêa. **A técnica violonística: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão**. 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4769>. Acesso em: 5 maio 2026.

CIRALDO, Nicholas Alfred. **A comparative study of the Eschig Editions and the “1928 Manuscript” of Heitor Villa-Lobos’s Twelve Etudes for Guitar**. 2006. 265 f. Tese (Doctor of Musical Arts) – College of Fine Arts, The University of Texas at Austin, EUA, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2152/2735>. Acesso em: 5 maio 2026.

CURY, Fernando Sávio da Conceição. **A obra para violão solo de Arthur Kampela e suas implicações na performance**. 2017. 418 f. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal, 2017. Disponível em: https://ria.ua.pt/handle/10773/22460?locale=pt_PT. Acesso em: 6 maio 2026.

DELVIZIO, Cyro Maurício. **Os 12 estudos para violão de Francisco Mignone: um estudo de caso sobre a solução de problemas técnicos violonísticos**. 2019. 324 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2019.tde-12062019-095304>.

Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12062019-095304/pt-br.html>. Acesso em: 6 maio 2026.

ESCANDE, Alfredo. **Diccionario de la Escuela Abel Carlevaro**: nomenclatura alfabética, definiciones y explicaciones. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.

FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo, aprendizaje**: una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

GLOEDEN, Edelson. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone**: um ciclo revisitado. 2002. 133 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2002. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/as-12-valsas-brasileiras-para-violao-de-francisco-mignone-por-edelton-gloeden>. Acesso em: 12 out. 2025.

IZNAOLA, Ricardo. **Kytharologus**: The Path to Virtuosity: A Technical Workout Manual for all Guitarists. Columbus, Ohio: Chanterelle, 1997.

LOPES, João Luiz Rezende. **The complete guitar works of M. Camargo Guarnieri**. 2016. 186 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Manhattan School of Music, Nova Iorque, 2016.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). **Enciclopédia da música brasileira**. São Paulo: Publifolha, 2000.

MEIRINHOS, Eduardo. **Fontes manuscritas e impressa dos 12 estudos para violão de Heitor Villa-Lobos**. 1997. 386 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/fontes-manuscritas-e-impressa-dos-12-estudos-para-violao-de-villa-lobos-eduardo-meirinhos>. Acesso em: 14 ago. 2025.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de. **Os sete estudos para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca**: uma abordagem analítica sobre demandas técnicos. 2011. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/31791>. Acesso em: 6 maio 2026.

OLIVEIRA, Ledice F. de. **Radamés Gnattali e o violão**: relação entre os campos de produção na música brasileira. 1999. 176 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1999.

OLIVEIRA, Rodrigo Carvalho de. **Estudos para violão de Villa-Lobos, Mignone e Gnattali**: o idiomatismo revisitado. 2006. 60 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2006.

PAZ, Krishna Salinas. **Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos**: revisão dos manuscritos autógrafos e análise interpretativa de 3 interpretações integrais. 1993. 75 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1993.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro**. 2011. 381 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2011.tde-13032013-161736>. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13032013-161736/pt-br.html>. Acesso em: 6 maio 2026.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos**: sua obra para violão. Brasília: Musimed, 1984.

PRADA, Teresinha. **Violão**: de Villa-Lobos a Leo Brouwer. São Paulo: Terceira Margem, 2008.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAMBA, nova geração. Intérprete: Geraldo Vespar. Rio de Janeiro: Odeon, 1965. 1 LP (27 min). (Selo Odeon – MOFB 3433, vinil, mono).

SAMBA, nova geração. Intérprete: Geraldo Vespar. Edição remasterizada. Série Odeon 100 Anos. Rio de Janeiro: EMI, 2002. 1 CD (27 min). (Selo EMI – 541827 2, estéreo).

SANTOS, Cristiano Souza. **Processos de criação do intérprete**: estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad. 2009. 99 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9118>. Acesso em: 7 nov. 2025.

SANTOS, Turíbio. **Heitor Villa-Lobos e o violão**. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1975.

SEGOVIA, Andrés. **Douze études pour guitare (préface)**. Paris: Max Eschig, 1953.

SERRÃO, Ricardo Henrique. Percussion Studies de Arthur Kampela: contribuições pedagógicas à performance e à composição musicais. **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, v. 4, n. 2, p. 138-159, jul./dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2018.153275>. Disponível em: https://revistas.usp.br/revistadatulha/pt_BR/article/view/153275. Acesso em: 6 maio 2026.

SILVA, Felipe Garibaldi. **Obra de Claudio Santoro para violão solo**: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas. 2014. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/D.27.2014.tde-01062015-153437>. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-01062015-153437/pt-br.html>. Acesso em: 6 maio 2026.

VESPAR, Geraldo. **20 estudos brasileiros para violão**. Texto do encarte do CD. São Paulo: Guitarcoop, 2019.

WEISS, Ledice Fernandes. Arthur Kampela e os Exoskeletons: o gesto e o violonista. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 40, e204025, 2020. DOI: <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2020.15077>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/15077>. Acesso em: 6 maio 2026.

WIESE, Bartolomeu. **Radamés Gnattali e sua obra para violão**. 1995. 104 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/radames-gnattali-e-sua-obra-para-violao-bartholomeu-wiese>. Acesso em: 21 nov. 2025.

ZANON, Fabio Pedroso. **Villa-Lobos' studies as a source for the twentieth century guitar music**. 1995. Dissertação (Mestrado em Música) – Royal Academy of London, University of London, Londres, Reino Unido, 1995. Disponível em: <https://www.violaobrasileiro.com.br/biblioteca/villa-lobos-studies-as-a-source-for-the-twentieth-century-guitar-music-por-fabio-zanon>. Acesso em: 7 ago. 2025.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Dez estudos para violão de Radamés Gnattali**: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas. 2005. 91 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2005. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9103/1/Dissertacao_Ricieri_Carlini_Zorzal.pdf. Acesso em: 20 out. 2025.

12 VALSAS brasileiras em forma de estudos para violão. Intérprete: Edelson Gloeden. São Paulo: Independente/Tratore, 2018. 1 CD (48 min).

20 ESTUDOS Populares Brasileiros para Violão. Compositor: Geraldo Vespar. Intérprete: Paulo Martelli. São Paulo: Guitarcoop, 2019. 1 CD (58 min).

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.