

Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana

Bruno Madeira (Unicamp, Campinas, SP)
madeirabruno@gmail.com

Fabio Scarduelli (Unicamp / Fapesp, Campinas, SP)
fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: A técnica instrumental é um elemento da performance musical em constantes reformulações. Com o objetivo principal de estender a técnica violonística da pestana, o presente artigo foi dividido em três partes: (1) conceituações gerais sobre técnica instrumental; (2) a partir de métodos instrumentais dos últimos quatrocentos anos, um breve histórico da pestana foi delineado com o objetivo de recolher informações técnicas sobre sua realização, (3) sugestões e exemplificações de procedimentos não usuais de pestana (com dedos diferentes do indicador, de falange, bisagra e cruzada), encontrados de forma muito resumida na escassa bibliografia sobre o assunto e cuja aplicabilidade é verificada no repertório.

Palavras-chave: interpretação musical; técnica violonística; técnicas estendidas; pestana.

Extended left-hand guitar technique: a study on the barré

Abstract: Instrumental technique is an element of musical performance in constant reformulation. With the main objective of expanding the guitar technique of barring, this study was divided into three parts: (1) general concepts about instrumental technique; (2) from instrumental methods of the past four hundred years, a brief history of the barré was outlined in order to collect technical information about its realization, (3) suggestions and examples of unusual barring procedures (with different fingers, phalanx barré, hinge barré, crossed barré), found in the scarce bibliography and which applicability is verified in the repertoire.

Keywords: musical performance; classical guitar technique; extended techniques; barré.

1 – Introdução: a técnica instrumental

Ao escrever sobre técnica instrumental, CARLEVARO (1979) defende que o principal elemento motor é a vontade, provinda do cérebro. Para cada atitude corporal, existe uma imagem mental paralela e, sendo assim, o estudo da técnica exige uma educação da mente, que nunca estará em estado irreflexivo e regerá todos os impulsos e movimentos. Posteriormente ele afirma que a técnica instrumental violonística é "uma correta formação mecânico-digital" (p. 35), completando seu conceito de técnica ao incluir o trabalho físico. Portanto, ao mesmo tempo em que o autor afirma que a imagem mental de um movimento é o elemento primordial para se executar um instrumento, ele ressalta a importância do preparo mecânico do corpo.

Segundo CARRASQUEIRA (2011), "a técnica instrumental é a adaptação do corpo do músico ao instrumento". Esta conceituação implica que a técnica é um conjunto pessoal e único de procedimentos mecânicos, não podendo existir uma receita pronta de como se tocar um instrumento pelo fato de cada intérprete ser fisicamente diferente um do outro. De acordo com a pianista, livros de técnica sintetizam alguns procedimentos que são comuns entre instrumentistas, porém nunca terão detalhes suficientes para que todos os leitores compreendam completamente e executem as posições e movimentos desejados. Por conseguinte, todos os conceitos técnicos necessitam da adequação individual do instrumentista.

Definimos técnica instrumental como sendo o conjunto de procedimentos que permite a transmissão de ideias musicas para um instrumento. Este conjunto abrange tanto as imagens mentais quanto os posicionamentos e movimentos corporais, e para sua plena atividade, é exigida a adaptação do corpo ao instrumento.

A técnica instrumental de forma geral parte de um conceito simples de eficiência, no qual se busca o máximo resultado com o mínimo de esforço¹. Através da observação e compreensão dos movimentos corporais, músicos de diversos períodos históricos buscam soluções de como alcançar um resultado que, se eficientes, passam a se incorporar no modo de se tocar um determinado instrumento.

Deduzem-se a partir dessa incorporação de procedimentos técnicos os conceitos de *técnica tradicional* e *técnicas estendidas*. A *técnica tradicional* é resultante tanto de observações anatômicas e da relação entre corpo e instrumento musical, quanto da sonoridade em voga num determinado período. *Técnicas estendidas* são processos que num determinado momento são utilizados marginalmente pelos intérpretes e que ampliam a paleta sonora de um instrumento ou propõem diferentes soluções mecânicas para determinadas situações. Com o passar do tempo, esses novos procedimentos vão sendo utilizados por intérpretes, e se considerados eficazes (por questões práticas) ou indispensáveis (quando se tratam de novos timbres, por exemplo), podem passar a fazer parte da técnica tradicional. Assim, a técnica instrumental é um elemento da performance musical em constantes reformulações e atualizações, dependendo tanto de observações corporais e modificações na construção dos instrumentos, quanto da música para eles composta.

Procedimentos não-tradicionais abrem novas possibilidades de soluções para problemas encontrados no repertório tradicional. Conduções de vozes em peças polifônicas, questões fraseológicas e de encadeamentos de acordes são algumas das dificuldades técnicas que podem ser superadas com o estudo organizado de atitudes pouco exploradas da mão esquerda do violonista. Exporemos nesse trabalho procedimentos raramente utilizados envolvendo pestanas, bem como o detalhamento e exemplificação dessas práticas, visto que a bibliografia referente ao tema é bastante limitada.

2 – Conceitos e histórico da pestana

O Dicionário Grove de Música define a pestana como "a técnica, na execução de certos instrumentos trasteados de cordas dedilhadas [...], de prender todas ou várias cordas na mesma casa, esticando um dedo (geralmente o indicador) como uma barra sobre elas" (1994, p.715). Porém esta definição deixa de abarcar alguns procedimentos por definir superficialmente o termo, tendo FERNÁNDEZ procurado abranger uma variedade maior de procedimentos quando conceitua a pestana como sendo "qualquer situação na qual o dedo 1 entre em contato com a(s) corda(s) com outra parte que não

seja a gema" (2000, p.41). Porém, mesmo nesse caso, os outros dedos não poderiam executar a técnica, motivo pelo qual definimos a pestana como *qualquer situação na qual um dedo da mão esquerda pressiona a(s) corda(s) com outra parte que não seja a gema*.

Segundo GARCÍA (2011), a pestana é utilizada desde antes das mais antigas referências de literatura para vihuela, guitarra e alaúde que chegaram aos dias de hoje. Levanta-se a hipótese de que, nos primeiros instrumentos de cordas dedilhadas com braço, ela tenha sido uma técnica estendida. O procedimento é documentado como parte integrante da técnica violonística há pelo menos quatro séculos nos métodos de guitarras de cinco ordens dos espanhóis AMAT (1626) e SANZ (1674), entretanto, neles não há uma denominação nem informações específicas sobre como realizá-la – os autores simplesmente deixam claro que na realização de alguns acordes, o dedo indicador precisa ser colocado em duas cordas² (AMAT, 1626, p.13).

Cerca de duzentos anos depois, nos métodos de AGUADO (1843), CARCASSI (1836) e SOR (1831), mais detalhes sobre a pestana são expostos: o primeiro afirma que o procedimento exige alguma prática e que o aluno deve estudar colocando o dedo plano ou deixando-o de lado³ (AGUADO, 1843, p.34). CARCASSI (1836, p.16) sugere que para fazê-la facilmente, o pulso deve ser levantado, porém mantendo o polegar atrás do braço do violão. SOR concorda com CARCASSI, quando escreve que o polegar deve ser deslocado para a extremidade mais baixa do braço do violão (o que ocasiona o citado levantamento do pulso), e com AGUADO, quando adiciona que o dedo indicador pressiona a corda mais lateralmente (SOR, 1831, p.13 e 28).

As observações sobre a pestana feitas por PUJOL (1954, p.42), já no século XX, são mais genéricas, porém enfatizando sempre que o esforço repetitivo (alternado com o repouso) é necessário para que os músculos se desenvolvam e o resultado seja positivo. O autor conceitua, levanta algumas particularidades e propõe exercícios utilizando o procedimento, porém não detalha posicionamentos e atitudes da mão esquerda como outros. Posteriormente PUJOL cita a pestana em exercícios que também objetivam a abertura dos dedos da mão esquerda, reafirmando que através da prática assídua, a força da pestana será desenvolvida (1954, p.98).

Nos métodos mais recentes, novas observações são feitas para a realização da pestana, visando evitar o acúmulo de tensão em músculos menores da mão. Entre elas estão o uso do peso do braço e uma atitude seletiva em relação à que cordas devem ser realmente pressionadas. TENNANT (1995, p.23), corroborado por CARLEVARO (1985, p.18), afirma que são raros os momentos em que todos os milímetros do dedo precisam pressionar as cordas ao mesmo tempo; portanto em casos nos quais a falange média não tem sob sua responsabilidade nenhuma nota a ser pressionada, ela deve permanecer relaxada – criando assim uma pestana que deixa o dedo curvado.

Outra informação importante é citada por TENNANT (1995, p.23), que escreve sobre o reposicionamento indispensável do dedo para que uma nota soe clara, se uma das articulações entre as falanges se encontrar justamente numa corda onde deveria ser aplicada pressão. A sugestão do próprio autor é deslizar e movimentar o dedo, experimentado as posições até que se encontre uma na qual a articulação não coincida com o ponto de pressão na corda.

CARLEVARO (1979, p.129) ainda comenta sobre o problema de se manter a mão e pulso para trás do braço do violão na execução de pestanas nas cordas mais agudas, reafirmando as informações dos métodos do início do século XIX sobre a colocação mais baixa do polegar esquerdo para a plena realização da técnica.

Percebe-se uma falta de detalhamento em relação à execução da pestana na maioria dos métodos averiguados. Porém, a soma das informações fornece ao intérprete soluções para a resolução de pestanas em diversos casos do repertório.

3 – Derivações da pestana

A pestana é um elemento muito versátil da técnica violonística, porém a técnica tradicional ainda não assimilou procedimentos dela derivados que auxiliam a resolução de inúmeras passagens. Os seguintes tópicos serão abordados nas próximas páginas: *pestanas com outros dedos*, *pestanas de falange*, *pestanas bisagras* e *pestanas cruzadas*. Antes da exemplificação com trechos do repertório, serão expostos exercícios que prepararão o intérprete em termos de posicionamento e execução dos movimentos, pois através do estudo da técnica pura os elementos constituintes de um procedimento podem ser isolados e compreendidos mais facilmente.

3.1 – Pestanas com outros dedos

O dedo indicador (1) é o dedo mais comum para o emprego da pestana, tanto por ser um dedo que naturalmente possui força e coordenação, quanto por seu uso não dificultar movimentos dos demais dedos. Entretanto, a técnica também pode ser executada por

dedos que não o próprio em determinadas passagens, abrindo possibilidades antes impossíveis em termos de articulação musical e condução de vozes.

Para a execução de pestanas com os dedos 2, 3 e 4, os músculos são utilizados de uma maneira raramente empregada e a superfície do dedo necessária para a execução das notas não está acostumada a sentir a pressão por eles aplicada. Portanto, antes do uso dessa técnica em repertório, sugere-se que o violonista faça exercícios preliminares, como os mostrados nos Ex.1 e 2. Todos os exercícios devem ser feitos com meia pestana (♯), pressionando apenas as notas indicadas.

Diversos trechos do repertório violonístico permitem a utilização de pestanas com dedos não-convencionais. Os motivos para a escolha desse tipo de digitação são a plena realização das durações e articulações das notas e a execução de ideias musicais que, quando feitas de forma tradicional no instrumento, gerariam problemas técnicos maiores. Os Ex.3 e 5 mostram trechos do repertório tradicional onde as pestanas com os dedos 2 e 4 podem ser utilizadas. As pestanas com o dedo 3 são mais raras no repertório, porém comuns no acompanhamento de guitarra elétrica pela ação mais baixa das cordas. No primeiro acorde do Ex.4, são exigidas duas pestanas simultaneamente – uma com o dedo 1 na casa 3, e outra de falange com o dedo 3 na casa 5; no segundo, uma pestana com o dedo 3 é exigida na casa 5 para permitir a ação do dedo 4 na nota si.

3.2 – Pestanas de falange

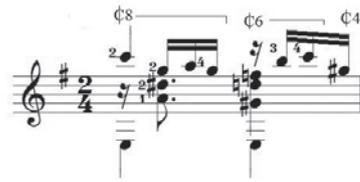
Os dedos naturalmente relaxados se apresentam curvados em direção à palma da mão. A base técnica violonística exige que os dedos mantenham essa posição para a economia de movimentos e controle do nível de tensão, porém em alguns casos (como na pestana), o dedo pode ser esticado. Para os casos de *pestanas de falange*, a curva em direção contrária à de relaxamento é exigida, com a falange distal angulada para fora. Essa posição só é alcançada com o auxílio do contato com outro objeto, já que não existem tendões que possam fazer o movimento e deixar o dedo posicionado. A pestana de falange permite que, com apenas um dedo, duas ou três cordas



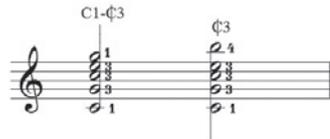
Ex.1 - Exercícios de pestanas em duas cordas com todos os dedos



Ex.2 - Exercícios de pestanas em três cordas com todos os dedos



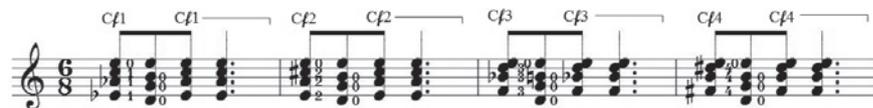
Ex.3 - *Choro Triste n.º 2*, de Aníbal Augusto Sardinha (Garoto): exemplo de pestana com o dedo 2 e de pestana de falange (c.12)



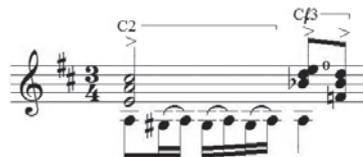
Ex.4 - Pestanas com o dedo 3



Ex.5 - *Prelúdio em Ré Menor (BWV999)*, de J. S. Bach: exemplo de pestana com o dedo 4 (c.15)



Ex.6 - Exercícios de pestanas de falange com todos os dedos



Ex.7 - *Estudo n.º 3*, de Heitor Villa-Lobos (c.21)

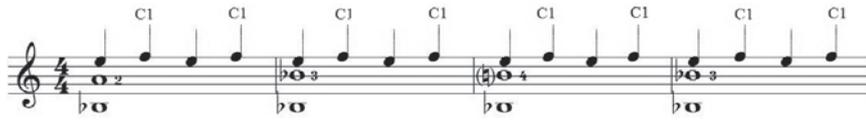
intermediárias sejam pressionadas sem que isto afete as cordas mais agudas, que podem estar soltas.

Dentre os procedimentos presentes nesse trabalho, a pestana de falange é a que mais depende do biótipo do instrumentista para sua plena realização. O posicionamento da falange distal angulada para fora é facilmente conseguido por alguns intérpretes, enquanto para outros beira o impossível. Sugere-se exercitar o movimento diariamente em curtos períodos de tempo (pois o acúmulo de tensão pode gerar desconfortos) para obter maior flexibilidade e para que se consiga realizar os trechos de repertório onde o procedimento é de utilidade incontestável.

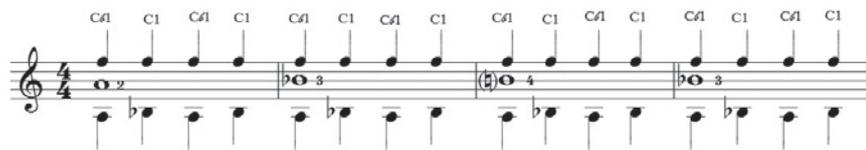
No Ex.6 estão expostos exercícios preparatórios de pestanas de falange com todos os dedos. No Ex.7, trecho de um estudo para violão de Villa-Lobos, a pestana de falange é utilizada na casa 3, permitindo a execução das notas Ré, Si bemol e Fá bequadro enquanto um Mi é feito com a primeira corda solta. No Ex.8, apesar da possibilidade de outras digitações, o acorde do terceiro tempo é feito com uma pestana de falange para a manutenção do legato da passagem inteira. Também é um exemplo de pestana bisagra de primeiro caso (a base do dedo sendo utilizada enquanto a ponta permanece estática), explicado a seguir.



Ex.8 - *Solemne*, da *Fantasia III*, de Maurício Orosco (c.22)



Ex.9 - Exercícios para pestanas bisagras: sustentação da nota da voz inferior



Ex.10 - Exercícios para pestanas bisagras: sustentação da nota da voz superior

3.3 – Pestanas bisagras

Outro procedimento técnico não-usual envolvendo a pestana é denominado por VILLADANGOS (199-?, p.3) como *barra levantada*, por FERNÁNDEZ (2000, p.42) como *cejilla bisagra*, e segundo GLISE (1997, p.116), *hinge barre*. Nesse tipo de pestana, ao invés de pressionar o dedo inteiro contra as cordas, a ponta e a base do dedo são tratados de forma independente. Não foram encontradas referências em português desse processo, para o qual se sugere o termo **pestana bisagra**. Esse recurso, assim como a pestana com outros dedos, permite a realização de trechos nos quais soluções tradicionais seriam mecanicamente problemáticas ou impossíveis em termos de condução de vozes.

As pestanas bisagras podem ser enquadradas em quatro casos, quando precisam: 1) sustentar a nota da voz inferior, enquanto a voz superior exige a realização de uma nota em corda solta e depois pisada; 2) sustentar a nota da voz inferior, enquanto a voz superior exige a realização de uma nota pisada e depois em corda solta; 3) sustentar a nota da voz superior, enquanto a voz inferior exige a realização de uma nota em corda solta e depois pisada; 4) sustentar a nota da voz superior, enquanto a voz inferior exige a realização de uma nota pisada e depois em corda solta.

Nos dois primeiros casos é a base do dedo que necessita ser movimentada e este movimento é facilitado se todo o conjunto braço-pulso-mão for empregado. Existem duas possibilidades de realização desse procedimento: a primeira consiste em mover o conjunto citado para frente do braço do violão quando for exigida a corda solta e o retorno à posição padrão quando é necessária a pestana inteira; a segunda trabalha com a movimentação do cotovelo, devendo este se aproximar do corpo quando a pestana

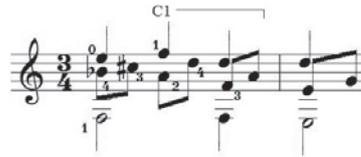
inteira é exigida (a base do dedo se move no sentido contrário ao cotovelo, num movimento de alavanca) e se afastar quando a corda solta necessita ser executada.

Nos dois últimos casos, é a ponta do dedo que deve se movimentar e o movimento parte justamente dela. O cuidado a ser tomado é com a manutenção do som da voz aguda, já que ela está sob responsabilidade da base do dedo, que não tem a mesma precisão e controle que a ponta possui.

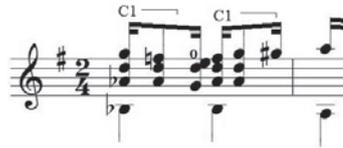
Exercícios para a realização da pestana bisagra se encontram nos Ex.9 e 10. No Ex.11, o dedo 1 sustenta a nota Fá no primeiro tempo da voz inferior, deixando a primeira corda solta para a realização da nota Mi da voz superior. Quando a nota Fá aguda é requerida, o dedo tem sua base abaixada para a realização da pestana. No Ex.12, todos os acordes são feitos com pestana, porém com a necessidade de se tocar as cordas soltas na última semicolcheia do primeiro tempo, a mesma tem sua base levantada enquanto a ponta permanece na nota Si bemol. Em relação ao Ex.13, realiza-se o acorde do segundo tempo do compasso 17 com a base do dedo, para que o Lá da quinta corda solta possa ser executado. No compasso seguinte, a nota Si bemol é exigida no baixo, o que permite o uso da pestana tradicional.

3.4 – Pestanas cruzadas

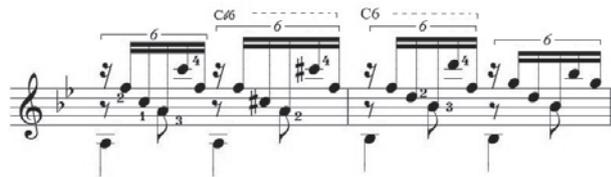
Segundo CONTRERAS (1998, p.39), a técnica da **pestana cruzada** ou **pestana torcida** consiste em inclinar o dedo responsável pela pestana, para que a pestana abarque duas casas consecutivas. A inclinação pode ser feita em direção ao corpo do instrumento, fazendo com que a nota executada pela ponta do dedo esteja uma casa à frente da nota executada pela base, ou com a inclinação feita em direção à cabeça do instrumento, estando a nota da ponta uma casa atrás da nota da base.



Ex.11 - *Lição n.º 13*, op. 31, de Fernando Sor (c.46)



Ex.12 - *Choros n.º 1*, de Heitor Villa-Lobos (c.13)



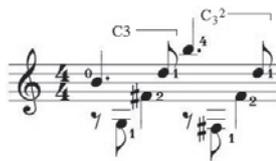
Ex.13 - *Estudo n.º 13*, op. 29, de Fernando Sor (c.17 e 18)



Ex.14 - Exercício para pestanas cruzadas. As pestanas com a ponta do dedo à frente podem ser executadas alternadamente com pulso ativo e inativo.



Ex.15 - *Enigma*, de Anibal Augusto Sardinha (Garoto) (c.24)



Ex.16 - *Prelúdio*, da *Cavatina*, de Alexandre Tansman (c.34)

O primeiro caso pode ser feito tanto com o pulso inativo⁴, afastando o cotovelo do corpo para que o dedo possa ser angulado, quanto com o pulso ativo, sendo sua articulação a responsável por posicionar o dedo no lugar requerido. O segundo caso depende exclusivamente da movimentação do braço.

Na sequência estão sugestões de exercícios (Ex.14), dois exemplos do primeiro caso e um do segundo. A notação utilizada para a técnica em questão será C_x^y , sendo x e y as casas pressionadas pela base e ponta do dedo,

respectivamente. Em relação ao Ex.15, Na nota Si do fim do primeiro tempo, a pestana é feita na sétima casa. Para a execução do Mi sustenido na voz inferior, a ponta do dedo se posiciona na oitava casa; porém a pestana deve continuar na sétima para que a nota Si na metade do segundo tempo possa ser executada enquanto as demais notas são sustentadas. Apesar da duração escrita permitir que as notas mais graves deixem de ser sustentadas, para a obtenção de uma articulação mais ligada no Ex.16, se sugere a manutenção destas; para isso, no compasso em questão a pestana cruzada é o procedimento mais indicado.

4 – Considerações finais

Sendo a técnica instrumental um elemento dinâmico, variável de acordo com as necessidades de seu tempo, cabe aos intérpretes pesquisar e sugerir procedimentos para que sempre haja uma ampliação do que é possível fazer com um instrumento musical. Nosso intuito com esse artigo foi colaborar minimamente com o processo de ampliação da técnica violonística, esperando que os procedimentos expostos possam auxiliar o intérprete na realização de trechos problemáticos do repertório.

Ressaltamos que para alguns violonistas, alguns dos procedimentos podem gerar certas dificuldades, justamente por não estarem ainda incorporados no ensino tradicional do instrumento; razão pela qual se espera que a partir dessa gama maior de opções de realizações de um trecho, cada intérprete possa escolher a mecânica do movimento que mais lhe convier, tendo sempre em mente os pontos de vista técnico e musical.

Referências

- AGUADO, Dionisio. *Nuevo Método para Guitarra*. Paris: Schonenberger, 1843.
- AMAT, Joan Carles. *Guitarra Española, y Vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes*. Tradução de Monica Hall. Lérida: Viuda Anglada e Andreu Llorens, 1626.
- BELLINATI, Paulo (Ed.). *The Guitar Works of Garoto*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991.
- CARCASSI, Matteo. *Méthode Complète pour la Guitare*. Paris: Schott, 1836.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.
- _____. *Guitar Masterclass: Volume 1 – Fernando Sor 10 Studies*. Tradução de Bartolomé Díaz. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1985.
- CARRASQUEIRA, M. J. Técnica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por madeira.bruno@gmail.com em 22 jun. 2011.
- CONTRERAS, Antonio de. *La técnica de David Russell em 165 consejos*. Sevilla: Cuadernos Abolays, 1998.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sober el llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones, 2000.
- GARCÍA, J. G. La cejilla. *Guitarra. Artepulsado*, 2004. Disponível em http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/cejilla_julio_gimeno.htm (Acesso em 20/06/2011).
- GLISE, Anthony. *Classical Guitar Pedagogy: A Handbook for Teachers*. Pacific: Mel Bay Publications, Inc., 1997.
- PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra (libro tercero): Baseada em los principios de la técnica de Tarrega*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1954.
- SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música: Edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- SANZ, Gaspar. *Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*. Zaragoza: Herederos de Diego Dormer, 1674.
- SHELP, J. *Injury Free Guitar Practice*. Musical Instruments by Suite101, lugar, mês. 1900. Disponível em <<http://www.suite101.com/content/injury-free-guitar-practice-a125956>>. Acesso em 21/06/2011.
- SOR, Fernando. *Méthode pour la guitare*. Bonn: Simrock, 1831.
- TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside: Alfred Publishing Co., 1995.
- VILLADANGOS, Victor. *Anotações*. [S.l.: s. n], [199-?]

Notas

- 1 A teoria instrumental carlevariana é baseada nesse conceito. Cf. CARLEVARO, 1979, p. 34.
- 2 "Which means that to form chord 7b you have to put the index finger on the first course and the fifth course at the first fret."
- 3 Aguado se refere ao uso da lateral exterior do dedo, mais próxima do polegar.
- 4 Pulso inativo significa pulso fixo. O conceito carlevariano de fixação (*fijación*), supõe a anulação momentânea de uma articulação, permitindo que o movimento seja transmitido de músculos maiores para menores (CARLEVARO, 1979, p.34).

Bruno Madeira é Bacharel e Mestrando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP – Campinas/SP) sob orientação de Fabio Scarduelli, tendo desenvolvido seu projeto de iniciação científica e trabalho de conclusão de curso sobre práticas interpretativas do classicismo. Atuou como professor de violão e teoria musical em diversas escolas de Itajaí/SC e Campinas/SP e como tutor virtual da disciplina Linguagem e Estruturação Musical, no curso de Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar – São Carlos/SP). Leciona na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC – Florianópolis/SC) disciplinas dos cursos de Bacharelado em Violão e Licenciatura em Música. Pesquisa aspectos da técnica instrumental violonística, didática musical aplicada ao violão e em seu mestrado as obras para violão solo de Maurício Orosco.

Fabio Scarduelli é violonista, professor e pesquisador; Mestre e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual realiza ainda seu pós-doutorado com bolsa FAPESP. Graduou-se em Música no ano 2000 na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, e lecionou em instituições como a Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e a UNICAMP.