

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

FELIPE MARQUES DE MELLO

PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE
MÚSICA DE CÂMARA COM VIOLÃO:
o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas

São Paulo
2015

FELIPE MARQUES DE MELLO

**PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE
MÚSICA DE CÂMARA COM VIOLÃO:**

o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.
Área de concentração: Interpretação/Teoria e Composição.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo

**São Paulo
2015**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da
UNESP

M527p Mello, Felipe Marques de, 1989-
Preparação para performance de música de câmara com violão :
o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas / Felipe
Marques de Mello. - São Paulo, 2015.
92 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Performance musical. 2. Música de câmara. 3. Música para
violão. 4. Preparação corporal para performance musical. I.
Raymundo, Sonia Marta Rodrigues. II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 785.7

FELIPE MARQUES DE MELLO

**PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE
MÚSICA DE CÂMARA COM VIOLÃO:**

o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a área de concentração em Epistemologia e Práxis do Processo Criativo, pela seguinte banca examinadora:

Presidente: _____

Profa. Dra. Sonia Marta Rodrigues Raymundo
UFG/IA-UNESP
Orientadora-Presidente da banca

Membro: _____

Prof. Dr. Werner Aguiar
UFG

Membro: _____

Prof. Dr. Arthur Kampela
Columbia University – NY – USA

São Paulo, SP – 06 de julho de 2015.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Sonia Ray, pela orientação deste trabalho, por ter acreditado em mim desde o começo.

À Profa. Dra. Gisela Nogueira, pelas valiosas contribuições, pela generosidade e atenção despendidas durante todo o percurso do mestrado.

Ao Prof. Dr. Werner Aguiar e ao Prof. Dr. Arthur Kampela, por aceitarem o convite e comporem a banca de minha defesa.

Aos amigos Luciano Souto, Caio Victor, Paulo Lima, Nayana Germano, Tatiane Fugimoto, Cláudio Faga e José Marcio, pelo companheirismo durante esta etapa e, em especial, aos amigos Atílio Rocha, Rafael Salgado, Leonardo Kaminski e David Castelo por participarem diretamente, como grandes músicos que são, da realização dos recitais de qualificação e defesa.

Aos meus pais, Fernando e Sandra, e também ao meu irmão Fernando, pelo apoio e auxílio em todas as fases de minha vida.

À minha namorada, Andressa, por estar sempre presente em minha vida, pelo carinho, companheirismo e dedicação.

À CAPES, por financiar a presente pesquisa.

RESUMO

A presente pesquisa consiste em um estudo sobre a preparação corporal para performance de música de câmara com violão no repertório com técnicas estendidas. A metodologia utilizada baseia-se na revisão de literatura sobre quatro temas apresentados no decorrer do trabalho: 1 – preparação para performance de música de câmara, 2 – considerações sobre o repertório de câmara para violão, 3 – considerações sobre técnicas estendidas e 4 – estudos sobre o uso do corpo na performance. Além disso, algumas técnicas de ensaio trabalhadas pelos autores utilizados na revisão de literatura foram também abordadas de maneira mais específica, relacionando a importância das mesmas com enfoque na preparação corporal, sendo elas: 1 – leitura, 2 – memorização e 3 – comunicação gestual. Por fim, foi proposto um roteiro para elaboração da preparação para performance de três obras do repertório de câmara com violão que contenham técnicas estendidas, sendo elas: 1 – *Musica da Camera*, de Hans-Martin Linde, 2 – *Gruselgeschichten*, de Heinz Kratochwil, e 3 – *Motets*, de Arthur Kampela. Dessa maneira, foram tratadas as abordagens referentes às técnicas estendidas e preparação para performance musical de cada obra com enfoque na preparação corporal.

Palavras-chave: preparação para performance; música de câmara com violão; técnicas estendidas; preparação corporal para a performance musical.

ABSTRACT

The present work consists of a study on body preparation for chamber music performance with guitar on repertoire with extended techniques. The used methodology is based on a literary review of four themes presented throughout this work: 1 – preparation for chamber music performance, 2 – thoughts regarding chamber repertoire for guitar, 3 – thoughts regarding extended techniques and 4 – studies on the use of the body in performances. Moreover, some rehearsal techniques utilized by the authors in the literary review were also addressed on a more specific manner, relating its importance with a focus on body preparation, such as: 1 – reading 2 – memorization, and 3 – gestural communication. Finally, a guide for performance preparation of three chamber repertoire pieces with guitar containing extended techniques was suggested, being such works: 1 – *Musica da Camera*, from Hans-Martin Linde, 2 – *Gruselgeschichten*, from Heinz Kratochwil, and 3 – *Motets*, from Arthur Kampela. Thus, approaches concerning extended techniques and musical performance preparation regarding each piece were addressed focusing on body preparation.

Keywords: performance preparation; chamber music with guitar; extended techniques; body preparation for musical performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadro dos EPM – Ray (2005).....	15
Figura 2 - Trecho retirado de <i>Percussion Study I</i> – Arthur Kampela - Elementos percussivos em sequência.....	32
Figura 3 - Notas explicativas de <i>Percussion Study I</i> – Texto ensinando “ <i>The TappingTechnique</i> ”	33
Figura 4 - <i>Percussion Study I</i> – Foto demonstrando “ <i>The Tapping Technique</i> ”	33
Figura 5 - Bula da obra <i>La Espiral Eterna</i> do compositor Leo Brouwer.....	42
Figura 6 - Bula da obra <i>Seis Quasi-Aforismos</i> do compositor Guilherme Bertissolo	42
Figura 7 - Trecho demonstrando indicações de expressão gestual da obra <i>Sequenza XI</i> , de Luciano Bério	43
Figura 8 - Trecho demonstrando as percussões estruturadas no discurso musical na obra <i>Ritmata</i> , de Edino Krieger	44
Figura 9 - Exemplo dos movimentos percussivos que necessitam de estímulos visuais e cinestésicos	47
Figura 10 - Trecho percussivo em sequência retirado da obra <i>Seis Quasi-Aforismos</i> , de Guilherme Bertissolo.....	48
Figura 11 - Trecho da obra <i>Motets</i> , de Arthur Kampela, que apresenta recursos técnicos que geram gestos corporais	50
Figura 12 - Trecho realizado através do diálogo entre os violões.....	51
Figura 13 - Variação de dinâmicas que dependem da gestualidade do intérprete.....	52
Figura 14 - Exemplo de técnica estendida realizada no violão	56
Figura 15 - Exemplo de técnicas tradicionais com outras simbologias.....	56
Figura 16 - Exemplo do uso do <i>vibrato</i> tanto no violão quanto na flauta doce.....	57
Figura 17 - Exemplo da técnica <i>tambora</i>	57
Figura 18 - Exemplo da técnica “golpe”	58
Figura 19 - Exemplo de técnica estendida no violão, não padronizada	58
Figura 20 - Exemplo da percussão com os dedos da mão esquerda.....	59
Figura 21 - Arpejos longos que servem como ponto de apoio gestual.....	60
Figura 22 - Respiração no violão para auxiliar na sincronia das técnicas estendidas	61
Figura 23 - A utilização da <i>tambora</i> como recurso para auxiliar a comunicação gestual.....	61
Figura 24 - Comunicação necessária para construir o acelerando sem os intérpretes tocarem ao mesmo tempo.....	62
Figura 25 - Comunicação entre os instrumentos através da intensificação dos gestos do violonista	63
Figura 26 - A utilização do <i>glissando</i> como apoio para a comunicação com o flautista	63
Figura 27 - Exemplo de técnica estendida com o recurso do violão	65
Figura 28 - Técnicas de percussão nas laterais e no tampo do violão	66
Figura 29 - Utilização de <i>slide</i> para gerar um <i>glissando</i>	66
Figura 30 - Interação entre duas técnicas estendidas.....	67
Figura 31 - Percussões sobre as laterais e o tampo, além da utilização da baqueta do tímpano	67

Figura 32 - Utilização de um arco de violino	68
Figura 33 - <i>Vibrato</i> típico da guitarra elétrica	69
Figura 34 - Trecho assimétrico entre as técnicas estendidas	70
Figura 35 - Diversas técnicas estendidas em sequência tornando necessária a comunicação gestual	70
Figura 36 - Trecho em que necessita de uma comunicação gestual para a sincronia entre os violões	71
Figura 37 - Utilização do arco do violino e as posições em que o violonista deve segurar o violão	72
Figura 38 - Percussão realizada com uma colher sobre as cordas	72
Figura 39 - Exemplos de técnicas estendidas na obra <i>Motets</i>	74
Figura 40 - Texto inicial exemplificando a execução dos ritmos na “bula” da obra <i>Motets</i>	75
Figura 41 - Exemplo de realização de uma das técnicas estendidas da obra <i>Motets</i>	76
Figura 42 - Mesmos sinais percussivos com variação de posição durante a execução	76
Figura 43 - Momento em que o segundo violão volta à posição inicial	77
Figura 44 - Dificuldades técnicas geradas pelo movimento corporal necessário para realizar as técnicas estendidas	78
Figura 45 - Estímulo visual gerado pela repetição técnica entre os dois violões	79
Figura 46 - Repetição dos mesmos recursos entre os violões e harmônicos auxiliando a sincronia	80
Figura 47 - Técnica em que se deve tocar com os braços invertidos no violão	80
Figura 48 - Diálogo entre os violões através de pausas entre eles	81
Figura 49 - Homenagem a Guillaume de Machault com a interação das técnicas estendidas ..	82
Figura 50 - Trecho virtuoso com a sincronia entre os violões bastante livre e confusa	82
Figura 51 - Ponto de apoio usando o lápis para retomar a sincronia entre os violões	83
Figura 52 - Ponto de apoio gerado com uso de uma colher para cada violão	83
Figura 53 - Utilização da colher sobre a ponte do violão para gerar efeito nas notas tocadas ..	84
Figura 54 - Retomada do motivo de Machault e finalização com os recursos mais abordados durante a peça	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 REVISÃO DE LITERATURA.....	14
1.1 Preparação para performance de música de câmara	15
1.2 Considerações sobre o repertório de câmara para violão	24
1.3 Considerações sobre técnicas estendidas	27
1.4 Estudos sobre o uso do corpo na performance.....	34
CAPÍTULO 2 PREPARAÇÃO CORPORAL PARA PERFORMANCE DE OBRAS DE CÂMARA COM TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VIOLÃO	40
2.1 Leitura.....	41
2.2 Memorização	45
2.3 Comunicação gestual	48
CAPÍTULO 3 PROPOSTA DE UM ROTEIRO DE PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE EM 3 OBRAS DE CÂMARA PARA VIOLÃO	53
3.1 <i>Musica da Camera</i> – Hans-Martin Linde (flauta doce e violão).....	54
3.1.1 Abordagem das técnicas estendidas	55
3.1.2 Preparação para performance	59
3.2 <i>Gruselgeschichten</i> – Heinz Kratochwil (duo de violões)	64
3.2.1 – Abordagem das técnicas estendidas	64
3.2.2 Preparação para performance	68
3.3 <i>Motets</i> – Arthur Kampela (duo de violões)	73
3.3.1 Abordagem das técnicas estendidas	74
3.3.2 Preparação para performance	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata da preparação para performance de música de câmara com violão, utilizando como referência o repertório com técnicas estendidas. Dentro da área de preparação para performance, o trabalho foca a preparação dos gestos corporais para a interpretação musical, visto que algumas técnicas estendidas necessitam de um movimento corporal incomum para serem realizadas. Sendo assim, o objetivo principal do trabalho é apresentar, dentro do repertório camerístico com técnicas estendidas para violão, abordagens e sugestões de preparação dos gestos corporais para a performance musical em três obras.

Como caminho metodológico, o trabalho foi dividido em três etapas distintas. A primeira etapa contempla a revisão de literatura dos principais temas do trabalho; a segunda aborda a preparação dos gestos corporais para performance de música de câmara com violão; e a terceira traz uma proposta de roteiro, baseada nos assuntos tratados no decorrer do texto, para preparar três obras câmerísticas com técnicas estendidas no violão.

O primeiro capítulo, abordando os principais temas centrais do texto, está organizado da seguinte maneira: 1 – Preparação para performance de música de câmara; 2 – Considerações sobre o repertório de câmara para violão; 3 – Considerações sobre técnicas estendidas; e 4 – Estudos sobre o uso do corpo na performance. Em cada tema, serão apresentadas discussões de literatura sobre os pensamentos e propostas de cada um dos autores da literatura compulsada.

A preparação para performance de música de câmara foi trabalhada tanto em vista da preparação individual quanto do coletivo, pois há também a necessidade da preparação individual para o repertório de câmara. Na preparação para performance, algumas técnicas de ensaio são discutidas de acordo com a literatura revisada tanto em língua portuguesa quanto inglesa. Sobre essas técnicas de ensaio individuais, foi dado certo enfoque para algumas em especial como: leitura e leitura à primeira vista, memorização, delimitação de pontos de apoio, fragmentação da obra e práticas de estudo mental. Já na prática coletiva os principais fatores tratados foram: coordenação musical, comunicação e interação entre membros do grupo e os fatores individuais e sociais que influenciam o andamento do ensaio.

No repertório de câmara para violão foram discutidas principalmente as abordagens dadas ao repertório, principalmente em relação às obras para concerto. Também nessa parte do trabalho foram demonstradas as principais formações camerísticas com violão, de obras escritas originalmente para tais formações ou para obras transcritas de outras formações. Além disso, também foram tratadas as abordagens composicionais referentes às obras escritas

a partir do século XX e as formações inusitadas utilizadas durante esse período, as quais também influenciaram, na inovação técnica, as técnicas estendidas tratadas a seguir.

Nas considerações sobre as técnicas estendidas, o enfoque foi dado por meio das diversas abordagens utilizadas para demonstrar o surgimento desses novos recursos técnicos. Assim, foram levantadas seis hipóteses consentâneas com essas inovações técnicas: busca por novas possibilidades sonoras; colaboração compositor/performer; interação intérprete/instrumento; a nova maneira de tratar o discurso musical; as novas formações de grupos de câmara e as inovações na notação.

Em relação aos estudos sobre o uso do corpo na performance musical a atenção se volta para as pesquisas sobre preparação, comunicação e expressão musical a partir dos gestos corporais. De acordo com alguns autores dessa seara, a preparação dos gestos corporais é importante para auxiliar a expressão musical relacionada através da comunicação e da interação musical com o público. A comunicação musical demonstrou ser fundamental para o andamento do ensaio em grupos de câmara como também para a expressividade musical. Dessa maneira, foram tratadas com mais atenção as comunicações verbais e principalmente as não verbais, já que esta segunda pode ser trabalhada tanto na preparação quanto numa performance musical. Por fim, através de diversas pesquisas, foram discutidas a influência do corpo na expressividade musical e a expressividade que demonstrou receber influência direta dos gestos corporais.

No segundo capítulo, foram tratadas algumas abordagens utilizadas na preparação para performance camerística com técnicas estendidas. Nessa abordagem o enfoque gira em torno do comportamento corporal nessas técnicas de ensaio, que foram selecionadas de repertório com técnicas estendidas, assunto que é parte central do presente texto. Assim, o capítulo fica organizado da seguinte maneira: 1 – leitura; 2 – memorização; e 3 – comunicação gestual.

Durante o processo de leitura de uma partitura com técnicas estendidas o conhecimento das notações utilizadas por cada compositor é muito importante. Além de tal conhecimento ser necessário para a realização das técnicas propostas, o intérprete necessita de uma readequação do trabalho corporal. O corpo tem um papel fundamental quando se trata de repertório com técnicas estendidas simplesmente por resultar em movimentos não convencionais ao instrumentista. Assim, no processo de leitura da partitura, cabe ao intérprete pensar nos movimentos corporais utilizados para que cada técnica seja executada de maneira orgânica e consciente.

Em relação aos processos de memorização, também abordados no primeiro capítulo, serão tratadas neste capítulo apenas a memorização visual e memorização cinestésica. A

escolha desses dois tipos de memorização se justifica porque, como o foco do segundo capítulo é a preparação gestual, esses dois tipos de memorização se referem diretamente aos aspectos corporais, pois no processo de leitura da partitura é fundamental que as técnicas estendidas sejam feitas de maneira consciente, daí a importância da memorização cinestésica nesse processo. Além disso, a memorização visual auxilia de forma significativa os intérpretes num grupo de câmara, tanto no que se refere à coordenação entre os membros como também na comunicação visual.

Os processos de comunicação utilizados aqui desenvolvem o pensamento introdutório da comunicação verbal, embora enfatize apenas as comunicações não-verbais, que tratam principalmente das comunicações visuais utilizadas pelos intérpretes na preparação e na execução de uma obra musical. Dentre os aspectos visuais destacam-se: o uso de movimentos faciais, movimentos corporais e também movimentos de braços, os quais auxiliam diretamente membros de grupos de câmara a se comunicarem e também a se expressarem.

Por fim, o terceiro capítulo propõe um roteiro de preparação para performance baseado nos assuntos discutidos durante o texto. Nesse roteiro são trabalhadas algumas técnicas de ensaio essenciais à preparação de obras com técnicas estendidas com vistas à preparação corporal do intérprete. Para elaborar esse roteiro, foram selecionadas três obras camerísticas com técnicas estendidas: 1 – *Musica da Camera* do compositor Hans-Martin Linde para violão e flauta doce; 2 – *Gruselgeschichten*, do compositor Heinz Kratochwil para dois violões; e 3 – *Motets*, do compositor Arthur Kampela para dois violões.

As obras foram selecionadas tanto pela importância dos compositores no repertório com técnicas estendidas, mas também pela forma como aborda tais técnicas no decorrer da música. Hans-Martin Linde é um renomado flautista e compositor que, por não ser violonista, foi importante a escolha de sua obra para demonstrar como grandes compositores de outros instrumentos pensam nas técnicas estendidas ao escrever para violão. Heinz Kratochwil foi um importante compositor austríaco também não violonista e foi escolhido porque demonstra as técnicas estendidas utilizadas nos dois violões de uma forma mais contundente, principalmente com a utilização de outros recursos externos (arco de violino, colher, colar e escova de dente, entre outros) além dos realizados apenas com a sonoridade do instrumento. Por fim, Arthur Kampela desenvolve as técnicas estendidas ao extremo em suas composições, tanto em formações solo como camerísticas, o que credencia como um dos principais expoentes na composição com técnicas estendidas.

Em cada uma das obras selecionadas, foram realizados breves históricos dos compositores buscando não apenas relatos bibliográficos, mas também aspectos em sua

formação que os influenciaram a trabalhar com tal repertório. Além do histórico de cada compositor, o terceiro capítulo foi organizado para cada obra da seguinte maneira: 1 – abordagem das técnicas estendidas e 2 – preparação para performance. Cada um desses subitens do terceiro capítulo foram apresentados com exemplos práticos da preparação para performance realizada pelo autor do texto.

CAPÍTULO 1

REVISÃO DE LITERATURA

Neste primeiro capítulo, serão abordados em quatro partes os principais assuntos referentes ao tema da dissertação: preparação para performance de música de câmara, considerações sobre o repertório de câmara para violão, considerações sobre técnicas estendidas e estudos sobre o uso do corpo na performance. Em cada um desses tópicos foram trabalhados diversos fatores que influenciam a preparação para performance camerística no repertório para violão e com técnicas estendidas. Assim, certos temas relacionados com alguns desses tópicos não serão trabalhados mais a fundo por fugir ao escopo do trabalho proposto.

1.1 Preparação para performance de música de câmara

Preparação para performance é um tema que vem sendo discutido no Brasil com maior frequência nos últimos anos, embora nas pesquisas realizadas no exterior já conte com ampla bibliografia. De acordo com Ray (2005), a preparação para performance faz parte de um dos estágios dos Elementos da Performance Musical – EPM – dos quais eles aparecem em três etapas: Preparação, Realização e Avaliação. Embora esses estágios apareçam separadamente, eles constituem a grande área da performance musical, ocorrendo ciclicamente, como se pode notar na imagem abaixo:

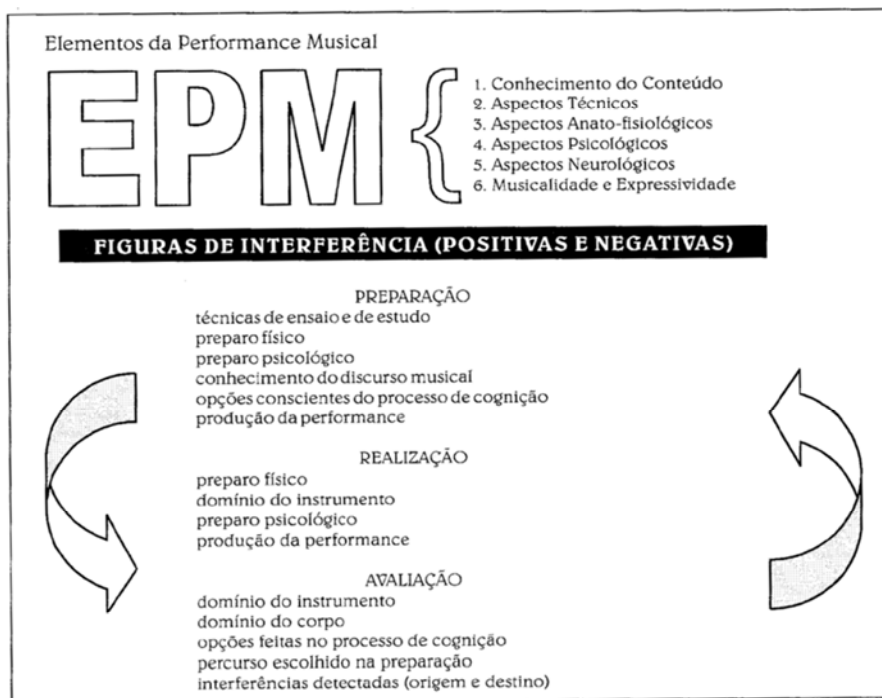


Figura 1 - Quadro dos EPM – Ray (2005)

Jorgensen (2004) considera essas três fases da performance musical destacadas por Ray – preparação, execução e avaliação – como parte da preparação. Mesmo abordando-as separadamente, Jorgensen (2004) se utiliza desses três momentos durante apenas a fase de preparação, não considerando a execução como o ato performático e a avaliação como uma avaliação da performance em si. Sendo um estágio um pouco mais avançado da preparação, a execução da prática permite ao estudante gravações em áudio e vídeo, o que lhe possibilita observar e avaliar sua prática. Esse processo de “autoaprendizado”¹ torna-se mais eficiente à medida que o músico toma consciência dos processos utilizados em sua preparação.

Durante as três grandes fases utilizadas por Ray, nota-se que todos os aspectos constituídos por elas abordam figuras de interferência², que estão todas interligadas. Por exemplo: o “preparo físico” aparece como figuras de interferência tanto na preparação quanto na execução, enquanto no momento de avaliação da performance é denominado “domínio do corpo”. Ambas as abordagens determinam a forma como o intérprete se preparou fisicamente, como ele executa os movimentos necessários para a performance e como ele avalia sua própria preparação física. Por isso é importante a consciência dos processos utilizados na preparação demonstrados acima por Jorgensen (2004) e Ray (2005).

Utilizando ainda a figura 1, os EPM possuem seis interfaces: conhecimento do conteúdo, aspectos técnicos, aspectos anato-fisiológicos, aspectos psicológicos, aspectos neurológicos e musicalidade e expressividade. Entre cada uma dessas interfaces da performance musical existem diversos aspectos a serem desenvolvidos pelo intérprete e, portanto, são trabalhados individualmente. No entanto, para que o processo de preparação se torne eficiente ao final do estudo, eles devem ser integrados e inseridos na proposta musical de cada intérprete. “Cabe ressaltar que, apesar de estar sendo aqui abordados individualmente, não se pode perder a noção de que os EPM ocorrem simultaneamente durante a performance musical [...]” (RAY, 2005, p. 42)

Sempre que se trata do assunto de preparação para performance vem a questão: que meios utilizar para uma preparação adequada. Nesse sentido, dois temas bastante abordados por pesquisadores na área estão relacionados com os métodos e com as Técnicas de Ensaio. Aparentemente ambas parecem ter o mesmo significado, porém “[...] técnicas são os meios pelos quais *performers* tornam-se aptos a dominarem seus instrumentos, e o conjunto destes meios constituem o método.” (RAY, 2005, p. 44). Nesse sentido, o presente trabalho abordará

¹ Termo utilizado por Jorgensen que caracteriza o estudo de uma obra sem a orientação de professor.

² Termo utilizado por Ray determinando fatores que influenciam (positivamente ou negativamente) a performance musical como um todo.

a literatura referente às técnicas de ensaio utilizadas na preparação para performance e não na construção de um novo método.

As técnicas de ensaio são tratadas por vários pesquisadores e por intérpretes com a finalidade de desenvolver com seus alunos e consigo mesmos abordagens que resultem numa preparação eficaz. Existem diversas abordagens sobre o assunto, o que torna o pensamento sobre técnicas de ensaio mais eficiente do que a utilização de métodos, porquanto o intérprete constrói seus métodos de acordo com suas facilidades e dificuldades técnico-interpretativas.

[...] com relação ao domínio do instrumento, encontramos um problema. Como a técnica musical é normalmente dissociada do estudo das implicações de ordem psicológicas inseridas no aprendizado musical, no meio musical a palavra método faz referência apenas a um livro de estudos progressivos e de caráter predominantemente de treinamento físico-motor, e não ao processo global de aprendizado do *performer*. Este problema é agravado pela tradição (herdado dos conservatórios europeus) dos professores de adotar um único método para todos os alunos, geralmente sem considerar as individualidades inerentes ao artista. (RAY, 2005, p. 44)

Seguindo esse pensamento, é importante ter em mente seus objetivos para assim traçar suas etapas de estudo. Reid (2002, p. 110) destaca a importância de três questões a serem refletidas:

- O que espero alcançar?
- Quais métodos posso utilizar para alcançar meus objetivos?
- Meus métodos têm sido bem sucedidos?

Como já se viu aqui, existe essa distinção entre métodos e técnicas de ensaio. Afinal, para construir um método é necessário definir/escolher técnicas de ensaio consentâneas com os objetivos traçados. Voltando para as questões de Reid (2002) que merecem reflexão na segunda questão, deve-se trocar a palavra “métodos” por “técnicas de ensaio”, colocando essas três questões em consonância com a proposta inicial do presente texto.

- O que espero alcançar?
- Quais **técnicas de ensaio** posso utilizar para alcançar meus objetivos?
- Meus métodos têm sido bem sucedidos?

No estudo individual, diversas abordagens podem ser utilizadas na preparação para performance, como, por exemplo, a utilização de técnicas de memorização, leitura e leitura à primeira vista, criação de pontos de apoio e práticas de estudos mentais, entre outros que serão tratados aqui. No entanto, técnicas de ensaio são utilizadas para alcançar seus objetivos, independentemente do instrumento ou da formação instrumental/coral. No presente estudo, o

objetivo é preparação para performance em conjunto instrumental, ou seja, formações camerísticas instrumentais, tornando necessária a preparação não apenas individual, mas também coletiva que adentra diversos outros fatores a serem abordados. Goodman (2002), por exemplo, relaciona alguns aspectos do fazer musical coletivo, como: coordenação, comunicação, fatores individuais e sociais.

Complementando os aspectos destacados no fazer musical coletivo, Davidson King (2004) e Clarke (2002) incluem abordagens diferentes no que tange aos fatores abordados. Por exemplo: o foco da comunicação que é tratada por Goodman segue a linha da comunicação aural e apenas menciona a comunicação visual, porém atribuindo maior importância à comunicação aural: “[...] a comunicação aural (ser capaz de ouvir um ao outro) é mais importante que a comunicação visual (ser capaz de ver um ao outro). A forma mais simples de compreender essa questão é o fato de que ouvimos a música, mas não a vemos.” (GOODMAN, 2002, p. 156)³. Já para Clarke, entretanto, “O movimento e o corpo humano são particularmente significativos para esse conjunto complexo de relações por diversas razões, sendo a mais óbvia o fato de que a música é produzida pelos movimentos do corpo e do instrumento [...]” (CLARKE, 2002, p. 66)⁴. E Davidson e King (2004) seguem o pensamento de Clarke, que foca na comunicação visual na qual é apresentada uma parte considerável de seu texto demonstrando a importância das comunicações verbais e não verbais⁵ na preparação camerística. Importante destacar também que não há discordância nos pensamentos dos autores relacionados acima, ambos trilham rumos diferentes de pesquisa. Dito isso, no momento da preparação camerística são fundamentais tanto a comunicação visual quanto a comunicação aural, e a junção dessas abordagens tornam o estudo preparatório dos intérpretes em grupos de câmara mais sólido.

Como já mencionado, existem técnicas de ensaio tanto na preparação individual quanto na preparação em grupo, embora para a preparação em grupo também seja necessária uma preparação individual para cada intérprete. Diversos fatores serão abordados sobre a preparação individual, dentre os quais a leitura da partitura pode ser considerada o aspecto inicial de trabalho. Sloboda (1985) comenta sobre três estágios que envolvem a partitura musical.

³ Tradução nossa “[...] aural communication (being able to hear each other) is more important than visual communication (being able to see each other). The simplest way to relate to this point is that we hear music – we don’t see it.

⁴ Tradução nossa “Movement and the human body are particularly significant in this complex set of relationships for many reasons – the most obvious being that music is produced by movements of the body and instrument [...]”

⁵ As comunicações verbais e não verbais serão discutidas com um maior enfoque na parte 1.4 do presente texto.

Há três estágios principais de desenvolvimento com uma partitura, que permitem o estudo da *performance*. Primeiramente, há a *performance* não premeditada que o músico é capaz de realizar na primeira leitura da partitura. Isso é geralmente conhecido como leitura à primeira vista. Em segundo, vêm as *performances* geradas por um período de exposição continuada à partitura. O objetivo destas *performances* é geralmente o de aprimorar a execução até que a mesma atinja um certo critério de adequação, já que a leitura à primeira vista nem sempre produz uma execução totalmente satisfatória. Este tipo de *performance* é conhecido como ensaio ou prática. Finalmente, há o produto mais ou menos acabado do ensaio, uma execução que foi aperfeiçoada e que pode envolver a memorização total de uma partitura. Este último tipo de *performance* será chamado aqui de *performance expert*, embora seja importante salientar que alguns músicos podem executar bem diversas músicas sem necessidade de muitos ensaios. Uma boa leitura à primeira vista (e, de fato, um bom ensaio) também identifica um bom *expert*. (SLOBODA, 1985 p. 87-88)

Como ensina Sloboda (1985), o primeiro estágio com uma partitura seria a leitura à primeira vista, que é a capacidade de tocar uma obra do início ao fim sem interrupções. Thompson e Lehmann (2004) caracterizam a leitura à primeira vista como “A habilidade de leitura à primeira vista envolve a capacidade de tocar a música de forma precisa e fluente (isto é, sem pausas ou interrupções no fluxo musical), em andamento aceitável e com expressão musical adequada.” (THOMPSON e LEHMANN, 2004, p. 145)⁶. Thompson e Lehmann (2004) complementam sobre os processos envolvidos na leitura à primeira vista:

[...] para manter-se a fluência, não é possível pausar sem interromper o fluxo musical – e esta é uma forma importante de se diferenciar a leitura musical à primeira vista de outras habilidades superficialmente similares a ela, como a digitação de cópias e a leitura em voz alta. A sequência de eventos é, portanto: (1) percepção da notação musical; (2) seu processamento; e, finalmente, (3) execução do programa motor resultante. (THOMPSON e LEHMANN, 2004, p. 146)⁷

David Russel (n. 1953), importante violonista da atualidade, realizou diversos “*master classes*” em sua carreira, dos quais Contreras (1998) extraiu 165 conselhos que compuseram um livro. Dentre esses conselhos, o violonista comenta sobre a leitura à primeira vista no violão e sua importância, abordando sugestões para a prática dessa leitura.

⁶ Tradução nossa “Ability at sight reading involves the capacity to play the music accurately and fluently (i.e. without pauses or breaks in the musical flow) at an acceptable tempo with adequate musical expression.”

⁷ Tradução nossa “[...] to maintain fluency it is not possible to pause without interrupting the musical stream – and this is one important way in which musical sight-reading differs from superficially similar skills such as typing from copy or reading aloud. The sequence of events is thus, (1) perceiving notation, (2) processing it, and finally (3) executing the resulting motor program.”

148. A leitura à primeira vista é muito prática, pois nos permite encontrar digitações alternativas instantaneamente. Para iniciar, são muito recomendáveis os estudos de violino (os estudos de violão são mais difíceis para se ler com fluência em um nível básico).

149. Lendo à primeira vista, há duas regras de ouro. 1 - “Tocar o que vê”. Não é necessário tocar todas as notas, mas não se detenha e mantenha a pulsação com precisão. 2 - Olhe sempre de relance para o compasso seguinte, para o meio do compasso seguinte ou para o compasso à frente do que se toca.

150. Ler devagar, mas sem parar. É muito mais importante evitar paradas que cortam a continuidade do discurso musical e nos impedem de dar sentido às frases, do que tentar aumentar a velocidade. Mesmo que esteja marcado “Allegro”, se dará atenção a isso após o primeiro contato com a obra, não se deve dar uma interpretação que exija uma velocidade determinada. (CONTRERAS, 1998, p. 74-75)⁸

No entanto, a leitura à primeira vista deve ser refletida de acordo com o repertório utilizado, por exemplo, num repertório com novas linguagens (técnicas estendidas), a leitura à primeira vista torna-se inviável devido à necessidade de um estudo aprofundado da obra. Já em relação ao repertório tradicional essa leitura possui maior fluência.

Durante a leitura da partitura, principalmente em obras camerísticas em que a leitura é mais difícil por ser feita em grupo, o uso da delimitação de pontos de apoio pode facilitar o andamento do ensaio. Durante a delimitação desses pontos de apoio, uma técnica de ensaio muito utilizada é a fragmentação de trechos a serem estudados. Trechos com maior complexidade técnica ou até mesmo de sincronização geralmente são bem resolvidos através dessa fragmentação da obra. Para Reid (2002), “O método mais comum é simplificar a tarefa através da divisão do material musical em blocos de tamanho pequeno o suficiente para assegurar certo grau de progresso.” (REID, 2002, p. 110)⁹. Sobre as estratégias de fragmentação da obra Sloboda (1985) menciona que:

[...] muitos iniciantes acham difícil ensaiar de maneira produtiva (isto é, de modo a melhorar significativamente sua *performance*). Sua principal

⁸ Tradução nossa 148. Lectura a primera vista: ES muypráctico, pues nos permite encontrar sin dificultad digitaciones alternativas al instante. Son muy recomendables al principio los estudios de violín (los de guitarra son demasiado difíciles para leerlos con fluidez en un nivel básico).

149. Leyendo a primera vista hay dos reglas de oro: 1.- “*toca lo que veas*”; no hace falta tocar todas las notas, pero no te detengas, y mantén el pulso uniforme. 2.- Mira siempre de reajo hacia lo que viene, médio o un compás por delante de lo que estás tocando.

150. Leer lento pero sin pausa. Es mucho más importante evitar detenciones que cortan la continuidad del discurso musical y nos impiden darle sentido a las frases, que intentar aumentar el tiempo; Aunque esté marcado “*allegro*” se trata al fin y al cabo de nuestro primer contacto con la obra, no de una interpretación que exija llevar una velocidad determinada.

⁹ Tradução nossa “The most common approach is to simplify the task through the division of the musical material into chunks of a small enough size to ensure a degree of progress.”

estratégia parece ser a de simplesmente tocar uma mesma passagem por muitas vezes, esperando, como se fosse possível, que ela fique boa como se fosse uma roupa que está sendo passada a ferro. Os professores e *performers* mais experimentados insistem que é necessário bem mais do que isso. As passagens problemáticas precisam ser ‘quebradas em pequenas partes’. (SLOBODA, 1985, p. 117-118)

A abordagem mencionada não é única e nem exclusiva na preparação de uma obra. Diversas pesquisas recentes demonstram três principais abordagens que vêm sendo bastante eficazes na preparação de um novo repertório, nas quais são incluídas desde a fragmentação da obra como descrita acima, até a prática de tocar a obra inteira e também a junção dessas duas abordagens. Nas palavras de Jorgensen (2004),

Uma estratégia é tocar toda a obra diversas vezes, sem interrupções para lidar com partes da obra em especial. Uma segunda estratégia é concentrar-se apenas em partes da composição antes de tentar dominá-la como um todo; percorrer cada parte diversas vezes antes de dar continuidade é uma característica desse método. A terceira estratégia combina ambos os métodos que focam no todo e nas partes. (JORGENSEN, 2004, p. 92)¹⁰

Complementando a segunda estratégia referente ao trecho apresentado acima, Schmitz (2010) demonstra que essa fragmentação da obra, criando pontos de apoio, auxilia o intérprete a lembrar das informações contidas na partitura, evitando a necessidade de ler nota por nota durante sua preparação. Importante destacar que o próprio intérprete pode criar seus pontos de apoio e marcá-los na partitura de obras de qualquer natureza. Nota-se, por conseguinte, que essa estratégia mencionada também funciona como estratégia de memorização, que é uma técnica de ensaio bastante discutida em estudos de preparação para performance.

Estudos realizados por Williamon (2002), Ginsborg (2006) e Klickstein (2009) revelam diversos aspectos a serem pensados sobre memorização musical e também oferecem algumas estratégias de estudo. Williamon (2002) destaca três principais tipos de memorização musical: memória auditiva, memória visual e memória cinestésica. A memória cinestésica é comumente denominada “memória muscular” e está ligada à automatização dos movimentos basicamente através da repetição. A memorização de uma obra também traz à tona discussões acerca dos benefícios que geram ao tocar sem a partitura. Nas palavras de Klickstein (2009),

¹⁰ Tradução nossa “One strategy is to play through the entire piece several times, not stopping for special treatment of parts of the piece. A second strategy is to concentrate only on parts of the music before attempting to master the whole; going through each part several times before going on to the next is a characteristic of this approach. The third strategy combines the whole and the part approaches.”

“Quando se memoriza profundamente, obtém-se liberdade máxima no palco e se desfruta de uma ligação irrestrita com os ouvintes.” (KICKSTEIN, 2009, p. 82)¹¹ No entanto, Williamon (2002), complementando as palavras de Kickstein (2009), demonstra, através de um estudo de caso com um violoncelista, que:

Liberdade, sim; liberdade absoluta, não. A análise revelou que o público avaliou as performances memorizadas de forma melhor que as não memorizadas independentemente de um pedestal estar ou não obstruindo sua visão do violoncelista. Ademais, os sujeitos com formação musical deram pontos mais altos às performances memorizadas que os leigos no que diz respeito à capacidade de comunicação do violoncelista, indicando, assim, que os ouvintes músicos estariam mais preparados para captar sutis deixas de comunicação incorporadas à performance memorizada. Tais descobertas sugerem que, de certa forma, os intérpretes podem se expressar mais livremente quando tocam sem partitura. Contudo, para que essa liberdade de expressão seja absoluta, conforme propõe Hughes, é necessário que ela seja identificada igualmente por todos os ouvintes, independente de sua formação musical. (WILLIAMON, 2002, p. 115-117)¹²

A memorização é importante para a fluidez da obra musical e por isso algumas estratégias são frequentemente utilizadas para tal fim. Uma das abordagens utilizadas se refere ao estudo mental. Jorgensen (2004) ensina que “O objetivo básico das estratégias mentais é estabelecer e ativar imagens visuais, aurais e cinestésicas da música tanto para o ensaio quanto para performance.” (JORGENSEN, 2004, p. 92)¹³. Barros (2008) segue na mesma linha do pensamento de Jorgensen:

O objetivo do estudo mental é estabelecer e ativar na mente e, conseqüentemente, na execução, as imagens visuais, auditivas e do movimento físico-muscular necessários. Considerando a partitura como fonte de todas as referências para o estudo mental, o intérprete deve, ao máximo, explorar e compreender seu conteúdo. Assim, o rendimento do estudo mental depende do entendimento dos códigos musicais, diga-se análise musical, percepção auditiva, conhecimento da história da música, estilo, assim como a habilidade para desenvolver imagens do movimento e do toque, reflexão e memorização. (BARROS, 2008, p. 130)

¹¹ Tradução nossa “When you memorize deeply, you gain maximal freedom on stage and enjoy unfettered communion with listeners.”

¹² Tradução nossa “Freedom, yes; absolute freedom, no. The analysis revealed that audiences rated the memorised performances higher than the non-memorised performances, regardless of whether or not a stand obstructed the view of the cellist. Moreover, individuals with musical training scored the memorised performances even higher than non musicians in terms of the cellist's communicative ability, thus indicating that listeners who were musicians may have been better equipped to pick up subtle communication cues embedded in the performances from memory. These findings suggest that, to some extent, performers can express themselves more freely when playing without a score. However, for this freedom of expression to be "absolute", as Hughes proposed it would need to be identified equally well by all listeners, independent of musical training.”

¹³ Tradução nossa “The basic purpose of mental strategies is to establish and activate visual, aural, and kinesthetic images of the music for use in both practice and performance.”

A utilização dessas ferramentas de estudo durante a preparação individual é fundamental para que haja maior eficácia durante a retomada do estudo em grupo. Sendo assim, além da preparação individual também é necessário realizar a preparação coletiva. Como já citado, um dos processos necessários para a realização musical em conjunto é a coordenação. Entre os processos de coordenação musical, Goodman (2002) destaca o “tempo do grupo”, “habilidades de cronometragem” e a “ilusão de sincronia”. Cada um desses aspectos traz habilidades individuais e também habilidades coletivas, exigindo ir além das capacidades técnicas de cada membro do grupo.

O “tempo do grupo” mencionado por Goodman (2002) é importante porque em grupos de câmara, principalmente sem regente, é fundamental estabelecer o tempo geral da peça, que pode ser alterado em diversas ocasiões através de mudanças de andamento até que haja um acordo entre os membros do grupo. Em relação às “habilidades de cronometragem”, a autora destaca a antecipação e a reação, que são definidas de acordo com a natureza dos membros do grupo. Goodman (2002) demonstra dois tipos de antecipação e reação. O primeiro está ligado ao processo de “caça”, onde músicos seguem os outros antecipando e reagindo aos movimentos realizados. Já o segundo está relacionado com um processo de ajustamento mútuo, podendo haver troca de papéis entre os membros do grupo, dando a outro membro certa liderança no grupo. Finalizando os processos de coordenação musical, Goodman (2002) esclarece sobre a “ilusão de sincronia”: tocar as notas num tempo exato está além das habilidades humanas. Assim, os membros do grupo precisam “criar” essa ilusão da sincronia e, para isso, é necessário conhecer seus instrumentos e também os instrumentos do restante do grupo, uma vez que é importante ter o conhecimento sobre o tempo de resposta de cada instrumento e também para gerar um equilíbrio timbrístico.

Seguindo o pensamento de Goodman (2002), além da coordenação, a comunicação também é fundamental para o fazer musical coletivo. Como destacado anteriormente, a comunicação musical segue principalmente em duas linhas de pesquisa: comunicação aural e comunicação visual. A comunicação aural segue em resposta aos resultados sonoros obtidos entre os intérpretes, enquanto a comunicação visual auxilia os intérpretes a dialogarem durante todo o processo, desde a preparação até a performance musical. (DAVIDSON e KING, 2004).

Coordenação e comunicação são fundamentais para que haja entendimento entre os músicos camerísticos no momento da preparação e da performance musical. No entanto, outro aspecto que também é determinante para o sucesso do grupo são os fatores individuais e

sociais (GOODMAN, 2002). Cada membro deve ter em mente qual a sua função dentro do grupo e desempenhá-la de maneira que não atrapalhe nem incomode uns aos outros. Um grupo camerístico é um trabalho em equipe que carrega consigo não apenas fatores relacionados à música, mas também a aspectos sociais. Portanto, deve ser considerada a escolha de um líder em cada grupo, que ficará responsável pelo andamento do ensaio e também pela manutenção do foco do grupo (DAVIDSON e KING, 2004).

Nota-se esse incremento de pesquisas relacionadas à preparação para performance, tanto na preparação individual como na coletiva, abordando diversos fatores importantes a serem levados em consideração no momento da preparação. A preparação não traz apenas uma preocupação técnica de realização musical, mas também de interação musical, seja com o público ou com os companheiros de grupo de câmara. Essa interação contempla fatores já mencionados anteriormente, como, por exemplo: fatores sociais (individuais e coletivos) e até fatores psicológicos, o que torna as pesquisas na área de performance musical e também de psicologia da performance de extrema relevância para compreender melhor esses fatores abordados na presente pesquisa.

1.2 Considerações sobre o repertório de câmara para violão

No que diz respeito ao repertório camerístico para violão, pode-se destacar grande parte do repertório destinado a obras para formação com outros violões. Além disso, veem-se também, em diversas outras formações, o violão com um papel de “acompanhador”. Fundamentando esse pensamento, Tyler e Sparks (2002) exemplificam: “[...] uma série de músicos vienenses passaram a escrever para violão, compondo geralmente músicas de câmara simples nas quais o violão era utilizado sobretudo para acompanhar instrumentos melódicos.” (TYLER e SPARKS, 2002, p. 251)¹⁴.

O violão é um instrumento ideal para acompanhar o canto. Desde a época dos trovadores e menestrelis o canto era acompanhado somente pelo alaúde. Com o passar do tempo, este acompanhamento ganhou em expressão e dificuldades. Chegamos ao século XX com essa formação no auge de sua complexidade, vários compositores escreveram para canto e violão. (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 16/04/2013)

¹⁴ Tradução nossa “[...] a number of Viennese musicians began to write for the guitar, mostly composing simple chamber music in which the guitar was used primarily to accompany melodic instruments.”

Apesar dessa característica inicial do violão como um instrumento acompanhador, uma das formações mais características do instrumento é entre duos de violão, e desde o início, diversos compositores começaram escrevendo para essa formação. Nas palavras de Paulo Porto Alegre (2013), “[...] obras para duo de violões, esta formação é sem dúvida uma das mais importantes em termos de sonoridade e repertório.” (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 13/03/2013). Um exemplo dessa formação em duos de violão são os 24 duos progressivos de Carulli (1770-1841), que são realizados de forma didática para que professores e alunos toquem juntos desde o início. Mauro Giuliani (1781-1829), contemporâneo de Carulli, apresenta os duos de violão com outro enfoque, levando-os para as salas de concerto. (ALMEIDA e MARCELINO, 2008) No entanto, o presente texto não objetiva abordar o aspecto histórico do repertório de câmara para violão. Como foi demonstrado anteriormente, o foco gira em torno da abordagem dada a tal repertório.

Duos entre violão e instrumentos melódicos são bastante frequentes, já que instrumentos harmônicos normalmente soam muito bem ao lado dos melódicos, como visto anteriormente entre canto e violão. Além do canto, outro instrumento muito utilizado para se tocar com o violão é a flauta. O duo flauta e violão contam com um vasto repertório, podendo-se considerar uma das principais formações camerísticas com violão.

O duo de flauta e violão, depois do duo de violões é o agrupamento camerístico mais conhecido e utilizado. É natural um instrumento harmônico acompanhando um melódico. Na história da música, os compositores se dedicaram a esta formação, o que resultou um vasto e rico repertório. No século XX a música para flauta e violão teve um enriquecimento ainda maior. (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 02/04/2013)

Outra abordagem bastante utilizada na formação do violão camerístico é referente às transcrições, uma vez que “[...] a transcrição é um procedimento comum no mundo do violão.” (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 26/03/2013). Com referência às transcrições, notam-se, desde o século XVI, as intabulações¹⁵ realizadas para os instrumentos de cordas dedilhadas como alaúde e vihuela. Já no atual modelo de construção do violão, essas transcrições ocorreram principalmente no início do século XX, com a utilização de transcrições para duos e quartetos, entre outras formações características.

¹⁵ “Os arranjos de obras vocais para instrumentos de teclado ou de cordas dedilhadas durante o período renascentista eram chamados de intabulações.” (WOLFF, 2003, p. 121)

O violão também é considerado um instrumento bastante versátil, mesmo com sua baixa projeção sonora; assim, houve inúmeras utilizações do violão com outras formações instrumentais, principalmente os instrumentos de cordas friccionadas. Como já mencionado, a projeção sonora do violão é bastante limitada, ocorrendo certa dificuldade no que se refere ao equilíbrio sonoro. “[...] percebemos a dificuldade de se realizar o equilíbrio sonoro nessas formações [violão e violino/violão e violoncelo], uma vez que as cordas friccionadas soam muito mais do que as pulsadas”. (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 07/05/2013). Isto demonstra algumas dificuldades enfrentadas por violonistas em grupos de câmara. Formações com instrumentos de maior projeção sonora tornam o trabalho do violonista mais complicado, utilizando por diversas vezes microfones para amplificar o som do violão.

No século XX o violão passou a ter um papel mais contundente nas formações camerísticas, abrindo portas a novas formações com o violão e também trazendo outros compositores não violonistas a pensar no violão em suas formações. Grande exemplo disso é o crescente uso do violão em obras de câmara no século XX.

Foi neste século [Século XX] que o violão recebeu uma atenção especial por parte dos compositores não violonistas, praticamente todos os grandes autores escreveram para o instrumento. A música de câmara com violão também recebeu essa merecida atenção e o resultado foi um enriquecimento significativo de repertório, tanto em quantidade como qualidade. (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 05/03/2013)

Com essa nova “safra” de compositores não violonistas escrevendo para o instrumento, começaram a surgir novas formações, inclusive algumas bastante inusitadas (PADOVANI e FERRAZ, 2011). Até mesmo compositores voltados para a área da música eletroacústica passaram a escrever para violão e meios eletrônicos. O duo violão e *tape* recebeu grande destaque por parte desses compositores. Além do violão e *tape*, o duo violão e *live-eletronics* também se tornou muito utilizado por esses compositores. A principal diferença entre as duas versões é que o *tape* possui o som pré-gravado, enquanto o *live-eletronics* realiza toda a interação e resposta dos sons eletrônicos em tempo real. Paulo Porto Alegre (2013) comenta sobre o duo de violão com meios eletrônicos:

O século XX propiciou novas combinações camerísticas inusitadas, é o caso da combinação violão e meios eletrônicos. Este meio eletrônico normalmente é utilizado na forma de um *tape* pré-gravado, que pode ser de sons do próprio violão retrabalhados eletronicamente ou de sons gerados

pelo computador. (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 23/04/2013)

Nesse período, a variação timbrística estava muito presente nas composições, e o violão seguiu na mesma linha. O uso de percussões e pizzicatos, além de diversas outras novas possibilidades sonoras, foram incluídos de forma a enquadrar o violão nessa nova proposta composicional. Compositores como Leo Brouwer (n. 1939) e Edino Krieger (n. 1928) começam a demonstrar esses novos recursos técnicos de forma a ver o violão com infinitas possibilidades sonoras. Já no final do século XX e início do século XXI, Arthur Kampela (n.1960) expande esses recursos técnicos ao extremo, caracterizando por diversas vezes o violão como novo instrumento. Nesse ponto, vê-se a utilização do violão em obras de câmara muitas vezes com outras funções, podendo aparecer como um instrumento percussivo ou até mesmo para gerar timbres que se contrapõem aos outros instrumentos. Esses novos recursos técnicos são denominados Técnicas Estendidas.

1.3 Considerações sobre técnicas estendidas

Numa definição sucinta, técnica estendida é todo aquele recurso não usual do instrumento. No entanto, para poder falar sobre técnica estendida, é necessário demonstrar os limites entre a técnica tradicional e a técnica estendida, visto que todo instrumento tem sua técnica tradicional baseada em estudos e livros de técnicas que permitem aos instrumentistas realizá-las, embora a técnica tradicional seja definida por cada instrumento separadamente, dificultando assim uma delimitação cronológica. O termo “técnica estendida” tornou-se comum apenas na segunda metade do século XX, como descrevem Padovani e Ferraz (2011):

A expressão *técnicas estendidas* [grifo do autor] se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que foge dos padrões estabelecidos, principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 11).

Como se viu acima, aquelas técnicas não usuais do instrumento, que seriam as técnicas estendidas, aparecem em diversas épocas da história da música. De acordo com Toffolo (2010), “o uso do pizzicato, que hoje é uma forma de tocar totalmente usual para os instrumentos de cordas arcadas, foi considerado incomum no início do período Barroco”

(TOFFOLO, 2010, p. 1280). Diante disso, percebe-se que as técnicas estendidas são referentes à época em que são apresentadas. Dessa maneira, não cabe aqui determinar o que é e o que não é técnica estendida; o principal ponto do texto é demonstrar os conceitos e a importância da técnica estendida na contemporaneidade.

Para destacar motivos dessa “inovação” das técnicas de instrumentos tradicionais, trazemos algumas considerações tecidas por intérpretes, compositores e teóricos, por considerá-las de extrema relevância para caracterizar a visão das técnicas estendidas nos dias atuais. Através dessa revisão de literatura, foram selecionados alguns conceitos sobre a origem desses novos recursos técnicos como: busca por novas possibilidades sonoras; colaboração compositor/performer; interação intérprete/instrumento; novas maneiras de abordar o discurso musical; novas formações de grupos de câmara, e as inovações da notação. Cada um desses tópicos será abordado separadamente. Não se pretende apresentar uma visão generalizada sobre o surgimento das técnicas estendidas, já que esses estudos de técnica estendida ainda são muito incipientes; portanto, serão apresentadas considerações que estão presentes em alguns artigos e textos da área.

A busca por novas possibilidades sonoras vêm justamente através da frequente busca pelo “novo”. Em cada período da música alguns compositores chamam a atenção por apresentar algo até então inédito. Mudanças de timbres, novas possibilidades intervalares e mudanças discursivas, entre outras, tornaram evidentes essas novas propostas. No século XX, em meio à diversificação empregada por compositores, ora buscando aspectos nacionalistas, ora rompendo com as barreiras de seu tempo, nota-se o surgimento de técnicas e recursos expressivos, como esclarecem Tokeshi e Copetti (2005):

Observando-se a evolução da música do século XX, pode-se constatar a procura por novos efeitos sonoros, incluindo o uso de maior variedade de timbres e diversificação no emprego de material intervalar. Compositores e instrumentistas têm experimentado e desenvolvido novas possibilidades técnicas, aumentando, assim, o leque de recursos sonoros associados ao instrumento (TOKESHI e COPETTI, 2005, p. 319).

Rosa (2012) vê essas novas possibilidades sonoras como uma das visões utilizadas para conceituar o termo técnica estendida: “O conceito de técnicas estendidas utilizado aqui compreende duas visões muito aceitas atualmente por estudiosos do tema: elementos inovadores ou elementos tradicionais em contextos diferenciados.” (ROSA, 2012, p. 10). Os elementos tradicionais em diferentes contextos serão tratados mais adiante.

A busca por esses elementos inovadores também reaproximou compositores e intérpretes, já que com o passar dos anos, compositores e intérpretes foram especializando-se em suas respectivas áreas, distanciando-os naturalmente. No entanto, essa busca por novas possibilidades sonoras descritas anteriormente também favoreceu que houvesse novamente esse diálogo entre compositores e intérpretes, gerando assim um "[...] estímulo à ampliação de técnicas de execução instrumental" (RAY, 2010, p. 1313).

O desenvolvimento de técnicas expandidas e até a criação de novas propostas de execução instrumental estão diretamente ligadas à relação próxima de compositores especializados em compor e intérpretes especializados em execução. Nos dias de hoje, o fato dos músicos raramente deterem o domínio destes dois processos artísticos, praticamente demanda que inovações dependam desta colaboração (RAY, 2010, p. 1313).

Complementando essa reaproximação entre compositores e intérpretes, Murray (2014) lembra:

A relação colaborativa entre compositor e instrumentista propicia a efetivação de um processo heurístico, enriquecendo a invenção musical. Na medida em que surgem os achados nas atividades experimentais, as ideias musicais podem ser implementadas tanto na composição da obra quanto no desempenho do intérprete. Tem-se então, nesse caso, um desenvolvimento técnico produto de uma colaboração estreita entre compositor e intérprete, aliando técnica instrumental e escrita musical. (MURRAY, 2014, p. 24).

Além disso, como destacado por Rosa (2012), “Outro aspecto que demonstra a necessidade atual da colaboração compositor-intérprete para o desenvolvimento de TE [Técnicas Estendidas] está na imprecisão e desatualização dos tratados de orquestração.” (ROSA, 2012, p. 24). Assim, destacam-se as dificuldades geradas aos compositores através desses problemas nos tratados de orquestração, o que torna essa colaboração entre compositores e intérpretes necessária para o conhecimento mais aprofundado do compositor em relação ao instrumento para o qual ele está escrevendo. Murray (2014) complementa assim esse pensamento: “Algumas extensões técnicas não seriam possíveis se o compositor não tivesse intimidade suficiente com o instrumento ou não tivesse a colaboração de um instrumentista.” (MURRAY, 2014, p. 30).

Seguindo esse pensamento, outro aspecto importante para tal demanda de técnicas estendidas está na relação entre o intérprete e seu instrumento. Essa relação se tornou muito frequente a partir do século XX, quando o instrumentista precisava utilizar recursos não

usuais para realizar uma obra musical. Retomando outra abordagem das técnicas estendidas destacada por Rosa (2012) – elementos tradicionais em contextos diferenciados – as técnicas estendidas não são necessariamente novos recursos técnicos: eles também podem surgir tanto da junção de técnicas tradicionais como de novas maneiras de tocar um instrumento. Para Murray “[...] técnicas estendidas ou expandidas podem surgir de mescla, junção, integração ou hibridização de dois ou mais elementos da técnica tradicional ou de maneiras de tocar [...]” (MURRAY, 2014, p. 20). Dentre essas novas maneiras de tocar um instrumento, destaca-se o uso de movimentos corporais para realizar novas possibilidades técnicas, nas quais muitas vezes utilizavam a interpretação cênica.

As técnicas expandidas trouxeram não somente inovações sonoras, mas também inovações relacionadas à interação do intérprete com o instrumento, exigindo movimentos corporais pouco convencionais e mais amplos do que aqueles utilizados para a execução de repertório tradicional. Essa expressão passou a ser utilizada a partir do início do Século XX para caracterizar o uso de meios, técnicas e recursos não convencionais na utilização e exploração timbrística de instrumentos tradicionais. (ISHII, 2005, apud PONTES, 2010, p. 1331)

Desse diálogo entre as diferentes áreas da arte surgiram novos meios de interpretação musical baseados no gesto. Através desses novos recursos técnicos, de movimentos corporais, de movimentos faciais, a comunicação e a interação com o público tornaram-se mais significativas. Nesse pensamento Toffolo (2010) demonstra que o gesto corporal também pode ser tratado como técnica estendida.

Se consideramos a técnica estendida como aquilo que compreende aspectos não explorados na técnica tradicional, podemos conjecturar que a atuação cênica, movimentos corporais que diferenciam-se daqueles necessários à execução dos movimentos instrumentais tradicionais, podem ser considerados como técnica estendida (TOFFOLO, 2010, p. 1282).

Observando essas novas abordagens da música, como, por exemplo, o gesto corporal inserido na proposta técnica e composicional, veem-se as técnicas estendidas com um papel significativo na construção discursiva da obra musical. Aliado às novas propostas composicionais no século XX, o pensamento da construção discursiva de uma obra seguiu em outras direções. O timbre recebeu maior destaque na música desse período e conseqüentemente as composições posteriores mantiveram-se nessa linha. Portanto, a integração de técnicas estendidas ao discurso musical aparece através dessa mudança do

pensamento da construção discursiva, onde não se considera mais necessário que alturas definidas sejam o centro da obra, mas apenas um recurso a mais, estendendo assim os recursos técnicos a serem utilizados para obter esse fim.

Os princípios organizacionais de grande parte da música pós 1950 são estruturados de forma a valorizar as transformações e manipulações do comportamento dinâmico do som. O elemento musical básico para a construção discursiva não é mais a nota, mas, a partir de Schaeffer, o objeto sonoro, [...] o comportamento timbrístico tem papel crucial no discurso musical (TOFFOLO, 2010, p. 1281).

Como dito por Toffolo (2010), o elemento musical para a construção discursiva consiste no objeto sonoro. Dessa forma, o timbre assume grande importância nas composições contemporâneas, tornando-se um elemento estrutural na construção da obra e não mais um “efeito sonoro”, como nas composições realizadas nos períodos anteriores.

Como se demonstrou aqui anteriormente, a relevância do timbre nas composições do século XX transformou os instrumentos tradicionais em algo a mais. O violão, por exemplo, assumiu papéis numa obra que até então não era possível, gerando vasta gama de possibilidades não apenas sonoras, mas também no tocante a formações camerísticas. Na música de câmara, por exemplo, surgem grupos de formação não tradicional, inusitadas (O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XX, 2013. – PROGRAMA REALIZADO DIA 23/04/2013). Assim, a música de câmara tornou-se um recurso para os compositores quanto às abordagens dadas às técnicas estendidas nesse repertório. Segundo Padovani e Ferraz (2011),

Com relação à música de câmara, os recursos instrumentais também permanecem, em grande parte, os mesmos. No entanto, é sobretudo na escritura para formações camerísticas que se evidenciam abordagens composicionais que levaram ao aparecimento de novas técnicas instrumentais (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 23).

Com essas novas formações, compositores escrevendo para outros instrumentos, inovações técnicas e uma nova maneira de interpretar a música através de atuações cênicas, há uma necessidade de novas possibilidades de escrita na notação musical para grafar esses recursos. E essas novas possibilidades de notação estimulam os compositores que buscam enriquecer suas obras com novos recursos. Para Ray (2010),

Em meados da década de 50, inovações na notação permitindo que compositores explorassem a grafia de sons não-convencionais abriu um período extremamente criativo também para a busca de novas possibilidades de execução instrumental. Tal mudança foi provocada, entre outras razões, pela proximidade de compositores com outros artistas contemporâneos (pintores, arquitetos...), proximidade esta que estimulou a buscar outras formas de registrar sons imaginados (RAY, 2010, p. 1311).

Porém, um grande problema para os compositores e, mormente para os intérpretes, é que essa notação ainda não foi padronizada para esses novos recursos técnicos. Nesse sentido, além de dificultar o trabalho do intérprete, pode gerar também uma interpretação nem sempre fiel àquela proposta inicialmente pelo compositor. Nesse ponto, a utilização de uma “bula” torna-se fundamental para esse entendimento. Na figura 2, abaixo, nota-se como a grafia não convencional de uma obra para violão pode interferir significativamente na leitura da partitura.

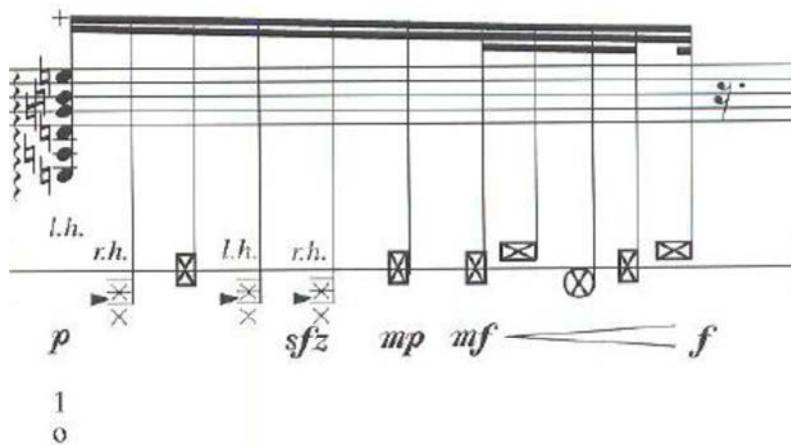


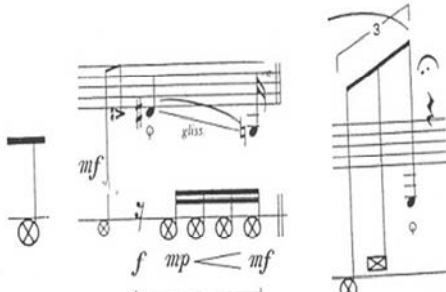
Figura 2 - Trecho retirado de *Percussion Study I* – Arthur Kampela - Elementos percussivos em sequência

Por isso, o compositor da obra, Arthur Kampela, apresenta uma bula bastante detalhada ensinando como realizar cada um desses recursos técnicos, que no caso são percussões realizadas no violão. As figuras 3 e 4 são exemplos de um desses símbolos grafados na partitura. Nessas figuras, além de apresentar um texto explicando como deve ser tocado, o compositor mostra numa foto o local onde deve ser realizada a percussão no violão. Rosa (2012) menciona a necessidade de uma “bula” devido à insuficiência da grafia tradicional para grafar novos recursos técnicos.

As TE [técnicas estendidas] passaram também a exigir uma nova escritura musical, pois a grafia tradicional foi se tornando insuficiente para registrar ruídos, sons de altura indefinida, aleatoriedade e um sem número de

elementos e procedimentos musicais que passaram a ser criados pelos compositores. Surgem então várias formas de notação, inclusive com um roteiro de instruções (bula) que antecede a partitura. (ROSA, 2012, p. 17)

Symbols / explanation: 'The Tapping technique': an invention



1- (Right Hand Thumb), Figure 1

Strike the soundboard above the soundhole with the side (bone) of the thumb. This action should be generally done above the soundhole. There is not a specific point to hit, just an indicated area at the upper part of the soundboard. The thumb may hit and bounce off the guitar immediately or stay put against the soundboard, depending on the next gesture. Notice that this action implies an outstretched hand functioning as a counterbalance for the thumb and ready to strike the lower part of the soundboard.

Figura 3 - Notas explicativas de *Percussion Study I* – Texto ensinando “*The Tapping Technique*”

Figure 1 - Thumb hitting the upper soundboard

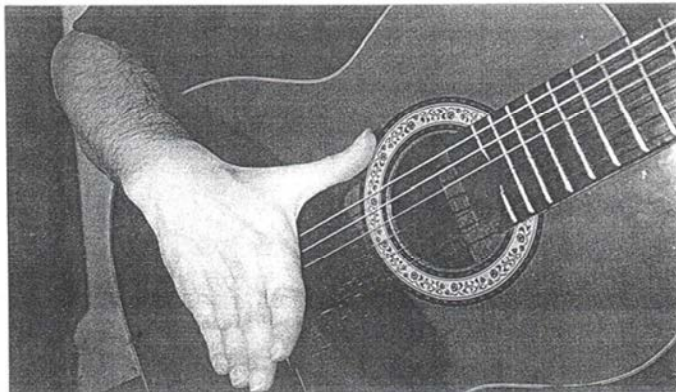


Figura 4 - *Percussion Study I* – Foto demonstrando “*The Tapping Technique*”

Como mencionado anteriormente, a escrita desses novos recursos técnicos não foi padronizada, portanto cada compositor possui sua própria grafia. Dessa maneira, mesmo as técnicas percussivas – no caso do violão – que são utilizadas há muito tempo, cada compositor ainda tem sua própria forma de grafar.

Assim sendo, foram demonstrados durante esta etapa do texto alguns fatores importantes para a inovação desses novos recursos técnicos: as técnicas estendidas. Também se notou que todas as abordagens mencionadas se relacionam umas com as outras, embora cada uma com visões totalmente direcionadas para sua respectiva área.

1.4 Estudos sobre o uso do corpo na performance

O estudo do corpo envolvendo a performance tem-se ampliado significativamente nos últimos anos, em consequência do crescimento das pesquisas na área da psicologia da performance e, sobretudo, do fortalecimento da ABCM e do surgimento da ABRAPEM, entidades que estimulam as pesquisas nessa subárea da música, além das entidades que já contavam com essa linha de pesquisa, como a ANPPOM. Estudos que relacionam corpo e performance têm-se destacado na literatura estrangeira desde o final do século XX, tendo no Brasil recebido maior destaque neste início do século XXI.

Os trabalhos relacionados ao corpo se desdobram principalmente em duas linhas de pesquisa distintas. Uma delas está relacionada à saúde do músico, como prevenção de problemas físicos (ANDRADE e FONSECA, 2000; PEDERIVA, 2004; RAY, 2002, 2008 e 2009; RAY e MARQUES, 2005; SANTIAGO, 2005; VIEIRA, 2010), e a outra foca o movimento do corpo na interpretação e na expressão musical. Problemas físicos não serão tratados no presente trabalho, por fugir ao seu escopo. A segunda linha de pesquisa pode ser desdobrada em três etapas: a preparação dos gestos corporais, a comunicação e a interação, tanto com o público quanto com membros de um grupo camerístico, e finalmente nos gestos corporais como fator determinante para a expressividade musical.

Vários autores estrangeiros desde o final do século XX na área de psicologia da música e, recentemente, autores brasileiros preocupados com essa seara, vêm destacando a utilização do gestual do músico como fator importante para a expressividade musical. Esse gestual, voluntário ou involuntário, demonstra que, além da mente, o corpo também auxilia a expressão musical, tanto do ponto de vista do público quanto da ótica do próprio músico. Nesse sentido, as pesquisas relacionadas com a preparação dos gestos corporais também vêm crescendo consideravelmente na medida em que há essa busca pela expressividade musical.

O gesto corporal é todo movimento com sentido expressivo em potencial. Ele não é apenas um movimento corporal sem sentido ou puramente mecânico, uma vez que guarda grande poder de comunicação (ZAVALA, 2012, p. 25) e de interação. Assim, destacando a importância do uso do corpo na performance, Clarke (1999, p. 70) complementa que o corpo está diretamente ligado à sensibilidade musical: os gestos corporais são fundamentais para a percepção musical. Nas palavras de Clarke (1999), “Se o movimento físico é uma influência importante para o carácter expressivo na performance musical, então não há qualquer dúvida de que o movimento físico é também um fator crucial na nossa resposta à performance [...]” (CLARKE, 1999, p. 72). E para Davidson (1999),

Os movimentos corporais do instrumentista revelam informações sobre as características estruturais (harmonia, andamento, tensões melódicas, etc.) e expressividade da música (aquilo que o executante pretende transmitir com a sua intenção pessoal da peça). (DAVIDSON, 199, p. 83).

Diferentemente de alguns autores da psicologia da música que sugerem a expressão como fenômeno apenas mental (CLARKE, 1999, p. 71), Clarke entende que o movimento físico influencia diretamente a expressividade no momento da performance musical. Por derradeiro, Clarke (1999) demonstra, através de um estudo de Davidson, que diversos movimentos também podem ser considerados expressivos, embora não práticos, tornando-se movimentos desnecessários no que se refere à produção dos sons do instrumento. Domenici (2013) opina que “O corpo que transgredir os limites impostos pela tradição desperta sentimentos de ambivalência [...]” (DOMENICI, 2013, p. 89).

Juchniewicz (2008) realizou um estudo com a finalidade de determinar a influência do uso dos gestos corporais na expressividade musical. Para isso, determinou três tipos de performance em que foram utilizados “movimentos do corpo inteiro”, “movimento da cabeça e expressões faciais” e “nenhum movimento”. O mesmo intérprete realizou os três tipos de performance, gravados em áudio e vídeo profissional. O público foi constituído de estudantes de graduação e pós-graduação de seis universidades dos Estados Unidos da América. Como resultado da pesquisa, a performance que não apresentava movimentos corporais demonstrou ser a menos expressiva. A performance que apresentava “movimento da cabeça e expressões faciais” aparece com um pouco mais de expressividade. Por fim, a performance que utilizou “movimentos do corpo inteiro” foi considerada a mais expressiva. Outro fator importante a destacar é que foi utilizado o mesmo áudio nos três vídeos, demonstrando forte indício de que quanto maior o uso dos gestos corporais na performance, maior a expressividade musical.

Tais resultados são interessantes porque o aspecto sonoro das performances exemplificativas permaneceram o mesmo durante as três diferentes condições de movimentos físicos. Uma vez que os movimentos corporais foram as únicas variáveis entre as performances a sofrerem alterações, evidências trazidas por este estudo indicam que o aspecto visual das apresentações pode ter impactado a avaliação dos ouvintes. Essas descobertas fornecem sustentação direta a pesquisas anteriores, que concluíram que parte do processo de comunicação existente em performances é codificada visualmente pelo intérprete. (JUCHNIEWICZ, 2008, p. 423)¹⁶

¹⁶ Tradução nossa “These results are interesting because the audio portion of the performance examples remained the same throughout all three different physical movement conditions. Because the physical

Nesse sentido, pode-se caracterizar a expressão musical como uma comunicação e interação entre músico e ouvinte. Os processos de comunicação entre eles, ou seja, a forma como o ouvinte recebe a informação e como o músico a transmite é bastante complexa e inclui aspectos musicais e não musicais (JUCHNIEWICZ, 2008, p. 417). Além de transmitirem uma intenção expressiva do intérprete, os gestos corporais também podem caracterizar fatores extramusicais (ZAVALA, 2012). Zavala (2012) adiciona: “O gesto realizado numa interpretação tem um conteúdo expressivo que está conectado com a obra de tal forma que resulta difícil, inclusive, dissociar completamente os gestos corporais dos gestos musicais.” (ZAVALA, 2012, p. 25-26). Nesse sentido, a autora começa a relacionar a interação entre os gestos corporais e os gestos musicais, o que torna mais evidente a relação com a expressividade musical. Quando utilizados os gestos corporais em função dos gestos musicais, a obra musical ganha outro sentido, caracterizado pelas escolhas do intérprete; vale dizer: de acordo com sua interpretação musical, os gestos corporais intensificarão suas escolhas interpretativas. Costa (2010) entende que não deve haver essa desvinculação entre os gestos musicais e corporais desde o início da prática musical e acrescenta:

[...] essa atividade [performance musical] depende também de aspectos físicos, ou melhor dizendo, corporais mesmo, para que seja realizada de uma maneira eficiente. Mas esses aspectos corporais vão um pouco além da técnica. Existe, no ato da performance musical assim como na preparação das peças a serem apresentadas no recital, uma pressão tanto física quanto psicológica para a qual o instrumentista precisa estar preparado, e esta preparação deveria vir desde sua formação musical básica. A sua prática de performance musical, assim como seu trabalho técnico, não deveria vir desvinculado de toda uma preparação corporal e cerebral, desenvolvendo atributos que poderão ajudar na compreensão de aspectos teóricos, técnicos, sociais e históricos essenciais para a realização de uma performance musical. (COSTA, 2010, p. 23)

Grande parte desses movimentos corporais é realizada de maneira inconsciente. Eles são espontâneos, porquanto estão relacionados à intenção mental do intérprete, não podendo ser desligados e acionados a qualquer momento (DAVIDSON, 1999, p. 83). Zavala (2012, p. 26) destaca dois tipos de gestos realizados no momento da performance musical: os “facilitadores” e os gestos que “acompanham”. Os primeiros são gestos diretamente ligados à produção do som. Os segundos são movimentos expressivos do próprio intérprete em resposta

movements were the only variable that changed between performances, evidence from this study indicates the visual aspects of the performances may have had an impact on the listeners’ evaluations. These findings lend direct support to earlier research, which concluded that part of the communication process that exists in performances is encoded visually by the performer.”

à música, sejam conscientes ou inconscientes. Assim, depreende-se que os gestos “facilitadores” podem ser treinados e inseridos de acordo com a intenção do intérprete (ZAVALA, 2012). Convém salientar que Póvoas (2006), ao mencionar a importância da preparação dos movimentos corporais, alerta que um padrão mal organizado pode prejudicar a execução musical:

A execução envolve questões teórico-musicais a serem decodificadas em ação sonora e a organização dos movimentos, em uma relação de causa e efeito entre ela e resultados sonoros. Desta forma, movimentos treinados, automatizados e tornados conscientes são transferíveis para situações equivalentes e um padrão mal organizado poderá refletir direta e desfavoravelmente na execução de uma tarefa ou de parte dela. (PÓVOAS, 2006, p. 665)

Como visto anteriormente, diversos fatores podem ser antecipados na preparação para a performance, como a respiração, os gestos faciais e os gestos corporais, os quais auxiliam o intérprete não apenas no que se refere à mecânica do movimento, mas também na intenção expressiva da obra. Contudo, a preparação corporal para a prática musical exige um treino repetitivo. Nesse sentido, sobre as competências motoras, Davidson (1999) esclarece que, com “[...] uma prática sistemática, [os movimentos] se apuram e automatizam até que não seja mais necessária uma atenção específica a cada movimento durante a performance musical.” (DAVIDSON, 1999, p. 82) Disso se infere que a memória muscular ou memória cinestésica tem grande importância para a realização da performance. Essa memória não está ligada apenas aos movimentos técnicos do instrumento, mas também a movimentos corporais que auxiliam a expressão musical. Para Póvoas, no entanto, os gestos físicos racionalizados tornam a realização dos movimentos corporais mais objetivas (PÓVOAS, 2009, p. 225). Portanto, no momento de preparação para a performance, deve existir uma prática sistemática e ao mesmo tempo consciente de cada movimento realizado pelo intérprete. Somente assim o indivíduo será capaz de utilizar os movimentos físicos como um meio de expressão musical.

Outro fator fundamental na preparação dos gestos corporais na performance musical são os meios de comunicação entre músicos em grupos de câmara. Além de auxiliar na sua comunicação, os gestos também facilitam a compreensão da obra musical por parte do público (DAVIDSON, 1999). Tal comunicação pode ser classificada em dois grupos: a verbal e a não-verbal. A comunicação verbal tem o intuito de compartilhar as ideias e pensamentos de cada membro do grupo. Ela é utilizada no momento da preparação para a performance, quando os músicos devem dialogar e estabelecer os principais pontos da interpretação da

obra. A comunicação não-verbal se mostra fundamental no momento da performance, já que nesse momento não há possibilidade de diálogo (DAVIDSON, 1999, p. 84). Além disso, ela é fundamental para a sincronia e também para a realização de movimentos expressivos. Para o público, as movimentações expressivas realizadas pelo intérprete facilitam a percepção da obra musical, indicando-lhe a intenção musical do intérprete (DAVIDSON, 1999, p. 86).

Movimentos corporais podem indicar desde o andamento da obra até mesmo os fatores expressivos. Num estudo realizado por Davidson (2012), músicos de um grupo de câmara relataram a importância da comunicação não verbal até durante o ensaio da obra. Eles destacaram o uso dos dedos, *clicking fingers*, para definir o tempo, acenos com a cabeça e gestos com os braços para auxiliar nas entradas e também nos finais de frases. No que diz respeito a essa interação entre os músicos no momento do ensaio, para otimizá-la é fundamental o contato visual. Davidson (2001) alerta que 75% das informações musicais são obtidas através da visualização. Além disso, Clayton 1985 (*apud*, Williamon e Davidson 2002) destaca a dificuldade de coordenação entre os membros de um grupo de câmara quando não utilizam um contato visual frequente.

Clarke (1999, p. 66) compreende as formas de comunicação visual (movimentos do corpo, expressões faciais e também a respiração) como um fator fundamental para a comunicação entre os músicos, seja no momento de acertar os “pontos de apoio” da obra, seja para auxiliar em fatores expressivos. Os gestos corporais auxiliam no entendimento entre os músicos, podendo ser previamente preparados e treinados durante os ensaios. Williamon e Davidson (2002) acrescentam que, além de auxiliar na sincronia do grupo, os gestos também são utilizados para demonstrar as relações de aprovação ou desaprovação entre os intérpretes no momento da performance.

Podem-se destacar dois grandes grupos de gestos utilizados pelos músicos: os ilustradores e os emblemáticos (Davidson, 2001). Como demonstraram Williamon e Davidson (2002), o primeiro é utilizado como um gesto autoexplicativo, podendo ser um aceno da cabeça ou o uso da respiração para demonstrar o momento da “entrada” dos músicos. Já o segundo encerra gestos que “traduzem o discurso”, ou que demonstram aprovação ou mesmo a desaprovação com os demais músicos, como, por exemplo, o “polegar erguido” para demonstrar êxito.

A utilização de gestos corporais na performance, demonstrando aprovação ou desaprovação, está sempre vinculada a questões sobre a “performance perfeita”. Para Clarke (1999), uma performance musical em alto nível “[...] requer uma combinação notável de competências físicas e mentais.” (CLARKE, 1999, p. 62). De outra parte, Werktreue (*apud*

DOMENICI, 2013, p. 82) define uma performance ideal como demonstração de controle do corpo, evitando expressões faciais e movimentos espontâneos. Nessa trilha, o autor defende que todo movimento utilizado pelo intérprete que “[...] extrapola o absolutamente necessário à realização da obra deve ser evitado, ocultado ou desconsiderado [...]” (*apud* DOMENICI, 2013, p. 82). Portanto, dever-se-ia coibir qualquer artifício que ameace a integridade da obra musical, afirmando a autoridade do compositor. Entretanto, através de revisões de literatura e de pesquisa de campo, Davidson (1999, 2002, 2012) demonstra que o corpo do intérprete afeta diretamente a imagem que o público possa ter da obra musical. Nessa linha, Bittar (2012) complementa:

Quando a interpretação musical neutra quer um músico que não está ali, ela gera uma noção de ser sem sujeito; um ser não materializado; um ser não encarnado; uma ausência de um corpo. Esse caminho de anulação do sujeito tem início na anulação do corpo do sujeito, chegando então, e meramente, na mente do sujeito, agora sem o obstáculo do corpo, da carne, da matéria. (BITTAR, 2012, p. 194)

A utilização de gestos corporais na performance tem demonstrado, através de trabalhos desde o final do século XX, ser uma ferramenta de expressão musical que afeta tanto o músico quanto o público em geral. Os gestos corporais são fundamentais para o público perceber a intenção musical do intérprete e também para a interação entre os músicos num grupo camerístico. Partindo dessa premissa, viu-se que esses gestos podem ser preparados previamente e que nem todos os movimentos realizados pelos músicos o são de maneira inconsciente, o que torna fundamental o preparo, não apenas técnico para uma performance musical, mas também o preparo físico.

CAPÍTULO 2

PREPARAÇÃO CORPORAL PARA PERFORMANCE DE OBRAS DE CÂMARA COM TÉCNICAS ESTENDIDAS PARA VIOLÃO

Como demonstrado no capítulo anterior, diversos movimentos utilizados na realização das técnicas estendidas não são tradicionais no ensino do instrumento; violão, no presente caso. Alguns desses novos recursos técnicos necessitam de movimentos corporais que afetam diretamente a sonoridade do instrumento e também a percepção do público. Quanto à sonoridade do instrumento, destacam-se algumas técnicas que se não houver uma mudança de postura do intérprete não ocorrerá o som desejado. Além das sonoridades, muitas vezes são necessários gestos corporais mais “exagerados” para auxiliar a interpretação e dar sentido à obra.

No segundo capítulo serão trabalhadas algumas técnicas de ensaio que foram fundamentais na preparação do corpo no repertório com técnicas estendidas na música de câmara com violão. Desde a leitura de uma partitura é importante ter certo controle corporal, já que muitos recursos serão utilizados em movimentos não tradicionais. Outro recurso importante em tal repertório é a memorização, que pode tanto ser voltada para a memorização visual de seus movimentos ou movimentos de outro integrante do grupo, como para a memorização cinestésica, fundamental para que os movimentos corporais sejam racionalizados e por fim tornarem-se movimentos orgânicos. Em relação à comunicação gestual, viu-se no primeiro capítulo a importância das comunicações não-verbais, que envolvem tanto movimentos faciais como os movimentos corporais. Essas comunicações são fundamentais para preparar a performance do repertório camerístico em questão.

2.1 Leitura

Quando mencionado o início do preparo de nova obra, o primeiro pensamento está ligado à leitura da obra. Assim, a leitura à primeira vista é sempre bem-vinda para conhecer a estrutura da obra como um todo. Diversas técnicas de leitura à primeira vista podem ser empregadas para o músico obter maior êxito em seu estudo. Todavia, quando se trata do repertório com técnicas estendidas, a leitura à primeira vista deve ser deixada de lado. Escritas não convencionais e novos elementos até então não recorrentes nos métodos tradicionais tornam impossível “decifrar” esses novos símbolos para uma leitura do começo ao fim. Também se deve considerar que cada compositor tem sua própria individualidade e seus próprios meios de escrever esses novos recursos ainda não “padronizados”. Ciente disso, o primeiro passo é localizar a “bula” da obra, frequentemente utilizada por compositores para auxiliar os intérpretes a realizar suas obras com maior precisão e clareza.

As “bulas” aparecem tanto no decorrer da partitura como no início das obras. Nos exemplos abaixo, na peça *La Espiral Eterna*, do compositor Leo Brouwer, uma explicação ensina como realizar certas passagens no decorrer da partitura, enquanto na obra *Seis Quasi-Aforismos*, de Guilherme Bertissolo, a “bula” aparece antes de iniciar a partitura.

C **Rapido - Fast - Schnell**
Irregolare - irregular - ungleichmäßig

45//

m. der. right hand rechte Hand
 m. izq. left hand linke Hand

i a m i a m i

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.)

(mp) p mf

Usar de la m. izq. dedos: 1, 2, 3., mano derecha i. m. a.
 To use left hand fingers: 1, 2, and 3. Right hand: i. m. a.
 Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: i. m. a.

Figura 5 - Bula da obra *La Espiral Eterna* do compositor Leo Brouwer









-  = percutir com a mão direita (m.d.) fechada sobre as cordas
-  = percutir com a mão esquerda (m.e.) sobre as cordas
-  = percutir m.d. fechada sobre o tampo do violão (agudo)
-  = percutir o punho da m.d. sobre o tampo do violão (grave)
-  = percutir m.e. sobre a lateral do tampo
-  = arpejar as cordas antes do rastilho, próximo às tarraxas
-  = abafar as cordas (m.e.) e arpejá-las (m.d.)
-  = percutir rapidamente com o polegar e restante dos dedos (m.d.) sobre o tampo

Figura 6 - Bula da obra *Seis Quasi-Aforismos* do compositor Guilherme Bertissolo

Embora esses compositores demonstrem grande preocupação com a maneira como os intérpretes realizarão essas técnicas estendidas, outros compositores, para obter maior precisão desses novos recursos técnicos, preferem utilizar explicações mais detalhadas, inclusive com fotos, nas quais são demonstradas as maneiras exatas de tocar. Como exemplo,

foi vista a bula de Arthur Kampela no primeiro capítulo, na qual o compositor demonstrou por fotos e num pequeno texto como executar essas técnicas.

Tendo em vista que esses novos recursos técnicos – as técnicas estendidas – geram movimentos não naturais/tradicionais no intérprete, cabe aqui buscar meios já durante a leitura da obra a fim de auxiliá-lo a desenvolver esses movimentos com maior precisão e de maneira mais natural. Primeiramente, é sempre importante pensar em cada movimento corporal nas obras com técnicas estendidas para violão, como é o caso da presente pesquisa. Nesse caso, o intérprete não deve limitar-se apenas a trabalhar com movimentos de braços, pois os movimentos corporais como um todo tornam a leitura da obra mais orgânica.

Outro fator que deve ser destacado na leitura do repertório com técnicas estendidas é que muitas obras indicam expressões faciais e corporais também, como, por exemplo, na obra *Sequenza XI* (1988), do compositor Luciano Bérió (1925-2003). Na figura abaixo nota-se que, além das indicações de andamento, dinâmica e técnica (R = rasqueado), o compositor indica também a intenção de como esse trecho deve soar, que no caso é *improvvisamente violento*. Nesse caso, a intenção gestual deve ser coerente com a indicação do compositor, tornando um elemento a ser pensado já no momento da leitura da obra.

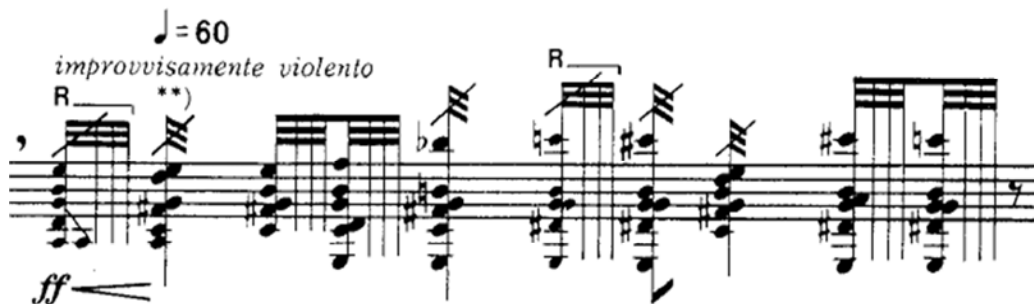


Figura 7 - Trecho demonstrando indicações de expressão gestual da obra *Sequenza XI*, de Luciano Bérió

Além de expressões a serem demonstradas pelo intérprete, movimentos de ombros e cotovelos auxiliam de forma significativa a execução de algumas técnicas estendidas. Nesse caso, ao ler a bula da obra, o intérprete deve pensar nos movimentos que serão necessários para realizar a técnica da mesma forma que ele pensa nos dedilhados de uma obra tradicional. Assim, esses movimentos poderão ser antecipados e enquadrados na proposta do intérprete, além de auxiliá-lo nas futuras aparições da mesma técnica no decorrer da obra musical.

Ratificando a afirmação anterior de que a preparação corporal é importante para realizar as técnicas estendidas à semelhança da escolha do dedilhado utilizado pelo violonista,

isso pode ser demonstrado através da forma como estão estruturadas essas obras. Maciel (2010) comenta que a obra *Ritmata*, de Edino Krieger, possui as percussões sobre o tampo do violão como elemento discursivo da obra e não apenas um efeito sonoro. Além disso, o autor demonstra que essas técnicas estendidas atingiram o apogeu da sua estruturação nas peças de Arthur Kampela.

Como ainda se encontrava de maneira embrionária na *Ritmata*, esse procedimento técnico foi considerado por Mário [Mário da Silva] como simples e experimental. A utilização dessa técnica no Brasil, onde os efeitos percussivos no violão se tornaram parte estrutural das peças, atinge o ápice de complexidade com o compositor e violonista Artur Kampela. (MACIEL, 2010, p. 43-44)

Para demonstrar essas percussões estruturadas no decorrer do discurso musical, a figura abaixo traz o exemplo da obra descrita por Maciel (2010), com indicações de como deve ser tocada cada percussão. Além de apresentar explicações no decorrer da obra, a *Ritmata* também apresenta ao final da peça algumas indicações – uma bula – sobre as percussões utilizadas.

The image shows a musical score for guitar with two systems. The first system is in 2/4 time and includes a 'Pizz.' section. Above the staff, there are markings for 'm.d.' (main droite) and 'm.g.' (main gauche). A French instruction reads: 'frappez contre les cordes — la main droite et la main gauche'. Below the staff, another instruction says: 'la main droite doit se déplacer vers la gauche, sur la table d'harmonie d'abord et après jusqu'au manche'. The second system starts with a 'rit.' marking and includes the text 'la main droite se déplace vers la droite, frappant sur les trois premières cordes'. The score also includes a 'Pizz.' marking and a 'rit.' marking.

Figura 8 - Trecho demonstrando as percussões estruturadas no discurso musical na obra *Ritmata*, de Edino Krieger

A estruturação da obra define em grande parte os principais elementos discursivos a serem utilizados no decorrer da obra. Por isso, ao inseri-las dentro da estrutura musical, as técnicas estendidas devem receber o mesmo tratamento discursivo que as demais técnicas tradicionais e, conseqüentemente, uma preparação apropriada, que no caso trata da preparação corporal para realizar essas técnicas. Além de uma boa preparação corporal durante a leitura da obra, para que esses recursos se tornem naturais ao instrumentista, é necessária também a

memorização dos trechos e sequências com maior variedade de técnicas estendidas, pois o estudo sobre a memorização também é fundamental para preparar tal repertório.

2.2 Memorização

Como mencionado anteriormente, a leitura à primeira vista não é viável no repertório com técnicas estendidas, e a leitura também requer maiores cuidados com a utilização de símbolos não padronizados e não convencionais. Assim, a memorização se torna um dos principais pontos ao trabalhar com esse repertório. No capítulo anterior foram demonstrados três principais tipos de memória: memória auditiva, memória visual e memória cinestésica. E como demonstrou Williamon (2002), a utilização em conjunto dessas três torna a memorização mais eficiente, como esclarece Ginsborg (2004):

Quer sejam as informações chegadas ao armazenamento sensorial táteis, auditivas e/ou visuais (por exemplo, a sensação dos dedos sobre as teclas do instrumento, o som da música e a aparência da partitura musical, respectivamente), a informação sensorial é sempre essencial para representações mentais de música a nível local. Ela também é essencial para a produção e o monitoramento daquilo que se objetiva com a performance. Sequências de eventos musicais são geralmente memorizadas - e automatizadas - através da repetição mecânica, utilizando-se a memória "cinestésica". Contudo, não seria possível aprendê-las, em primeiro lugar, sem o uso da memória "visual" da música escrita e da forma com que a música é criada, e da memória "aural" dos sons que são imaginados, ouvidos ou produzidos pelo intérprete pela primeira vez. A depender das preferências de aprendizado dos músicos, a música pode, então, ser ensaiada e elaborada de forma cinestésica, visual e aural para ser representada na memória de longo prazo. (GINSBORG, 2004, p. 128)¹⁷

No entanto, a principal abordagem do trabalho se refere à preparação dos gestos corporais para performance. Nesse caso, serão trabalhados apenas dois entre os três tipos de memória: memória visual e memória cinestésica. Em se tratando do repertório de música de câmara com técnicas estendidas no violão, é importante memorizar os movimentos realizados durante o processo de preparação para performance. Enquanto a memória visual gera suporte

¹⁷ Tradução nossa "Whether the information coming into the sensory store is tactile, auditory, and/or visual (e.g. the feel of the fingers on the keys of the instrument, the sound of the music, and the look of the musical score, respectively), sensory information is essential for mental representations of music at local level. It is also essential for producing and monitoring the desired performance goal. Sequences of musical events are usually memorized - and automatized - via rote repetition using "kinesthetic" memory. However, they could not be learned in the first place without the use of "visual" memory of the notated music and of the way the music is created, and "aural" memory of sounds that are imagined, heard, or produced by the performer for the first time. Depending on the learning preferences of the musicians, music can thus be rehearsed and elaborated kinesthetically, visually, and aurally for representation in long-term memory."

para entender os gestos corporais dos companheiros de grupo, a memória cinestésica torna esses movimentos corporais naturais ao instrumentista.

No repertório em questão, é necessário grande contato visual devido a esses novos recursos técnicos utilizados, auxiliando de maneira significativa esse trabalho em conjunto. Os gestos corporais são fundamentais para realizar as técnicas estendidas, que podem e devem ser preparados e inseridos dentro da proposta musical do grupo. Ginsborg (2004) deixa claro que as memórias visuais auxiliam de forma significativa a performance. Nesse sentido, nota-se que uma boa preparação corporal pode ser de grande auxílio para as memórias visuais de cada membro de um grupo camerístico.

Memórias visuais podem consistir, ainda, de visões da posição do instrumento e do corpo. Quando músicos tocam em grupo, geralmente confiam nas dicas visuais e aurais dadas pelos demais.

- Quando se está tocando ou cantando em conjunto, a memória visual pode ser provocada por algo tão simples quanto o movimento para baixo da batuta do regente ou um movimento em particular do líder de uma seção. Essas não são apenas lembranças triviais, pelo contrário, podem desempenhar um papel crucial no desenvolvimento da apresentação. Para garantir máxima eficácia na prática, deixas particularmente úteis como essas devem ser explicitamente reconhecidas para garantir uma apresentação consistente. (GINSBORG, 2004, p. 130)¹⁸

No trecho acima, a autora enfatiza a importância dos estímulos visuais para a comunicação em grupo. O exemplo com o maestro demonstra que os recursos visuais não são apenas complementares, mas fundamentais para o trabalho em grupo. À falta de um maestro, os líderes de cada seção são essenciais para o andamento do ensaio, podendo auxiliar os demais com gestos tanto voltados para a sincronia como para o andamento da obra. E repetindo Ginsborg (2004), pequenos estímulos podem “ativar” essas memórias visuais previamente estabelecidas.

Além do estímulo das memórias visuais, a memória cinestésica também é muito importante na preparação do repertório com técnicas estendidas. Além disso, pequenos estímulos também podem desencadear uma série de movimentos corporais automatizados através da memória cinestésica. No trecho abaixo, retirado da obra *Motets*, de Arthur Kampela, nota-se um exemplo do retrocitado: os estímulos visuais ativados ao se tocar lendo

¹⁸ Tradução nossa “Visual memories can also consist of visions of the position of the instrument and of the body. Where musicians play in groups they often rely on each other's visual, as well as aural, cues.

- If you are playing or singing with an ensemble, visual memory may be triggered by something as basic as a conductor's down-beat or a particular movement by a section leader. These are not just trivial remembrances, but rather they can play a major role in the unfolding of a performance. For maximal efficacy in practice, particularly useful cues as such should be explicitly acknowledged to ensure their consistent delivery.”

uma partitura geram um estímulo também cinestésico, não sendo mais necessário ler cada percussão. É importante destacar também que esses estímulos visuais e cinestésicos só funcionarão se essas memórias forem bastante trabalhadas e sistematizadas.

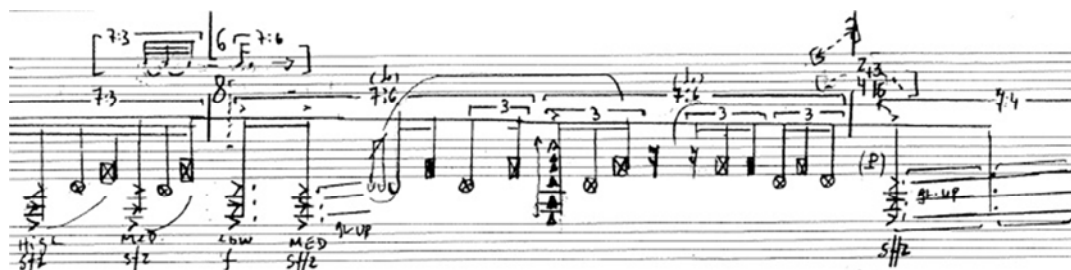


Figura 9 - Exemplo dos movimentos percussivos que necessitam de estímulos visuais e cinestésicos

A memorização cinestésica também pode ser relacionada com outras áreas além da música: áreas que utilizam os movimentos corporais com grande destaque, como o atletismo ou até mesmo a patinação artística, também são fundamentais para demonstrarmos a relevância do estudo sistematizado referente aos gestos corporais. Williamon (2002) cita a importância da memorização das sequências de movimentos, os quais são cruciais para o bom desempenho do atleta.

Embora a natureza da performance musical seja fundamentalmente diferente daquela de atividades como xadrez ou esportes atléticos, músicos hábeis compartilham algumas das mesmas exigências de memória que outros especialistas. A memória, por exemplo, desempenha um papel importante em esportes como ginástica e patinação artística, uma vez que os atletas devem memorizar sequências de movimentos constituintes de uma determinada performance e executar tais movimentos dentro de padrões técnicos pré-definidos. (WILLIAMON, 2002, p.122)¹⁹

Na música em geral também se segue esse pensamento. Todavia, em se tratando do repertório com técnicas estendidas, essa preocupação deve ser levada em maior consideração, já que os movimentos corporais por diversas vezes constituem de movimentos não naturais ao instrumentista. Na figura abaixo, um exemplo de como algumas sequências de movimentos devem ser memorizadas para que a execução desses movimentos se torne mais natural. Além

¹⁹ Tradução nossa "Although the nature of musical performance may fundamentally differ from that of activities like chess or athletics, skilled musicians share some of the same demands on memory as other experts. For example, memory plays an important role in sports such as gymnastics and figure skating because individuals must memorise sequences of the movements that constitute a given performance and execute those movements with reference to defined, technical standards."

disso, no exemplo também se percebe a importância dos recursos visuais para auxiliar na sincronia entre os dois violonistas.

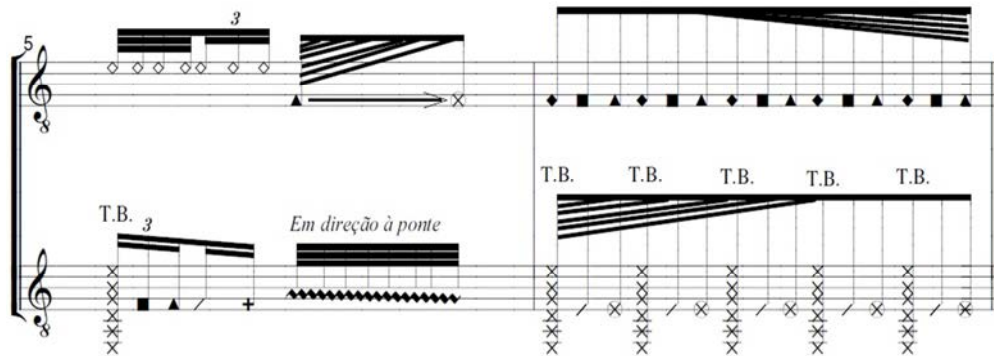


Figura 10 - Trecho percussivo em sequência retirado da obra Seis Quasi-Aforismos, de Guilherme Bertissolo

Nas figuras apresentadas anteriormente, destaca-se a importância de um treinamento específico, porquanto os elementos percussivos não aparecem de forma isolada. Esses elementos aparecem numa sequência que proporcionou não apenas dificuldades técnicas, mas também dificuldades corporais para a execução do trecho musical. Além de ser fundamental a memória cinestésica nesse caso, a memória visual também deve ser trabalhada, já que nos dois violões apresentados há técnicas estendidas em sua totalidade. Assim, através da memorização dos movimentos corporais dos companheiros de grupo, a sincronia tende a se tornar mais natural e orgânica.

Pode-se notar como é importante um estudo que estimule a memorização quando se trata do repertório com técnicas estendidas. A memorização, tanto visual quanto cinestésica, fornece informações para os companheiros num grupo de câmara e também auxilia na execução instrumental das passagens que geram maior dificuldade técnica devido a movimentos não convencionais do corpo. Com a leitura e a memorização de um repertório tão complexo quanto esse, cabe agora um estudo voltado para a comunicação gestual utilizando esses recursos já trabalhados na preparação para performance.

2.3 Comunicação gestual

A comunicação é um fator de grande relevância no trabalho com grupos camerísticos, pois o resultado final da preparação para performance não depende apenas do trabalho individual de cada músico. Seguindo esse pensamento, alguma forma de diálogo é fundamental para construir todo repertório camerístico. Entre essas comunicações, destacam-

se a comunicação verbal e a comunicação não-verbal. A importância de ambas já foi discutida no primeiro capítulo, restando agora apontar sua aplicabilidade no repertório durante a preparação para a performance musical.

Como o próprio nome diz, a comunicação verbal é aquela em que o diálogo é fundamental, seja para ajustar a sincronia, delimitar metas para o estudo, ou qualquer outro artifício que necessite do diálogo entre os músicos. Sendo assim, a comunicação verbal é o primeiro passo para começar a trabalhar com uma obra. Porém, no momento da performance não haverá espaço para o diálogo entre os intérpretes, tornando necessária uma preparação prévia em relação à comunicação gestual. A comunicação gestual consiste de diálogos não-verbais entre os músicos, realizados através de movimentos corporais ou faciais. Nesse sentido, no momento de leitura da obra, seja ela individual ou em conjunto, é importante prever alguns pontos em que o intérprete poderá comunicar-se com os demais membros do grupo. Complementando essa estratégia, Klickstein (2009) esclarece: “[...] durante o ensaio individual ou em uma leitura preliminar de uma obra em grupo, identifique os momentos em que deve haver uma deixa – deixas são vitais, por exemplo, para alinhar entradas e cadências e para coordenar mudanças de andamento e métrica.” (p. 126)²⁰.

Ambos os tipos de comunicação são fundamentais ao trabalhar em conjunto; porém, quando abordado o repertório com técnicas estendidas, a comunicação verbal ficará apenas nas fases iniciais do trabalho. Além de auxiliar os outros intérpretes sobre as possibilidades sonoras causadas pelo emprego de tais técnicas, a comunicação verbal também colabora com a delimitação de pontos de apoio que serão utilizados no decorrer da obra como um todo, porquanto cada intérprete deve explicar quais os principais pontos a serem trabalhados em razão de suas próprias dificuldades técnicas. Porém, devido a essas inovações técnicas, o intérprete pode beneficiar-se com a comunicação entre os companheiros de grupo. Diversas técnicas estendidas geram movimentos não tradicionais aos intérpretes, causando, involuntariamente, por vezes, gestos exagerados.

Através desses movimentos corporais necessários para a realização dessas técnicas, o intérprete pode beneficiar-se intensificando-os no intuito de auxiliar na comunicação entre os outros companheiros. Nesse caso, já está sendo abordada a comunicação gestual, que é aquela em que os músicos se comunicam através de gestos, sejam eles corporais ou faciais. No primeiro capítulo foram mostrados diversos estudos direcionados à importância das

²⁰ Tradução nossa “[...] during your solo practice or in a preliminary group reading of a piece, identify the places where cues belong - cues are vital, for example, to line up entrances and cadences and to coordinate changes of tempo and meter.”

comunicações gestuais. Essas comunicações auxiliam os músicos a se comunicarem entre si sem um diálogo verbal propriamente dito.

[...] conecte-se com o andamento e o humor da música, e ouça internamente como suas partes irão interagir. Em seguida, faça um discreto, mas autoritário movimento rítmico, sinalizando com seu corpo, seu instrumento, ou ambos. Transmita/expresso o espírito da música através de sua linguagem corporal, e faça contato visual com os demais intérpretes, se possível. (KLICKSTEIN, 2009, p. 126)²¹

No repertório com técnicas estendidas, a comunicação gestual deve ser trabalhada logo ao início dos ensaios com a finalidade de otimizar sua preparação, já que os gestos corporais são consequências das realizações dessas novas técnicas. Na imagem abaixo, as técnicas estendidas a serem executadas, no caso por um violonista, apresentam um movimento não tradicional ao violonista e que gera um gesto corporal extremamente amplo, podendo ser notado pelo outro intérprete, também violonista, mesmo sem grande contato visual. Assim, como demonstrado acima por Klickstein (2009), sempre que aparecerem tais técnicas no decorrer da obra, elas podem ser pensadas como algumas deixas em que os intérpretes podem pensar previamente como pontos de comunicação entre si.

The image shows a handwritten musical score for a violin part. It features several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *sfz*, *ff*, and *f*. Above the staves, there are various annotations and markings, including "SCRATCH W/PEZ", "FING HARM", "C.PITCH", and "HARM". There are also some circled numbers like (2) and (4). The notation includes slurs, accents, and other performance instructions.

Figura 11 - Trecho da obra Motets, de Arthur Kampela, que apresenta recursos técnicos que geram gestos corporais

As comunicações originadas nos movimentos corporais necessários para realizar as técnicas estendidas são muito úteis também quando se trata de um trecho onde há certo

²¹ Tradução nossa “[...] connect with the music's tempo and mood, and inwardly hear how the parts will interact. Next, give a discreet but authoritative pulse by signaling with your body, your instrument, or both. Convey the spirit of the music through your body language, and make eye contact with your coperformers, if practical.”

diálogo entre os intérpretes. Na figura abaixo, da obra *Per Suonare a Due*, do compositor Leo Brouwer, os violões são escritos através de “pergunta e resposta” entre ambos, ou seja, é necessário o estímulo de um violão para a reação do outro violão. Assim, no trecho, diversas técnicas estendidas são abordadas, facilitando a comunicação gestual entre os músicos.

The image shows a handwritten musical score for two violins, labeled 'GP' (Guitar/Piano). The score is divided into two sections, 1 and 2. Section 1 shows a sequence of notes on a five-line staff with various annotations: 'clap', 'click', 'amb', 'psr', and circled numbers 1 through 10. Section 2 shows notes with annotations like 'click', 'gliss', 'snap', and 'dum'. A large 'GP' is written between the two sections.

Figura 12 - Trecho realizado através do diálogo entre os violões

Na figura acima é importante destacar a utilização de recursos corporais, ou seja, para realizar tais passagens, o intérprete utilizará recursos que não são extraídos do violão. Por exemplo: bater palmas ou estalar os dedos para a execução sonora da partitura torna importante essa comunicação entre os dois violonistas, comunicação necessária para que o trecho seja executado com perfeita sincronia.

Em vista dessa necessidade de se comunicar no palco, tanto com os companheiros de grupo como com o público, esses movimentos corporais não podem ser simplesmente algo mecânico: eles devem ser integrados ao discurso da obra. Nesse ponto, como vimos no primeiro capítulo, os gestos corporais devem ser integrados aos gestos musicais. Ao falar nessa integração entre gestos musicais e gestos corporais, deve ficar claro que não se trata do gesto cênico, que é outro tipo de comunicação gestual, que foge ao escopo do presente trabalho.

A integração entre os gestos corporais em detrimento dos gestos musicais pode ser exemplificada com um trecho da obra *Motets*, que será mais detalhada no próximo capítulo. Algumas técnicas utilizadas na obra são extremamente delicadas, a ponto de muitas vezes não ter grande ressonância. Mesmo assim, esses trechos apresentam variações de dinâmicas durante sua execução. Na figura abaixo, logo na primeira sequência de notas, percebe-se essa variação entre “forte” e “fortíssimo”; porém, justamente as 3 últimas notas não ressoam tanto quanto as três primeiras. Nesse caso, a intenção do intérprete através dos gestos corporais necessários para realizar esse arpejo deve ser coerente com a dinâmica indicada pelo

compositor. Seguindo essa linha de raciocínio, Klickstein (2009) conclui: “[...] os intérpretes podem comunicar sutis gestos musicais através de movimentos corporais precisos.” (p. 126)²².

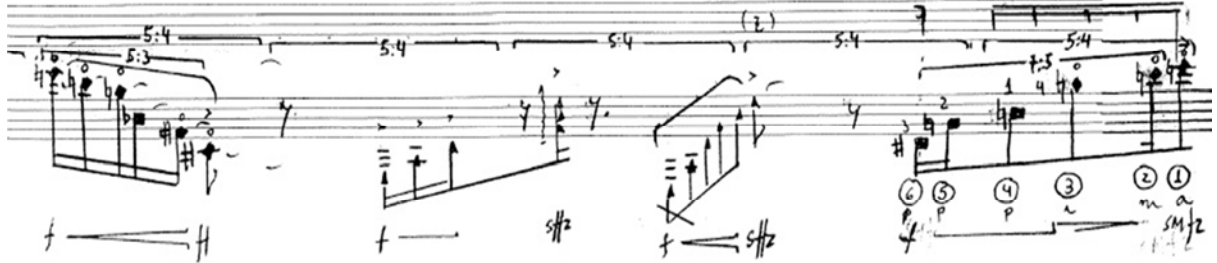


Figura 13 - Variação de dinâmicas que dependem da gestualidade do intérprete

Assim, demonstrou-se a importância da comunicação gestual no repertório camerístico, sobretudo no repertório com técnicas estendidas. No caso da presente pesquisa, a referência está sempre focada no violão, por ser o instrumento utilizado pelo autor do trabalho em sua prática. No entanto, essa comunicação deve ser pensada sempre independentemente do instrumento escolhido. No próximo capítulo, a primeira peça a ser trabalhada será a comunicação gestual entre um violão e uma flauta doce. Portanto, a instrumentação independe da necessidade de comunicação entre membros de um grupo camerístico.

²² Tradução nossa “[...] performers can communicate subtle musical gestures via precise body movements.”

CAPÍTULO 3

PROPOSTA DE UM ROTEIRO DE PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE EM 3 OBRAS DE CÂMARA PARA VIOLÃO

A preparação para performance envolve todos os aspectos a serem trabalhados, desde o momento da escolha da peça até a performance em si. Nesse caso, ao trabalhar o repertório com técnicas estendidas ou mesmo um repertório de escrita não tradicional, é de grande importância o conhecimento prévio da partitura através de uma análise harmônica, rítmica e estrutural, entre outras, dependendo de cada tipo de partitura com que se está trabalhando. Nesse sentido, cada obra a seguir apresentará esse aspecto inicial da preparação, ou seja, um conhecimento mais aprofundado sobre as técnicas estendidas que serão trabalhadas no decorrer das obras selecionadas.

Assim, no presente capítulo foram trabalhadas três obras de câmara com violão que apresentam técnicas estendidas em quase sua totalidade, além de conter uma variedade muito grande desses novos recursos técnicos. Cada uma das obras é subdividida em duas partes: na primeira se tecem algumas considerações sobre a abordagem das técnicas estendidas selecionadas, enquanto na segunda foca-se a preparação para a performance da obra com relação aos aspectos corporais. Nessa segunda parte, são apresentadas as três técnicas de ensaio discutidas no capítulo 2, uma vez que todos os ensaios ocorreram após a conclusão do segundo capítulo. Além disso, foi realizada também uma pequena abordagem histórica de cada autor, buscando não se limitar aos aspectos bibliográficos, compreendendo assim sua maneira de abordar o uso das técnicas estendidas, já que cada compositor guarda características composicionais e até mesmo instrumentais totalmente diferentes das dos seus pares, justificando a escolha de cada um dos três compositores para a realização do presente texto. Portanto, em cada uma das obras serão tratados dois aspectos: 1 – a forma como são abordadas as técnicas estendidas; 2 – sugestões de preparação para performance das obras buscando trabalhar os aspectos corporais no momento da leitura, da memorização e da comunicação entre os músicos com base na preparação para o recital realizado na defesa da dissertação.

3.1 *Musica da Camera* – Hans-Martin Linde (flauta doce e violão)

Nascido em Iserlohn – Alemanha, em 1930, Hans-Martin Linde é um importante flautista, professor e compositor do instrumento flauta doce e também de outras formações. Além da flauta, estudou também composição e regência coral no conservatório de Freiburg e faz parte do corpo docente da *Schola Cantorum of Basel*, da Suíça, desde 1957, tendo contribuído significativamente para o crescimento da música moderna para flauta doce. Em suas composições, Linde busca utilizar técnicas experimentais – aqui nomeadas de técnicas

estendidas – além de novas estruturas composicionais. Porém, é possível detectar em suas obras certas ligações com a tonalidade. Uma de suas primeiras obras contemplando essa linguagem foi *Music for a Bird*, escrita em 1968. Como o próprio nome sugere, a peça é uma evocação ao canto dos pássaros. Há uma associação histórica entre a flauta doce e os pássaros; no entanto, em meio aos sete curtos movimentos da obra, Linde se utiliza de glissandos, trinados, trêmulos, multifônicos e efeitos vocais para reinterpretar essa conexão com os pássaros na linguagem musical do século XX.

Musica da Camera (1972) foi escrita nessa versão para a formação violão e flauta doce. A obra cursa numa linguagem da música do século XX, utilizando técnicas estendidas, embora com diversos recursos tradicionais. No decorrer da peça, a obra vai acrescentando maior diversificação no que se refere aos recursos técnicos. No violão, a obra não encerra muita variedade de técnicas estendidas, porém apresenta alguns recursos bastante complexos na medida em que a flauta doce tem uma variedade significativa de técnicas estendidas. Nesse sentido, a preparação corporal da obra pode influenciar a forma como a peça é executada e também é fundamental para gerar a sincronia entre os dois instrumentos – violão e flauta doce.

3.1.1 Abordagem das técnicas estendidas

As técnicas estendidas apresentadas na obra *Musica da Camera*, de Hans-Martin Linde, aborda de maneiras diferentes cada um dos instrumentos. Enquanto o violão se encarrega, por muitas vezes, de preencher espaços harmônicos da obra, nos quais se utilizam as técnicas estendidas como “efeitos sonoros”, na maioria das vezes, em resposta aos estímulos da flauta doce, esta apresenta maior gama de técnicas estendidas que não são apresentadas apenas como “efeitos sonoros”, mas como elementos discursivos da música. Porém, a obra não deve ser tocada individualmente, o que torna a resposta sonora das técnicas estendidas, entre violão e flauta doce, estruturais na medida em que os sons se fundem no seu decorrer.

A obra apresenta uma bula bem detalhada, não deixando dúvidas de como deve ser executado cada recurso técnico. Na figura abaixo nota-se que o símbolo apresentado pelo compositor não é frequentemente utilizado em partituras com técnicas de execuções semelhantes, embora a explicação da bula esclareça ao intérprete qual o resultado sonoro esperado.

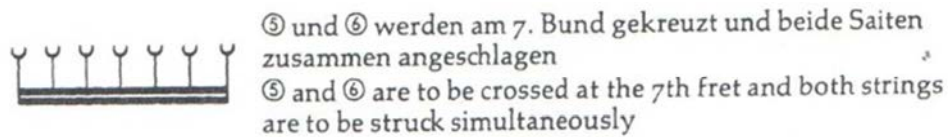


Figura 14 - Exemplo de técnica estendida realizada no violão

Além das técnicas tradicionais, é importante relacionar também os padrões de escrita em cada compositor. No trecho abaixo demonstram-se técnicas tradicionais com uma escrita diferente das utilizadas por outros compositores. Tais técnicas geralmente são utilizadas como recursos expressivos e muitas vezes não são grafadas na partitura, mas com a grafia o compositor deixa claro que as “notas sustentadas, sem/com vibrato” não são apenas um recurso expressivo: nesse momento, são partes da estrutura discursiva da obra.

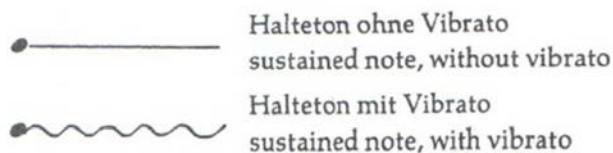


Figura 15 - Exemplo de técnicas tradicionais com outras simbologias

Oportuno também comentar que no exemplo acima a “nota sustentada, com vibrato” é grafada exatamente de igual maneira na obra de Heinz Kratochwil (que será abordada mais adiante), porém com significado diferente. Enquanto Linde busca apenas um *vibrato* tradicional, Kratochwil espera que o intérprete realize um *vibrato* em que o som oscile um pouco mais, semelhante ao *vibrato* na guitarra elétrica, na qual acontecem pequenos *bends* para cima e para baixo, trazendo essa oscilação para o resultado sonoro. Linde caracteriza essa escolha interpretativa com o uso e o não uso do *vibrato* como estrutura expressiva. Enquanto o violão inicia a obra usando o *vibrato*, a flauta doce entra apenas no momento em que o violão muda de nota e de técnica, tocando os dois instrumentos ao mesmo tempo sem utilizar o *vibrato*. Em seguida o violão volta novamente a utilizar o *vibrato*, criando assim um contraste entre os dois instrumentos. Como o *vibrato* tradicional utilizado nessa obra em conjunto com outro instrumento não ganha muita projeção, devem ser intensificados os gestos corporais para gerar esse recurso visual que poderá auxiliar a sincronia entre os instrumentistas.

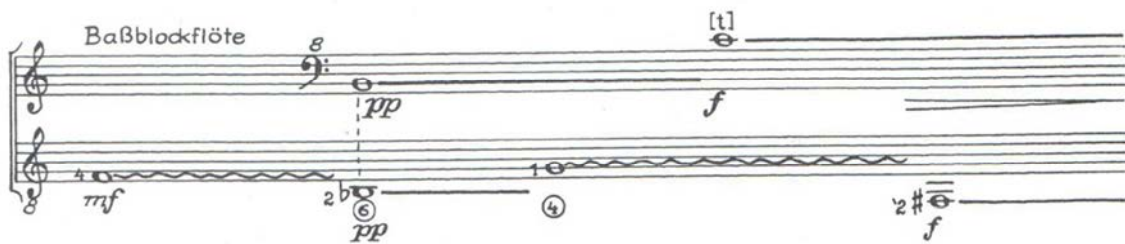


Figura 16 - Exemplo do uso do *vibrato* tanto no violão quanto na flauta doce

Uma técnica percussiva bastante utilizada por compositores de violão é a *tambora*, descrita na partitura por “*tamb*”. Tal técnica se tornou recurso tão frequente nas composições para violão que nem constam mais nas bulas das obras, subentendendo que o violonista já conheça tal técnica, embora não apareça nos livros de técnica violonística. A *tambora* é um golpe realizado nas cordas próximo da “ponte” do violão, gerando um som percussivo e ao mesmo tempo com as alturas definidas. Portanto, desde o momento da leitura da peça deve-se frizar esses elementos gestuais, pois todo golpe realizado no violão gera um gesto mais amplo em resposta ao ataque.

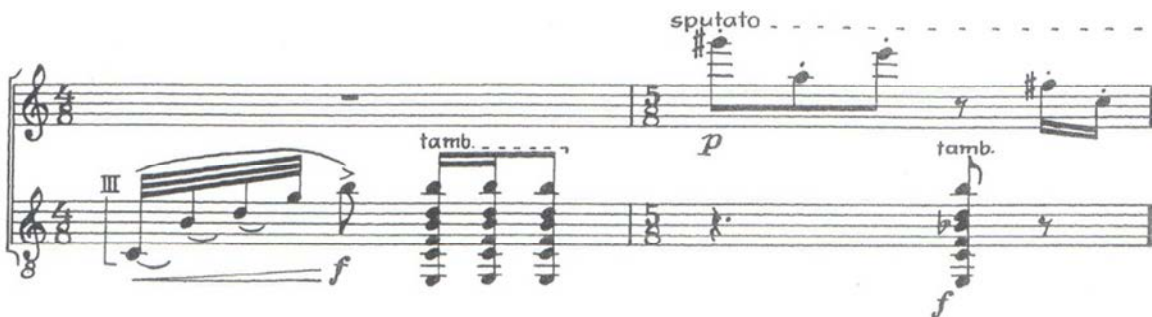


Figura 17 - Exemplo da técnica *tambora*

Essas técnicas estendidas, que por sua recorrente utilização se consideram tradicionais, podem causar também algumas confusões. No exemplo abaixo, a técnica “golpe” a que o compositor se refere também não consta na bula, porém há um problema nessa falta de referência. A técnica “golpe” é tradicional quando se refere à música flamenca, mas na técnica de violão clássico ela não é muito utilizada, pois necessita de um golpe sob o tampo do violão, geralmente aplicado com a unha. Os violonistas clássicos ainda são um tanto cautelosos em utilizar esse golpe com a unha sob o tampo do violão, com receio de prejudicar o instrumento.

No caso do violão flamenco, geralmente é utilizado em seu tampo um aparato chamado *kling-on*, que é uma proteção fixada sob o tampo do violão, evitando danos mais

sérios à madeira. No violão clássico o *kling-on* não é frequentemente utilizado, pois qualquer material utilizado sob seu tampo interfere na vibração da madeira, causando considerável perda na produção sonora, tanto em qualidade quanto em volume. Nesse caso, os violonistas preferem utilizar a técnica “golpe” como um golpe literalmente utilizando a “polpa” dos dedos numa região do violão que faça um som com frequência mais aguda.



Figura 18 - Exemplo da técnica “golpe”

A adoção de recursos pouco convencionais no violão deve ser abordada de duas maneiras: em vista dos gestos necessários para executá-los e também da grafia utilizada pelo compositor. O recurso utilizado na figura abaixo não aparece em muitas composições; no entanto, quando aparece está sempre caracterizado com outros tipos de notação, exigindo um preparo para a técnica desde o momento da leitura da obra. Nessa técnica, o violonista deve cruzar as cordas 5 e 6 do violão no sétimo traste e tocar as duas ao mesmo tempo, o que está muito bem explicado na bula da obra. Sem nome específico, essa técnica tem a função primordial de gerar um grande ruído, porque as cordas vibram uma na outra.

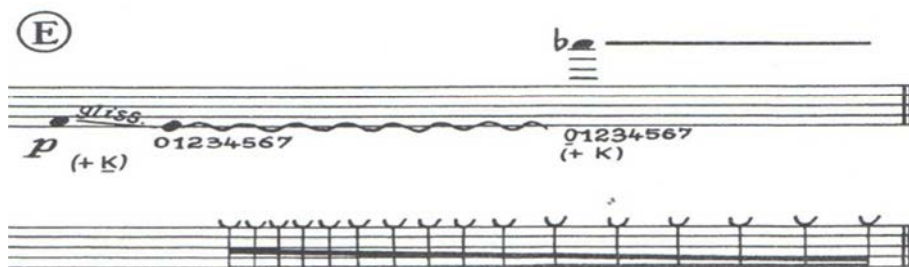


Figura 19 - Exemplo de técnica estendida no violão, não padronizada

Outra técnica pouco convencional utilizada pelo compositor é a nominada por Linde como *Perkussion* (figura 20): o violonista deve realizar sons percussivos utilizando os dedos da mão esquerda (em relação à posição tradicional do instrumento) como “martelos” sem

utilizar a mão direita para pinçar as cordas. Tal técnica é bem tradicional quando utilizada como um ligado (pinçar a primeira corda e tocar as demais apenas com a pressão dos dedos da mão esquerda). Porém, nesse caso a dificuldade cresce quando não há nenhuma corda pinçada anteriormente. Todos os sons devem ser “martelados” sem a utilização da mão direita. O compositor não deixou essa técnica explicada na bula, embora logo abaixo do trecho a ser executado haja uma explicação em alemão sobre a forma de realizá-la – *Perkussion (linke hand allein)* – que significa “Percussão (mão esquerda sozinha)”.



Figura 20 - Exemplo da percussão com os dedos da mão esquerda

Ao trabalhar com as abordagens das técnicas estendidas na peça *Musica da Camera*, de Linde, o interessante é que o compositor, por não ser violonista, trata algumas dessas técnicas como tradicionais, não explicando como devem ser executadas. Já em relação às técnicas estendidas utilizadas na flauta doce, por ser flautista, o compositor detalha muito bem as técnicas, não deixando margem para dúvidas em relação às formas de realizá-las. No entanto, essas técnicas colocadas na linha do violão, que o compositor considera tradicional, não são explicadas em livros de técnicas de violão. Elas são geralmente abordadas pelos intérpretes em aulas com professores mais experientes, ou seja, o conhecimento é adquirido com a prática de cada intérprete.

3.1.2 Preparação para performance

Na presente obra, foi demonstrada a utilização de alguns recursos não usuais – as técnicas estendidas – além de diversos recursos em que o violonista já está adaptado com essas aparições, principalmente em repertórios consagrados do violão, como, por exemplo, a *Tambora*, muito comum nas obras de Leo Brouwer. No entanto, alguns problemas com a leitura da peça vêm pela formação do compositor, que no caso não é violonista. Assim, por mais que não tenham sido encontrados recursos não idiomáticos no violão, algumas técnicas

estendidas frequentemente utilizadas por compositores da área são grafadas de maneiras até então nunca vistas. Além disso, embora detalhe bem as técnicas, a bula da obra não traz muitas explicações sobre as técnicas estendidas no violão, pois nem aparecem na bula, ao contrário da flauta doce, em que, por ser flautista, o compositor tem o cuidado de escrever cada técnica apresentada. Nesse sentido, a preparação da obra contou com um estudo inicial das técnicas estendidas, para enfim seguir a leitura da obra.

Devido a dois motivos a preparação individual foi bastante simples em relação à parte violonística: primeiro, pelo fato de a escrita ser bem tradicional, a obra se utilizou apenas dos recursos do violão, sem recursos externos, como, por exemplo: colher e copo, entre outros; o segundo motivo se refere às técnicas estendidas apresentadas, que, à exceção de uma ou outra, a maioria está presente em grande parte do repertório do violão desde o início do século XX.

A leitura bastante simples permitiu iniciar a obra já com enfoque nos gestos corporais a serem utilizados durante a obra. Nesse caso, os gestos corporais foram fundamentais para preparar a obra visando já ao ensaio com o flautista, porquanto o contato visual é fundamental na preparação camerística (GOODMAN, 2002). Assim, foi possível definir algumas entradas antes mesmo do início dos ensaios, o que tornou a próxima etapa – o próprio ensaio – mais fácil. Na figura abaixo, a escrita com esses acordes ressonantes e com *rasqueado* facilita a entrada do flautista, pois o violonista pode auxiliar com gestos subsequentes ao acorde.

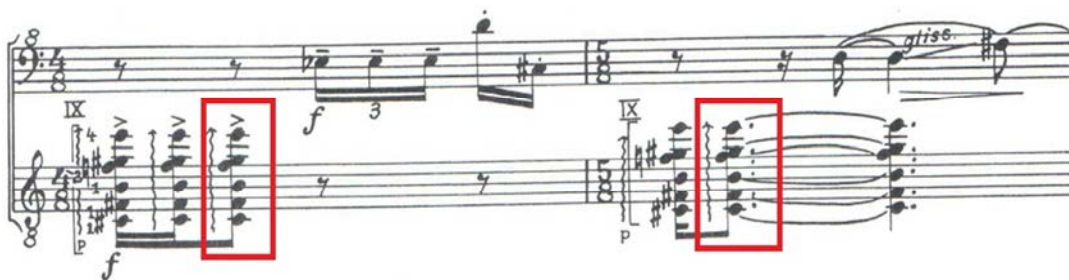


Figura 21 - Arpejos longos que servem como ponto de apoio gestual

Cabe aqui ressaltar que as técnicas estendidas auxiliam bastante a comunicação gestual entre os membros de um grupo camerístico, porém elas não são únicas nem exclusivas nesse processo. A imagem acima exemplifica um *rasqueado* auxiliando como ponto de comunicação entre os intérpretes. Durante a preparação para performance, cada um desses pontos deve ser destacado, independentemente da técnica utilizada. As técnicas estendidas já foram vistas como importante fator na comunicação; e, durante a obra, em vários momentos essa comunicação será necessária, como na imagem abaixo, em que o compositor ainda

coloca pistas para facilitar essa sincronia. O violão possui uma “respiração” antes da execução de suas técnicas estendidas em conjunto com a flauta doce, tornando a comunicação mais natural, uma vez que um movimento corporal é necessário para executar essas técnicas estendidas, e o uso da respiração facilita a entrada e também oferece ao intérprete um tempo para preparar a técnica.

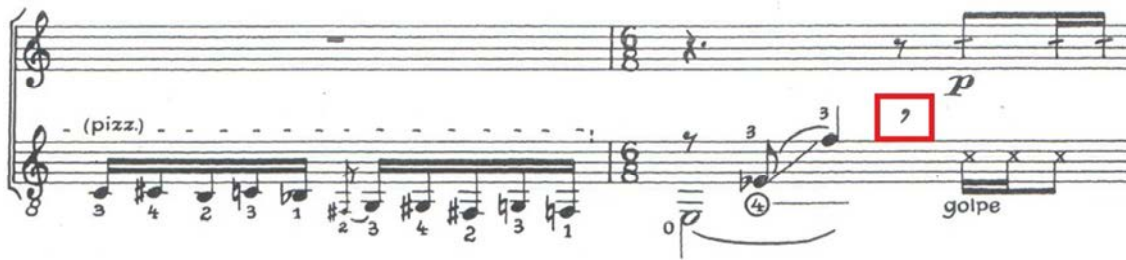


Figura 22 - Respiração no violão para auxiliar na sincronia das técnicas estendidas

A respiração pode ser considerada um dos principais recursos para facilitar a sincronia entre intérpretes em grupos camerísticos (CLARKE, 1999). Um gesto respiratório, ou mesmo um simples aceno com a cabeça, torna a entrada mais precisa. No decorrer da obra *Musica da Camera*, o autor apresenta diversas passagens nas quais a sincronia entre os intérpretes exige muita precisão, trechos onde as mesmas notas tocam ao mesmo tempo entre os dois instrumentos, tornando qualquer deslize perceptível. Os elementos não tradicionais do instrumento e, conseqüentemente, os gestos que esses novos elementos geram, possibilitam uma comunicação além da respiração. Na *tambora*, por exemplo, o gesto final da execução dessa técnica é a elevação do braço direito, e esse gesto é bastante visível ao companheiro, permitindo-lhe utilizar esse gesto como “deixa” para sua próxima entrada. Na imagem abaixo percebe-se que a flauta possui uma pausa no compasso inteiro, e assim a *tambora* fará o gesto corporal para a entrada da flauta doce, que logo em seguida tem outra pausa na qual o compositor adiciona outra *tambora* para preencher esse espaço.

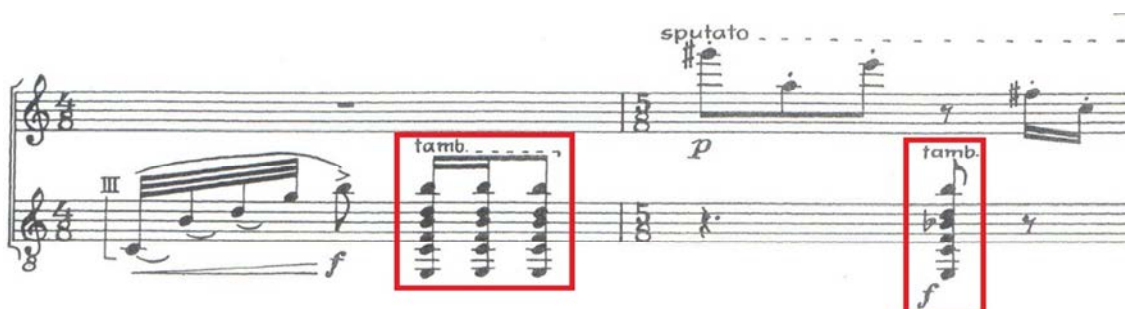


Figura 23 - A utilização da *tambora* como recurso para auxiliar a comunicação gestual

Essa comunicação visual é muito importante para a precisão das entradas. No primeiro capítulo viu-se que a principal dificuldade encontrada nos grupos camerísticos é a falta de contato visual (CLAYTON, 1985, *apud* WILLIAMON e DAVIDSON, 2002) e que cerca de 75% das informações musicais são obtidas através da comunicação visual entre os intérpretes (DAVIDSON, 2001). As comunicações visuais demandam apenas um pequeno estímulo, seja ele corporal, facial ou até mesmo através dos movimentos gerados com o instrumento. Assim, mesmo quando for necessário o desencontro, os companheiros de grupo podem localizar-se através desses recursos. A execução do trecho abaixo demanda um *acelerando* entre o violão e a flauta doce. Um recurso bem simples para solucionar esse problema é executá-lo sempre após o estímulo necessário para a realização sonora. No caso do violão, o movimento do braço funciona como um pêndulo, ou seja, enquanto o braço está voltando é o tempo de resposta da flauta.

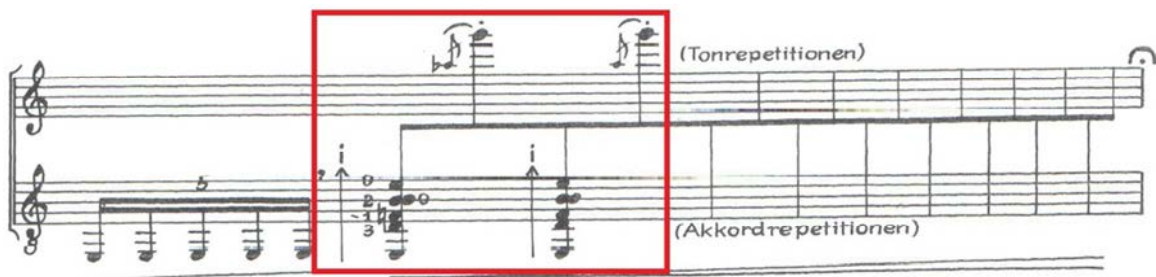


Figura 24 - Comunicação necessária para construir o *acelerando* sem os intérpretes tocarem ao mesmo tempo

Esse recurso utilizado no trecho anterior nem sempre funcionará para os trechos com técnicas estendidas, já que nem todas as técnicas possuem um ataque direto com a mão direita. O violão já é naturalmente um instrumento sem tanta ressonância, e muitas vezes, quando acompanhado por outro instrumento, demanda microfonação, ou até mesmo na execução solo, um teatro muito amplo não favorece sua sonoridade. No caso de técnicas estendidas com resultado sonoro muito aquém do que se espera do violão, o gesto utilizado é o mais importante. Mesmo não ouvindo claramente, o gesto corporal deve ser suficiente para intensificar o som de modo a permitir que o companheiro de grupo localize. Na figura abaixo, na qual é utilizada apenas a força dos dedos da mão esquerda para a execução sonora, esses movimentos não devem ser curtos como se fossem tocadas com as duas mãos juntas. É necessário que o violonista faça esses movimentos mais longos para que o flautista “escute” o som através dos gestos. Esse recurso também funciona com o público: a intensificação dos

gestos corporais torna a mensagem mais clara ao ouvinte, como foi demonstrado por Juchniewicz (2008) no primeiro capítulo.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It starts with a circled 'A' and the tempo marking 'Moderato'. The music begins with a forte 'f' dynamic. The tempo changes to 'Presto' in the middle section, then back to 'Moderato' towards the end. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. It features a 'pp' (pianissimo) dynamic and is labeled 'Perkussion (linke Hand allein)'. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The two staves are connected by a brace on the left, indicating they are part of the same piece.

Figura 25 - Comunicação entre os instrumentos através da intensificação dos gestos do violonista

Os gestos realizados pelas técnicas estendidas normalmente geram gestos mais imponentes. Intensificando esses gestos, a comunicação entre os instrumentistas se torna mais natural, daí ser sempre importante essa interação na preparação para performance: numa sincronia bem executada, o contato visual é muito importante nessa etapa. No caso da preparação para performance de dois instrumentos distintos – violão e flauta doce – não há conhecimento prévio das técnicas estendidas geradas pelo companheiro. No caso da figura abaixo, a flauta vem executando uma técnica desconhecida para o violonista, e por isso a execução do trecho abaixo deve ser estudada em duas etapas. Primeiramente deve haver um gesto do flautista para o violonista iniciar o *glissando* no momento em que a flauta corta o som, normalmente um corte com o movimento da flauta já é suficiente. E num segundo instante, o gesto característico do *glissando* realizado no violão já dá pistas de sua entrada ao flautista, embora um estímulo corporal deixe essa entrada mais clara e precisa.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. It features a 'gliss.' (glissando) instruction and a dotted line representing the glissando. The bottom staff is in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp. It features a 'gliss.' instruction and a circled '3' indicating a triplet. The text '0123 (+ rechte Hand über Labium)' is written below the staff. The tempo marking 'al niente' is present. The score ends with the notes 'mi mi' and a dynamic marking 'sfz' (sforzando).

Figura 26 - A utilização do *glissando* como apoio para a comunicação com o flautista

A preparação da obra *Musica da Camera*, de Hans-Martin Linde, abordou alguns pontos em que a comunicação gestual é fundamental. Essas comunicações realizadas através da respiração, movimentos dos braços e cabeça e também do corpo como um todo, auxiliaram os intérpretes na sincronia de cada passagem e, concomitantemente, tornou a performance da obra mais orgânica. Inicialmente, essa comunicação com outro instrumento é bastante complexa, pois não se tem conhecimento do resultado sonoro esperado; no caso, uma flauta. Essa imprevisibilidade trouxe os problemas iniciais já citados; no entanto, ao trabalhar com a comunicação através dos gestos corporais, essas dificuldades foram desaparecendo, e no final as diferenças entre os instrumentos foram dissipando-se até restar apenas a performance musical num grupo camerístico sem distinção instrumental.

3.2 Gruselgeschichten – Heinz Kratochwil (duo de violões)

Heinz Kratochwil (1933-1995) foi um importante compositor austríaco que escreveu para formações bastante diversificadas. Em 1962, Kratochwil começou a lecionar na Academia de Música de Viena, onde era professor de teoria musical. Suas obras são caracterizadas pela utilização de elementos do romantismo tardio, impressionismo, dodecafonismo, jazz e também elementos de vanguarda.

Em sua obra *Gruselgeschichten* (1981) – histórias de horror – para dois violões, Kratochwil busca utilizar diversos recursos técnicos não tradicionais, as técnicas estendidas, para gerar um clima mais “sombrio”, como o nome da obra sugere. A obra está estruturada em cinco pequenos movimentos, totalizando cinco pequenas histórias de horror, e em cada uma delas aparecem novos elementos, como a utilização de *slides*, percussões, palitos presos nas cordas, arco de violino, escova de dente e colher, entre outros. A grande variedade de técnicas estendidas entre os dois violões torna a preparação da obra um pouco complexa, exigindo uma preparação direcionada com uso da comunicação corporal, a fim de auxiliar a preparação para performance musical, por seus múltiplos recursos extramusicais.

3.2.1 – Abordagem das técnicas estendidas

Na obra *Gruselgeschichten*, Kratochwil aborda a técnica estendida principalmente ligada por recursos externos já mencionados anteriormente, como arco de violino e colher, entre outros. Todos esses recursos buscam proporcionar à obra um “clima sombrio”, remetendo esse clima ao tema proposto pelo compositor, embora ele não se limite apenas a

esses recursos externos, pois diversas outras técnicas estendidas são apresentadas com os próprios recursos do violão. Dessa maneira, pode-se afirmar que o compositor aborda as técnicas estendidas como principal aspecto discursivo da obra: para dar o sentido que a obra necessita – Histórias de Horror – ele utiliza as técnicas estendidas como ferramenta composicional.

Em relação à bula da obra, aparentemente o compositor buscou detalhar bastante; porém, no momento em que os músicos começam a trabalhar com a partitura da obra e colocar em prática essas técnicas estendidas, nota-se grande dificuldade de leitura por causa de algumas explicações vagas. Além disso, há símbolos na partitura sem nenhuma explicação na bula. Como a obra não possui gravações que possibilitariam tirar algumas dúvidas coube aos intérpretes definir durante os ensaios como todos os trechos seriam realizados. Diversos recursos não contam com símbolos padronizados, o que torna única a escrita de cada compositor. Na figura abaixo o compositor usa um símbolo que aparece diferente na obra seguinte (*Motets* de Arthur Kampela), exigindo que o intérprete toque com a unha do polegar direito entre a pestana e as tarraxas.

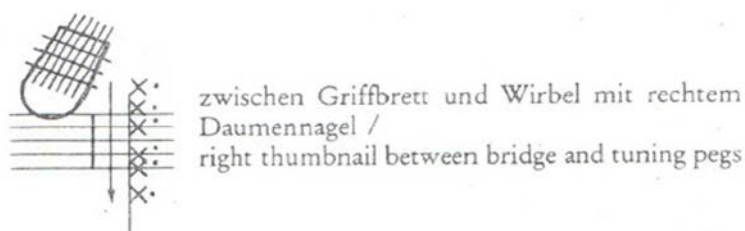


Figura 27 - Exemplo de técnica estendida com o recurso do violão

Na bula da obra, o compositor apresenta as técnicas tanto de forma escrita quanto gráfica para os sons percussivos, como se vê no exemplo abaixo. No primeiro símbolo a percussão deve ser tocada nas laterais do violão, enquanto no segundo símbolo a percussão deve ser tocada no tampo do violão. Percebe-se que as notas onde as percussões estão desenhadas não representam a altura do som: é apenas uma representação gráfica aleatória criada pelo próprio compositor.

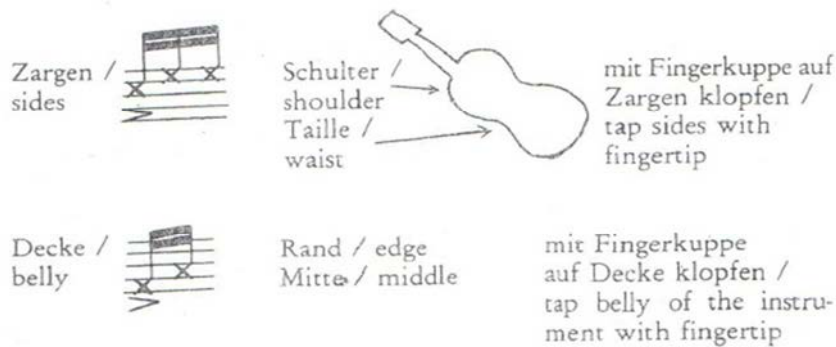


Figura 28 - Técnicas de percussão nas laterais e no tampo do violão

Logo no início da obra o compositor apresenta o primeiro recurso externo a ser utilizado, o *slide*. Frequentemente utilizado na guitarra elétrica, o *slide* guarda uma característica sonora muito semelhante à de diversos recursos utilizados com maior frequência no violão. Entre esses recursos destacam-se um lápis e um copo, nos quais, com algumas pequenas diferenças em relação ao material em que cada um é desenvolvido, o som de um *glissando* se sobressai em relação ao material em que o objeto é construído.

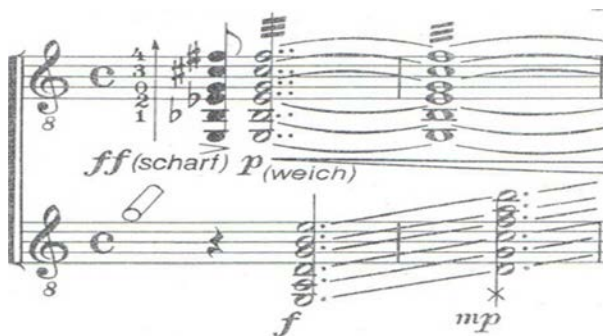


Figura 29 - Utilização de *slide* para gerar um *glissando*

Na figura abaixo aparece a interação entre duas técnicas estendidas bastante distintas: no violão 1, a técnica que já foi mencionada anteriormente; e no violão 2, surge uma técnica bastante semelhante a uma das técnicas mencionadas na obra do Linde: cruzar duas cordas para criar um som bastante ruidoso. No entanto, nessa técnica há um acréscimo: o compositor indica que após o cruzamento dessas cordas, deve-se percutir sobre as cordas, criando um som ruidoso e bastante percussivo.

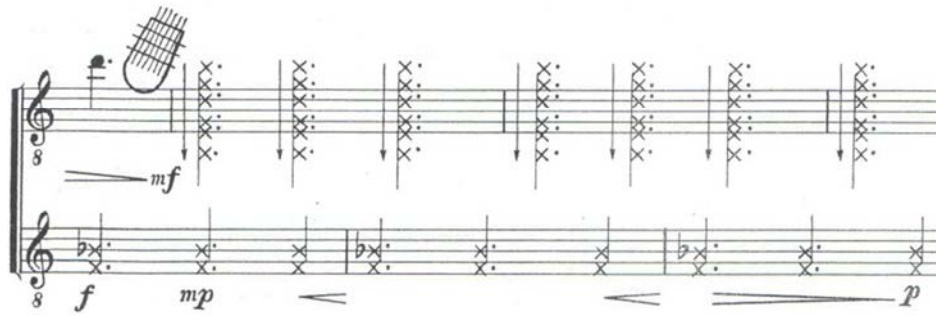


Figura 30 - Interação entre duas técnicas estendidas

Percussões no violão são técnicas que vêm sendo utilizadas com grande frequência nesse instrumento. Essas percussões são bastante antigas, embora não tenham sido padronizadas. Dessa maneira, os compositores utilizam suas próprias escritas para determinar como e onde deverão ser executadas. Kratochwil utiliza um sistema próprio, porém sem nenhuma dificuldade para compreender: o uso de pequenos textos durante a peça como na bula já são suficientes para não deixar dúvidas sobre isso. Como mencionado, as técnicas percussivas são características das técnicas estendidas no violão, mas nessa obra o compositor vai além: as percussões são realizadas também com recursos externos. Embora já tenha sido mencionado o uso do *slide*, no decorrer da obra surgirão muitos outros. No trecho abaixo a peça se inicia com um palito preso nas cordas do violão; depois aparecem percussões sobre a lateral e o tampo do violão; e para finalizar, o compositor ainda utiliza a baqueta do tímpano sobre o braço do violão. Um trecho como esse seria inexequível sem o auxílio de uma bula, nem de explicações sobre as formas de execução.

Figura 31 - Percussões sobre as laterais e o tampo, além da utilização da baqueta do tímpano

A utilização desses recursos externos é bastante característica da obra *Gruselgeschichten*. Além dos recursos apresentados, o arco do violino é utilizado por Kratochwil com o intuito de tornar o som do violão mais contínuo e sem oscilação. Nessa técnica, o violão não soará mais como instrumento de cordas dedilhadas: ele se assemelhará

mais com o som dos instrumentos de cordas friccionadas, como violino, viola, violoncelo e contrabaixo. O compositor também teve o cuidado de escrever os sinais de arcada: a primeira e a terceira nota com o arco em direção descendente, e a segunda e a quarta nota com o arco na direção ascendente. Essas indicações já sugerem uma preocupação de leitura referente às formas de execução, ou seja, no momento da leitura do trecho já deve ser pensado o posicionamento corporal para realizá-lo. Durante esse trecho, além do som do violão com auxílio do arco do violino, o segundo violão tem uma indicação de “*gespenstisch*”, que significa “fantasmagórico”. Portanto, nesse trecho a escolha interpretativa foi de que as notas não fossem tocadas, mas “raspadas” com os dedos, se assemelhando mais com a indicação feita pelo compositor.

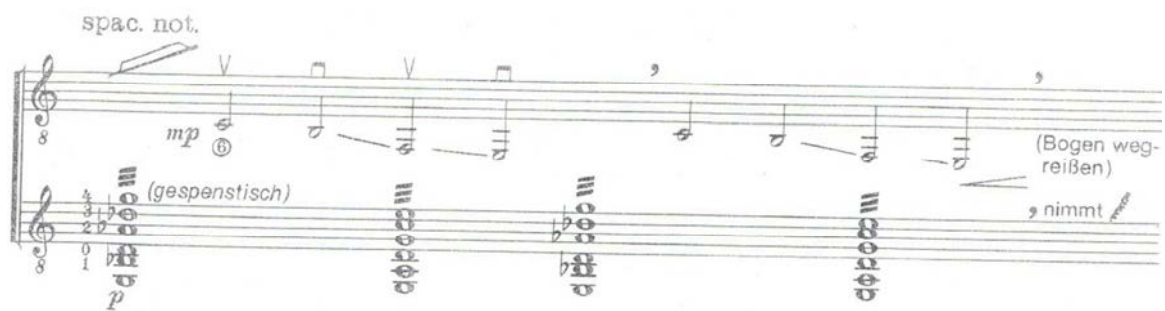


Figura 32 - Utilização de um arco de violino

Após verificar essa gama de técnicas estendidas, deve-se realizar uma preparação adequada, tanto para sua execução como para auxiliar a sincronia entre os dois violonistas. Por utilizar diversos recursos externos, outro fator a ser pensado é: como serão utilizados esses novos recursos no momento da performance? Dessa maneira, a seguir serão tratadas maneiras de auxiliar a preparação para performance da obra levando como sua base o uso do corpo. No momento de executar as técnicas da troca de recursos (arco de violino, baqueta, colar, escova, entre outros) e também na sincronia da obra, o corpo deve ser trabalhado para auxiliar na hora da performance.

3.2.2 Preparação para performance

Na obra *Gruselgeschichten*, notam-se algumas dificuldades referentes à sua leitura. A bula escrita pelo compositor não esclarece como essas técnicas estendidas devem ser executadas, o que dificultou consideravelmente a preparação da obra: foram necessárias diversas conversas entre os intérpretes para definir como essas técnicas seriam realizadas, mas

se pois, manter um contato visual frequente, dispensando a leitura da partitura; e nas mudanças rítmicas, um responde ao estímulo do outro.

Figura 34 - Trecho assimétrico entre as técnicas estendidas

Os trechos assimétricos não são exclusivos do mostrado acima; aparecem com frequência no curso da obra e são os principais pontos de encontros/desencontros localizados durante a preparação da obra. Em passagens em que os trechos assimétricos estão difundidos com a utilização de diversos recursos externos, os problemas aumentam gradativamente. No trecho abaixo são utilizados: um palito entre as cordas, uma baqueta de tímpano, percussões sobre a lateral e o tampo do violão, além da assimetria rítmica. Com a execução dessas passagens em junção com a rítmica bastante simples do primeiro violão, a interação entre ambos é bem complexa, tornando necessária uma acentuação rítmica utilizando apenas os gestos corporais. Essa acentuação rítmica pode ser realizada na primeira e na última colcheia do primeiro violão, dando maior exatidão à sincronia. Porém, é importante salientar que essa acentuação deve partir apenas dos movimentos corporais e não da execução técnica, para não ocorrer em variações das dinâmicas propostas pelo compositor. Outro fator importante a destacar na preparação desse trecho e também até o final desse segundo movimento refere-se às maneiras como os violonistas trabalham com os materiais externos. Nesse trecho, mesmo não utilizando esses recursos, o primeiro violão auxilia o segundo violonista no manuseio desses objetos (baqueta de tímpano, palito e colar).

Figura 35 - Diversas técnicas estendidas em sequência tornando necessária a comunicação gestual

Na figura abaixo, algo bem semelhante à passagem acima, embora a mudança gire em torno da acentuação gestual utilizada para a sincronia entre os dois violonistas. Na figura acima a solução foi acentuar gestualmente a primeira e a última colcheia do compasso, mas para realizar essa nova passagem foi necessário trocar a primeira colcheia para a terceira, acentuando as duas últimas colcheias do compasso. Cumpre salientar aqui a importância de localizar esses encontros rítmicos durante a leitura da obra, sem o que os ensaios ficariam muito tempo parados e possivelmente não haveria a interação entre os instrumentistas.



Figura 36 - Trecho em que necessita de uma comunicação gestual para a sincronia entre os violões

Até então os movimentos foram realizados todos dentro da postura tradicional dos violonistas. Porém, na figura abaixo surge um novo recurso externo, o arco de violino, que exige reavaliação da postura do intérprete. A utilização do arco do violino deve ser feita com bastante cuidado, pois o instrumento não é concebido para comportar uma arcada; assim, na execução técnica com o arco, o principal problema é a posição em que o violonista deve segurar o violão, enquanto na passagem abaixo seria similar à de um violoncelista. Na primeira marcação abaixo a solução foi tocar com o arco sobre o braço do violão, permitindo manter o contato visual com o outro violonista e ao mesmo tempo executar a passagem sem prejudicar o instrumento. No entanto, no trecho a seguir, por utilizar apenas cordas soltas, não há pressão suficiente do arco do violino sobre o braço do violão. Nesse momento, o violonista deve erguer o violão e tocar com o arco perto da sua ponte, para que o arco consiga alcançar todas as notas e ao mesmo tempo haja a pressão necessária para emitir o resultado sonoro. O trecho deve ser muito bem ensaiado, porquanto os movimentos corporais para realizar essas trocas de posição com o instrumento não são naturais ao instrumentista. Ao mesmo tempo também deve ser mantido sempre um contato visual, em busca da sincronia entre os dois violões. O *acelerando* que ocorre na execução final deve ser feito de maneira que haja uma

espécie de “pergunta e resposta”. Ao ser utilizado o arco do violino, o gesto com o braço deve facilitar essa execução, tornando necessário então apenas o contato visual.



Figura 37 - Utilização do arco do violino e as posições em que o violonista deve segurar o violão

Percebe-se que as maiores preocupações na preparação da obra vêm da utilização de objetos externos. No entanto, também foi demonstrado que os movimentos gerados por esses objetos auxiliam na comunicação entre os intérpretes. Na passagem a seguir, em vez de realizar percussões simples sobre as cordas do violão como já utilizadas no decorrer da obra, Kratochwil prefere utilizar uma colher, que servirá para realizar as percussões sobre as cordas do violão e também para arpejá-las. O compositor também indica para dar um pouco mais de precisão, que o ataque deverá ser realizado na “boca” do violão, alterando a posição da percussão apenas entre os ataques no tempo forte e nos tempos fracos. Nos tempos fortes os ataques deverão ser realizados nos bordões (cordas 4, 5 e 6), enquanto nos tempos fracos os ataques serão realizados nas cordas primas (cordas 1, 2 e 3). Dessa maneira, o intérprete que está com o primeiro violão deve ficar bem atento aos arpejos da colher pelo companheiro, pois os arpejos indicam suas entradas.

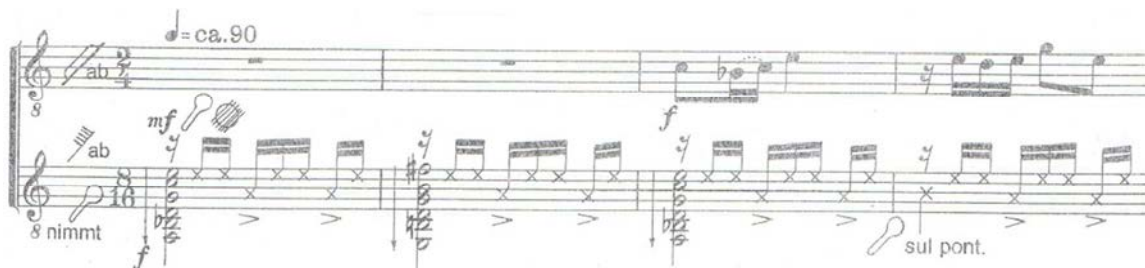


Figura 38 - Percussão realizada com uma colher sobre as cordas

Nessa obra trabalhada, as principais dificuldades encontradas se referem justamente à utilização de recursos externos. Quando as percussões realizadas são extraídas do próprio instrumento, o violão, já há um conhecimento prévio sobre a sonoridade esperada, e isso

auxiliou bastante a sincronia entre os violonistas. Em relação à execução das técnicas estendidas, foi necessária uma adequação da postura do violonista. Por apresentar recursos não idiomáticos ao violão, essas mudanças de postura dificultaram muito a preparação da obra, o que fez o estudo voltado para a preparação corporal fundamental para concretizá-la.

3.3 Motets – Arthur Kampela (duo de violões)

Nascido no Rio de Janeiro em 1960, Arthur Kampela é um violonista e compositor que tem por característica a composição de obras com técnicas estendidas. Doutor em composição musical pela Universidade de Columbia, onde estudou com Mario Davidowsky e Fred Lerdahl, Kampela também teve aulas com o compositor britânico Brian Ferneyhough em 1993. Por apresentar uma rítmica bastante complexa, Brian Ferneyhough teve grande influência nas composições de Kampela, pois este realizou estudos em seu doutorado que resultou na “modulação micrométrica”, técnica composicional que se tornaria característica em suas obras. Kampela é conhecido principalmente pelas suas inovações composicionais, em que o compositor buscou expandir os recursos técnicos de cada instrumento para o qual escreveu. Sua série de estudos percussivos – *Percussion Studies* – que começou a escrever em 1989 recebeu diversos prêmios. Muitas pesquisas foram realizadas acerca dessas obras, compostas para violão solo, embora haja uma para viola e uma para violoncelo. Mesmo que essas obras sejam executadas por esses dois instrumentos, são escritas para serem tocadas por violonista, pois Kampela buscou reinventar novas maneiras de pensar a música através de outros instrumentos.

Escrita para dois violões, *Motets* (2011) aborda esses dois recursos mencionados acima que são características de sua obra: modulação micrométrica e as técnicas estendidas. Assim sendo, percebe-se que a obra cursa numa linguagem bastante complexa, dificultando sua leitura e conseqüentemente sua execução. Exemplificando o citado, a obra inicia com os dois violões virados do lado contrário, ou seja, com as cordas viradas para o peito dos executantes e o fundo do violão para frente, tornando-os instrumentos puramente percussivos. No decorrer da peça os violões voltam à posição natural de execução, embora as características percussivas sejam mantidas até o final da obra. Outra característica interessante está na afinação entre os violões, já que o primeiro violão está afinado $\frac{1}{4}$ de tom acima do segundo. Além disso, a obra conta com a utilização de alguns objetos externos, como, por exemplo, um copo, um lápis e duas colheres.

Durante a execução da obra *Motets*, em vista de todos os recursos apresentados no seu decorrer, os gestos corporais realizados pelos intérpretes são fundamentais para a performance musical, porquanto diversos recursos necessitam de movimentos não convencionais, como os tradicionalmente utilizados na formação dos violonistas. Nesse sentido, a preparação a seguir contará com um estudo sobre as formas como são abordadas as técnicas estendidas, a preparação corporal em vista das técnicas estendidas apresentadas na obra e também sobre a preparação em grupo, já que a obra foi composta para duo de violões.

3.3.1 Abordagem das técnicas estendidas

Todas as técnicas estendidas são abordadas como principais estruturas da construção discursiva da obra, enquanto as técnicas tradicionais e as notas com alturas definidas aparecem com menor frequência no decorrer da partitura. Nesse sentido, é necessário “reaprender” a ler uma partitura utilizando como guia a bula da obra, como se observa na figura abaixo, sem a qual seria impossível ler a peça. Importante lembrar que desde o momento da leitura da partitura esses novos recursos já devem ser pensados em função dos movimentos corporais utilizados para a realização técnica.



Figura 39 - Exemplos de técnicas estendidas na obra *Motets*

Continuando com as técnicas estendidas demonstradas na figura acima, nota-se uma grande variedade de símbolos, que se referem exclusivamente às percussões no violão com o instrumento virado do contrário – *Back of guitar* – (as cordas viradas para a barriga e o fundo do violão sendo utilizado como instrumento percussivo). Kampela fornece, tanto na bula quanto no decorrer da partitura, indicações para auxiliar a execução precisa dessas inovações técnicas. Cada figura escrita na partitura representa uma forma de percutir o violão: com polegar, dedos, unhas ou até mesmo com a palma da mão.

Além das dificuldades de leitura geradas pelas técnicas estendidas que exigem uma bula, a rítmica da obra também necessita de um estudo mais aprofundado. O compositor introduz na escrita da obra *Motets* uma técnica desenvolvida pelo próprio Kampela denominada “Modulação Micrométrica”, cuja ideia central Bortz (2006) descreve assim:

“A ideia de modulação micrométrica de Kampela é a de oferecer ao intérprete (ele mesmo intérprete virtuoso de suas próprias obras para violão) a chance de se adaptar gradualmente às mudanças de velocidade de uma cadeia de quáteras a outra. Ao agrupar quáteras secundárias mantendo a mesma velocidade metronômica de um subgrupo a outro adjacente, Kampela adapta a ideia de Carter a um contexto rítmico mais complexo [...]” (p. 88)

Na figura abaixo, retirada da bula da obra, Kampela exemplifica com clareza como a modulação micrométrica é realizada e como deve ser lida para exatidão rítmica da obra. No entanto, não cabe aqui aprofundamento maior, pois esse tema foge ao escopo do trabalho.

The [5:4 - 3:2] and the [6:4 - 5:4] present equivalent speeds at both sides of the ratio chain. Notice their commutative "swaps:" the top ratio 5:4 (left) goes to the bottom of the 6:4 top ratio (right). The 6:4 (which is the same as a 3:2 ratio written twice) goes to the bottom of the 5:4 (left most ratio) in the form of a 3:2 subratio. This operation is called **Micro-Metric Modulation** as it happens at a second level of the ratio chain.

Figura 40 - Texto inicial exemplificando a execução dos ritmos na “bula” da obra *Motets*

Com o uso dessa escrita rítmica bastante complexa em conjunto com as técnicas estendidas, a leitura da obra apresenta bastante dificuldade logo no início, mas não param por aí. A utilização desses novos recursos técnicos gera movimentos corporais aos quais os intérpretes não estão acostumados, sendo necessário que ao iniciar a leitura da obra os violonistas comecem a pensar na postura física que essas novas técnicas vão provocar. Dessa maneira, o estudo da obra recebe grande destaque do ponto de vista dos gestos corporais, sejam ilustradores ou emblemáticos (DAVIDSON, 2001), como foram demonstrados no primeiro capítulo. A técnica apresentada abaixo é umas das que são abordadas do início ao

fim da obra e gera movimentos corporais não tradicionais aos intérpretes. Tal técnica consiste em atacar as cordas entre a pestana e as tarraxas do violão e, como se vê na imagem abaixo, ela pode aparecer tanto em ataques diretos quanto na forma de arpejos. Por utilizar um movimento amplo dos braços, o esquerdo e principalmente o direito, pois fica bem longe da pestana, é importante trabalhar esse movimento para torná-lo mais natural aos instrumentistas.

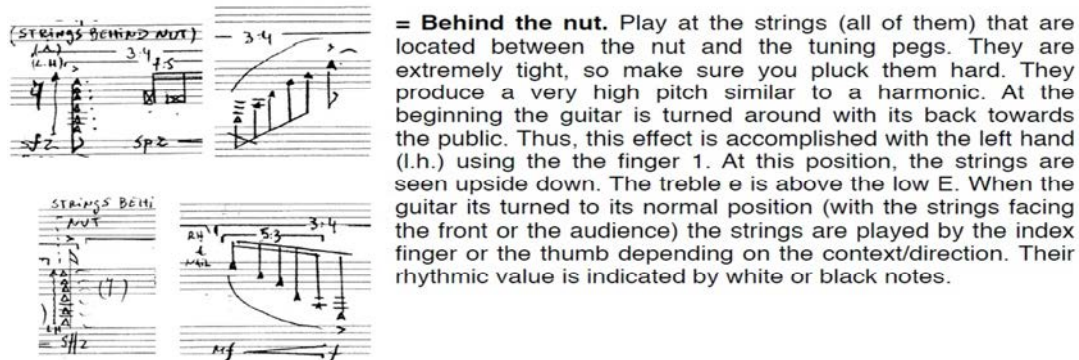


Figura 41 - Exemplo de realização de uma das técnicas estendidas da obra Motets

Como já se viu aqui, também se deve ficar bastante atento à indicação do compositor no decorrer da partitura. Trechos como o exemplo abaixo ocorrem frequentemente no curso da obra. Essas passagens entre o fundo e a lateral do violão normalmente estão em sequência, gerando uma alteração timbrística crucial para a execução da obra. Esses pequenos detalhes fazem toda a diferença sonoramente, e ao mesmo tempo essa troca de posição deve ser bem treinada, pois os movimentos gestuais são bem rápidos, não deixando o tempo necessário para a leitura no momento da execução. Convém salientar ainda, como menciona Póvoas (2006), que um padrão mal organizado pode prejudicar a performance.

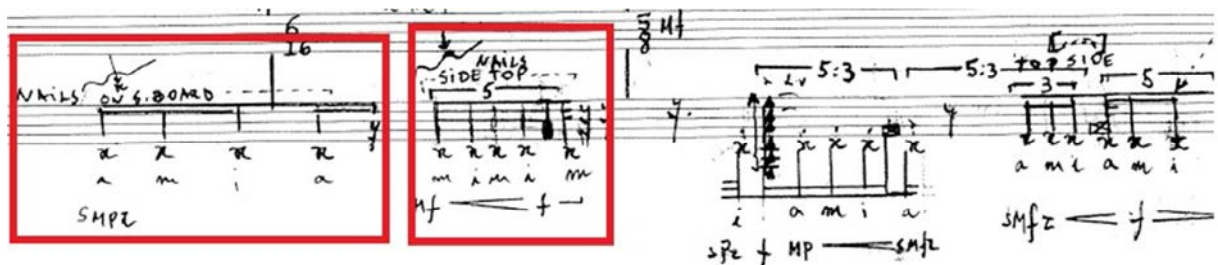


Figura 42 - Mesmos sinais percussivos com variação de posição durante a execução

Os movimentos necessários para executar as obras não ficam apenas nas técnicas estendidas extraídas do próprio instrumento. O uso de recursos externos, até mesmo virar o

violão, torna importante uma preparação gestual adequada. Durante a preparação da obra é importante preocupar-se com essas mudanças de postura que envolve todos esses recursos, pois qualquer movimento no palco tende a ser percebido pelo público (DAVIDSON, 1999, 2002, 2012). Dessa maneira, ao pegar o lápis, copo, colheres e até virar o violão, os instrumentistas devem buscar a postura desejada. Na primeira vez em que o violão troca de posição na peça, não há nenhum recurso a ser executado; porém, quando esse mesmo violão retorna à posição inicial, o violonista deve continuar gerando um ruído passando a palma da mão nas cordas do instrumento. Portanto, é importante pensar em como será realizado esse movimento, não bastando apenas virar o violão.

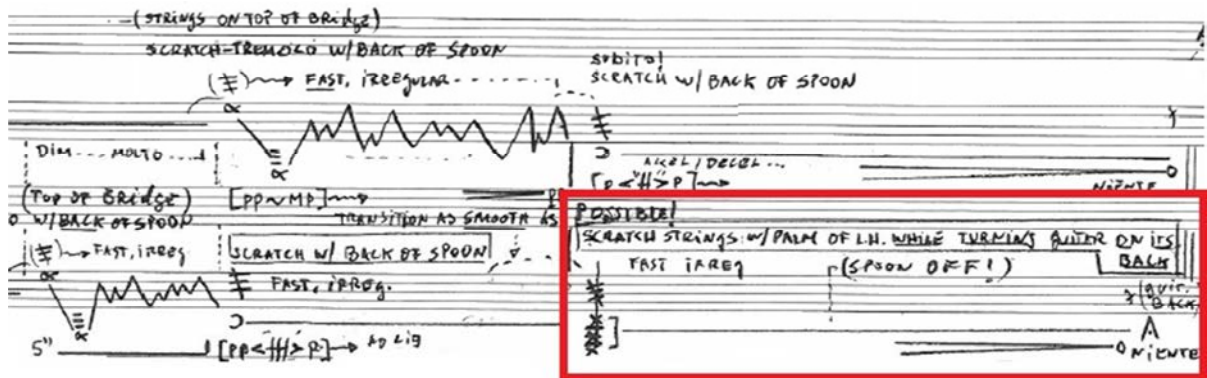


Figura 43 - Momento em que o segundo violão volta à posição inicial

Nota-se que o compositor utiliza o violão apenas como instrumento capaz de realizar os sons imaginados no momento da composição. A utilização das técnicas estendidas e dos recursos externos deve ser pensada como um todo no momento da preparação para performance da obra *Motets*. Por isso, essa preparação demandou um estudo focado na preparação gestual em vista desses diversos novos recursos técnicos abordados na construção discursiva da obra.

3.3.2 Preparação para performance

Como se demonstrou no item anterior (3.3.1), diversas técnicas estendidas apresentadas pelo compositor são recursos até então não utilizados no repertório violonístico. O estudo dessas técnicas isoladas foi fundamental para que os ensaios fossem mais produtivos. No entanto, convém salientar que mesmo com a familiarização desses novos

recursos técnicos apresentados, ainda foi necessária a leitura individual, porquanto os movimentos para realizar a técnica da obra não são naturais ao violonista.

Durante o estudo individual, a maior dificuldade foi encontrada na leitura das duas primeiras páginas da obra. Até então os movimentos corporais ainda estavam “travados” pelas técnicas estendidas que, ao serem apresentadas em sequência, geraram movimentos que não estão no repertório violonístico. A figura abaixo ilustra esses movimentos percussivos em sequência da obra que gerou essas principais dificuldades relacionadas aos movimentos corporais.

Figura 44 - Dificuldades técnicas geradas pelo movimento corporal necessário para realizar as técnicas estendidas

Nota-se que nos pontos marcados no exemplo acima os violonistas devem utilizar recursos corporais além dos naturais, visto que o violão está do lado contrário e os violonistas devem tocar com a mão esquerda nas cordas próximas à cabeça do violão, após a pestana. Quando misturadas as partes percussivas não marcadas na partitura com esses trechos onde os movimentos corporais devem ser bastante amplos para realizar as passagens, a dificuldade encontrada é bem grande. Assim, durante o estudo individual, o principal recurso utilizado foi a fragmentação da obra visando a esse treino repetitivo para sistematizar todos os movimentos que podem gerar maior dificuldade ao violonista. Todavia, em relação à comunicação entre os violonistas, esses gestos corporais amplos facilitam bastante o trabalho, já que visualmente ambos os violonistas executam os mesmos recursos técnicos. O exemplo citado é apenas um dos trechos em que os movimentos corporais geram grandes dificuldades individuais, mas auxiliam na comunicação entre os violonistas.

Para executar esses trechos onde o violonista deve realizar esses movimentos corporais fora do comum, o compositor escreve de uma maneira que o violonista não realiza o movimento todo de uma vez só. A técnica apresentada acima é realizada com a mão esquerda,

no entanto, na maioria das vezes em que a técnica é empregada na obra, há uma percussão realizada com a própria mão esquerda no braço do violão, e essa percussão já é meio caminho andado para realizar a próxima técnica. Após essa movimentação toda entre cada uma das partes do violão, o contato visual é realmente imprescindível para a comunicação entre os intérpretes (WILLIAMON e DAVIDSON, 2002). Outro recurso utilizado pelo compositor para auxiliar a comunicação entre os violonistas se refere à relação discursiva de cada um dos violões. Trechos nos quais ocorrem “perguntas e respostas” são cada vez mais frequentes e auxiliam o entendimento dos intérpretes no decorrer da obra. No exemplo abaixo ocorre um desses diálogos: nota-se que há sempre uma “deixa” para a entrada de cada um dos violões, e nesse trecho o *glissando* realizado após a percussão nas cordas indicam esses pontos.

The image shows a handwritten musical score for two violins. The score is written on two staves. The left staff has a treble clef and the right staff has a bass clef. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Two sections of the score are highlighted with red boxes. The first box on the left contains the instruction 'LEFT THUMB HAMMER' and 'LOW' with some rhythmic notation. The second box on the right contains a melodic line with a 'glissando' instruction. The score is written in a clear, legible hand.

Figura 45 - Estímulo visual gerado pela repetição técnica entre os dois violões

Além disso, outro fator que demonstra a importância do contato visual refere-se aos movimentos que os dois violonistas deverão realizar, já que praticamente todos os recursos apresentados no decorrer da obra são recorrentes na interpretação dos dois violões. Assim, os movimentos corporais utilizados para realizar essas técnicas já estão de certa forma incorporados à performance de ambos os violonistas, podendo prever as localizações e entradas apenas com movimentos corporais. Tanto a figura acima como a outra abaixo, apresentam essas ferramentas composicionais já mencionadas, e os recursos utilizados são os mesmos em cada um dos violões, um esperando o estímulo do outro. Ainda ao final desse trecho há uma forma de respiração e comunicação muito utilizada no decorrer da peça. A utilização dos harmônicos naturais do violão é muito útil para auxiliar a sincronia entre os intérpretes. Nesse sentido, ao escrever os harmônicos, o compositor cria, mesmo inconscientemente, um ponto de apoio para a obra, facilitando assim a preparação dessas passagens. Clarke (1999) demonstra a importância da respiração como fator fundamental para a comunicação realizada entre intérpretes em grupos de câmara.

Figura 46 - Repetição dos mesmos recursos entre os violões e harmônicos auxiliando a sincronia

Durante a execução de grande parte da obra o compositor apresenta “deixas” das quais os intérpretes podem favorecer-se durante os ensaios, e como mencionado por Klickstein (2009), essas deixas são fundamentais para a preparação em grupos camerísticos. Uma dessas pistas se refere aos movimentos corporais não habituais na preparação do violonista: eles geram gestos intensos, como se vê no trecho abaixo. Nessa passagem, ambos os violonistas devem tocar com as mãos invertidas, o que naturalmente gera um gesto extremamente amplo para auxiliar a comunicação desse tipo de passagem. Assim, enquanto o segundo violão ataca as cordas, o primeiro violão precisa manter um contato visual preciso para atacar em sequência.

Figura 47 - Técnica em que se deve tocar com os braços invertidos no violão

Os trechos nos quais acontecem passagens discursivas de “perguntas e respostas” são frequentes no decorrer da obra. Esses pontos, principalmente nos trechos com menor quantidade de recursos simultâneos, devem ser considerados como pontos de apoio para auxiliar a comunicação e a sincronia entre os intérpretes. Os pontos de apoio nesse caso

facilitam no momento de memorizar algumas passagens. Seguindo esse pensamento, o intérprete não precisará memorizar a peça inteira e ao mesmo tempo se comunicar com o companheiro de maneira mais precisa (SCHMITZ, 2010). A passagem abaixo demonstra um pequeno trecho no qual os intérpretes terão algum tempo a mais para se comunicarem e assim resultar maior precisão no momento da performance.

Figura 48 - Diálogo entre os violões através de pausas entre eles

O nome da obra – Motets – se refere ao compositor francês Guillaume de Machault (1300 – 1377) e, na metade da música, Kampela insere essa homenagem ao compositor francês. Por apresentar uma linguagem tradicional, a preparação se torna mais simples, pois são recursos aos quais os violonistas já estão habituados. Esses trechos sem uma nova linguagem podem ser trabalhados em vista das técnicas tradicionais até mesmo em relação à leitura, já que na preparação com técnicas estendidas a leitura foca a preparação corporal. No entanto, durante esse trecho em homenagem a Machault, o violão 1 continua seguindo a mesma linha composicional do restante da peça, utilizando diversos recursos não tradicionais. Essa aglomeração de recursos tradicionais e não tradicionais é bastante interessante pelos resultados sonoros obtidos. No momento de preparação desse trecho selecionado, a comunicação visual foi a mais utilizada, pois o violonista que está com o segundo violão, por apresentar uma linguagem mais habitual, consegue visualizar o trecho como um todo com maior facilidade. Sendo assim, a comunicação necessária para a preparação do trecho – contato visual e gestos físicos – partiu do segundo violonista.

Figura 49 - Homenagem a Guillaume de Machault com a interação das técnicas estendidas

Além dessa sincronia necessária para realizar grande parte da obra, o compositor também inclui alguns trechos nos quais a sincronia não é tão relevante para a execução técnica. Nessas passagens, o que está em foco é justamente a massa sonora, ou seja, essa gama de técnicas mescladas em velocidade e com pequenos espaços para respirações bem curtas, que aparecem em grande parte da obra. No trecho abaixo a indicação do compositor é para que soe tudo muito virtuosístico, porém sem coordenação entre ambos os violões, tornando o trecho um tanto confuso.

Figura 50 - Trecho virtuoso com a sincronia entre os violões bastante livre e confusa

Essa passagem rítmica pode parecer bastante confusa e não ter direcionamento, mas logo após essa série de massas sonoras que incluem a utilização de um lápis e um copo, o compositor apresenta um direcionamento estrutural para a obra e ao mesmo tempo auxilia a retomada da sincronia entre os intérpretes. Para alcançar essa meta, logo ao final da passagem Kampela inclui um trecho que deve ser repetido e improvisado com os mesmos materiais de 10 a 15 segundos. Dessa maneira, ao chegar nessa passagem os intérpretes terão algum tempo para se reencontrar e para preparar a entrada a seguir, retomando a sincronia da obra através da comunicação gestual.

Figura 51 - Ponto de apoio usando o lápis para retomar a sincronia entre os violões

Trecho semelhante ao apresentado acima aparece quando ambos os instrumentistas estão utilizando uma colher para reproduzir os sons no violão. A principal diferença para o trecho apresentado anteriormente é que a passagem não é oriunda de um amálgama sonoro. Porém, apesar dessa diferença, os recursos utilizados para a sincronia são os mesmos. A comunicação visual através dos gestos utilizados para realizar a técnica com a colher torna os movimentos não tradicionais, e como os dois violonistas estão utilizando praticamente os mesmo recursos, os contatos visuais são suficientes para auxiliar a sincronia e a precisão ao finalizar a passagem.

Figura 52 - Ponto de apoio gerado com uso de uma colher para cada violão

O uso da colher torna os movimentos corporais diferentes dos habitualmente utilizados pelos violonistas. Tal utilização mencionada acima é muito semelhante ao da colher da obra anterior composta por Kratochwil. Os materiais empregados nas duas obras são bem diferentes; enquanto Kratochwil utiliza a colher apenas para tocar as cordas e percutir,

Kampela raspa a colher nas cordas, no rastilho, ou seja, cada um usa o mesmo material de maneiras diferentes, criando efeitos distintos. No entanto, na preparação para performance, os movimentos corporais são praticamente os mesmos, facilitando o entendimento dos instrumentistas. E Kampela ousa um pouco mais ao utilizar esse novo recurso externo, a colher. No trecho a seguir, a técnica consiste em encostar e vibrar a colher no rastilho do violão enquanto a mão esquerda percute as notas. Além de tudo, os dois violões utilizam a mesma técnica e muitas vezes intercalam as notas, o que exige uma preparação visual, já que os movimentos utilizados para percutir as cordas com a mão esquerda precisam ser mais amplos do que o movimento tradicional ao pressionar as cordas numa execução tradicional.



Figura 53 - Utilização da colher sobre a ponte do violão para gerar efeito nas notas tocadas

Ao final da peça a comunicação entre os intérpretes deverá ser mais natural, pois os recursos a serem utilizados são todos os mesmos. No trecho final da obra, o violão 1 agora está com o papel de apresentar a homenagem a Machault, enquanto o violão 2 retorna ao contrário para finalizar a obra com um dos recursos mais utilizados até então: o toque entre a pestana e as tarraxas.

The image shows a handwritten musical score for two violões. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score includes various rhythmic markings such as 3:4, 5:4, 6:5, and 7:4. Fingerings are indicated by circled numbers (4, 5, 6). Dynamic markings include MP, P, PP, and MF. Performance instructions include "AS IF IN THE BACKGROUND (MACHAULT END OF MOTIF)", "SUB SAPIZ", and "L.V.". A red rectangular box highlights a section of the score.

Figura 54 - Retomada do motivo de Machault e finalização com os recursos mais abordados durante a peça

Os diversos recursos abordados pelo compositor no decorrer da obra resultaram em certos desafios aos intérpretes. A utilização dos violões ao contrário; o advento de diversas percussões ainda não vistas em obras de outros compositores; a mescla de técnicas tradicionais com estendidas, como na homenagem ao compositor francês Guillaume de Machaut; o uso de recursos externos, como lápis, copo e colheres, enfim, todos esses recursos, da mesma forma que geraram dificuldades, também auxiliaram a comunicação dos intérpretes. Por isso, pode-se concluir que a comunicação gestual teve, ao longo da peça, um papel essencial na preparação para performance, auxiliando a sincronia e a precisão dos ataques.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se uma crescente de pesquisas relacionadas à preparação para performance, tanto na preparação individual como na coletiva, abordando diversos fatores importantes a serem levados em consideração no momento da preparação. Como recursos utilizados na preparação individual destacam-se a leitura, leitura à primeira vista, memorização (aural, visual e cinestésica), criação de pontos de apoio, fragmentação da obra e a prática de estudo mental. Já em relação aos recursos utilizados na preparação camerística, o foco gira em torno da coordenação, comunicação (verbal e não-verbal) e fatores individuais e sociais. Importa destacar também que, mesmo numa preparação camerística, os recursos utilizados na preparação individual também são fundamentais.

Em relação ao repertório de câmara para violão, as pesquisas contemplaram grande parte do repertório para formações de violões e também formações de violão e instrumentos melódicos. Cabe salientar que grande parte desse repertório é composta de transcrições e que esse recurso é utilizado historicamente pelos instrumentos de cordas dedilhadas. Nos séculos XX e XXI há várias abordagens ao repertório de câmara com violão, e a utilização de recursos não usuais do instrumento, as técnicas estendidas, gerou uma plethora de compositores, até mesmo compositores não violonistas a escrever para formações com violão.

As técnicas estendidas resultaram de diversas abordagens distintas, desde a colaboração entre compositores e intérpretes até em relação à notação utilizada pelos compositores para grafar os novos recursos dos instrumentos. Esse repertório com técnicas estendidas trouxe não apenas novos recursos técnicos, mas também novas maneiras de pensar a música, incluindo atuações cênicas, interpretações baseadas no gesto corporal e em novas maneiras de pensar o corpo na música.

Ao (re)pensar o corpo em relação à música, notou-se a necessidade de uma consciência corporal. O (re)pensar do corpo não está ligado apenas à área da saúde: aspectos como a preparação corporal em vista da comunicação e expressão também se tornaram fundamentais na performance musical. Na preparação corporal, diversos fatores podem ser trabalhados a fim de auxiliar a performance. Por exemplo: a comunicação não-verbal, utilizando movimentos corporais e expressões faciais, pode facilitar o andamento do ensaio em relação à coordenação e também na expressão musical. Sobre a expressão musical, notou-se que as pesquisas recentes sugerem que as interações entre os intérpretes e o público são geradas principalmente pela expressão corporal.

Segundo achados da revisão de literatura, o uso do corpo na performance é importante para preparar o repertório com técnicas estendidas para cameristas. Nesse sentido, algumas técnicas de ensaio, como a leitura da partitura, memorização e a comunicação gestual foram abordadas pelo viés da preparação corporal. Ao trabalhar essas técnicas de ensaio nesse âmbito, viu-se a sua importância para uma boa preparação envolvendo técnicas estendidas. Durante a leitura e a memorização, o corpo deve comportar-se de maneira pré-definida a fim de antecipar os movimentos (no caso da leitura) e de se adaptar aos movimentos de forma natural (no caso da memorização). Além disso, também foi demonstrada a importância de trabalhar o corpo para que haja uma comunicação gestual entre os membros de um grupo camerístico.

Por fim, ao trabalhar com três obras distintas do repertório com técnicas estendidas em música de câmara com violão, foram demonstrados diversos recursos técnicos que demandam uma prática corporal não tradicional no aprendizado violonístico. Na obra *Musica da Camera*, do compositor Hans-Martin Linde, a interação entre violão e flauta doce gerou diversos recursos sonoros incomuns no uso desses instrumentos. Portanto, o uso dos movimentos corporais influenciou significativamente a preparação da obra. Em relação à obra *Gruselgeschichten*, de Heinz Kratochwil, a preparação demandou abordar aspectos diferentes da obra anterior, embora ambas abordassem a preparação gestual. Nessa obra, para utilizar diversos recursos externos foi necessário um aprendizado sobre como usar esses recursos. Por gerar movimentos corporais mais amplos, como até mesmo mudar a postura de segurar o violão para executar a técnica com um arco de violino, o estudo dos gestos corporais foi fundamental para que a performance fosse mais fluida sem tirar o foco da música em si. Por fim, a obra *Motets*, do compositor brasileiro Arthur Kampela, foi a que apresentou a maior quantidade de técnicas estendidas no decorrer da obra. A utilização de objetos externos, de movimentos corporais bastante amplos e até mesmo as maneiras de utilizar o violão como instrumento percussivo exigiu uma comunicação bem intensa entre os dois violonistas. Essa comunicação foi desenvolvida através dos gestos corporais gerados pelas próprias técnicas estendidas utilizadas pelo compositor no decorrer da obra.

REFERÊNCIAS

- ALEGRE, P. P. Textos do programa: **O Violão na Música de Câmara do Século XX**. Difusão Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3) MHz. Programas apresentados no ano de 2013. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-na-musica-de-camara-do-seculo-xx>> Acesso em: 20 set. 2014
- ALMEIDA, C. L. de; MARCELINO, E. M. A Música De Câmara Para Violão – Duos: Breve relato histórico. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2., 2008, Curitiba. **Anais...** Curitiba: EMBAP, 2008. p. 294-303.
- ANDRADE, E. Q. de; FONSECA, J. G. M. Artista-Atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. **Per Musi**, Belo Horizonte, vol. 2, p.118-128, 2000.
- BARROS, L. C. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso**. 2008. 265f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BITTAR, V. M. F. **Músico e Ato**. 2012. 270f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- BORTZ, Graziela. Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, p. 85-99, 2006.
- CLARKE, E. Understanding the Psychology of Performance. In: RINK, J. (Org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.
- _____. Processos cognitivos na performance musical. **Cipem**, Porto, n. 1, 1999, p. 61-77. Disponível em: <<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-6.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013
- CONTRERAS, A. de. **La técnica de David Russell em 165 consejos**. Sevilla: Cuadernos Abolays, 1998. 82p.
- COPETTI, R.; TOKESHI, E. Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 318-323.
- DAVIDSON, J. W. O Corpo na interpretação musical. **Cipem**, Porto, n. 1, 1999, p. 79-89. Disponível em: <<http://cipem.files.wordpress.com/2007/03/artigo-7.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2013.
- _____. The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. **Musicae Scientiae**, vol. 5, n. 2, p. 235-256, 2001.

_____. Communicating with the body in performance. In: RINK, J. (Org). **Musical Performance: A guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 144-152.

_____. Bodily movement and facial actions in expressive musical performances by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. **Psychology of Music**, vol. 40, n. 5, p. 595-633, 2012.

DAVIDSON, J. W.; KING, E. C. Strategies for Ensemble Practice. In: WILLIAMON, A. (Org.) **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 105-122.

DOMENICI, C. L. A performance musical e a crise de autoridade: corpo e gênero. **Revista Interfaces**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 18, p. 76-95, 2013.

GINSBORG, J. Strategies for memorizing music. In: WILLIAMON, A. (Org.) **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 123-142.

GOODMAN, E. Ensemble Performance. In: RINK, J. (Org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 153-167.

JORGENSEN, H. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, A. (Org.) **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 85-104.

JUCHNIEWICZ, J. The influence of physical movement on the perception of musical performance. **Psychology of Music**, vol. 36, n. 4, p. 417-427, 2008.

KLICKSTEIN, G. **The Musician's way**: A guide to practice, performance, and wellness. Oxford: University Press, 2009. 343p.

MACIEL, M. B. **Ritmata de Edino Krieger**: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro. 2010, 102f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

PADOVANI, J. H.; FERRAZ, S. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Música Hodie**, Goiânia, vol. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.

PEDERIVA, P. L. M. A aprendizagem da performance musical e o corpo. **Música Hodie**, Goiânia, vol. 4, n. 1, p. 45-61, 2004.

PONTES, V. E.; PÓVOAS, M. B. C. Execução de técnicas expandidas sob um enfoque ergonômico – Twin Suns de George Crumb. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1331-1337.

PÓVOAS, M. B. C. Ciclos de Movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. **Anais...** Brasília: ANPPOM, 2006. p. 665-670.

_____. Desempenho pianístico e coordenação motora: estratégias cognitivas de realização do movimento. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 5., 2009, Goiânia. **Anais...** Goiânia: SIMCAM, 2009. p. 223-232.

_____. Cognição, movimento, desempenho e organização do trabalho: aspectos de interesse para a prática instrumental. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 7., 2012, Santa Catarina. **Anais...** Santa Catarina: SIMCAM, 2012. p. 97-103.

RAY, S. Os Phases Warm-up Exercises de Diana Gannett: apresentação e extensão às cordas orquestrais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 4, p.72-80, 2002.

_____. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: _____. **Performance Musical e suas Interfaces**. Goiânia: Vieira/Irokun, 2005. p. 39-65.

_____. Pantomime para Contrabaixo e Piano de Sofia Gubaidulina: revisão crítica da edição e preparação para performance. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPPOM, 2008. p. 481-487.

_____. Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In: ILARI, B. e ARAUJO, R.C. (Org.). **Mentes em Música**. Curitiba: Deartes, 2009, p. 158-178.

_____. Colaborações compositor-performer no século XXI: uma idéia de trajetória de algumas perspectivas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1310-1314.

RAY, S.; MARQUES, X. A. O alongamento muscular no cotidiano do performer musical: estudos, conceitos e aplicações. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 1220-1229.

REID, S. Preparing for performance. In: RINK, J. (Org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 102-112.

ROSA, A. S. **Técnicas Estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil**. 2012, 110f. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

SANTIAGO, Patrícia Furst. A perspectiva da Técnica Alexander sobre os problemas físicos da performance pianística. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 1469-1477.

SCHMITZ, A. da R. U. **Reflexões sobre estratégias de estudo em música de câmara a partir do reconhecimento dos “guias de execução musical”**. 2010, 168f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

SLOBODA, John A. **A mente musical**: a psicologia cognitiva da música. Trad. ILARI B. e ILARI R. Londrina: Eduel, 2008. 382p.

THOMPSON, S.; LEHMANN, A. C. Strategies for sight-reading and improvising music. In: WILLIAMON, A. (Org.) **Musical Excellence**. New York: Oxford University Press, 2004. p. 143-159.

TOFFOLO, R. B. G. Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. In. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1280-1285.

TYLER, J.; SPARKS, P. **The guitar and its music**: from the renaissance to the classical era. Oxford: Oxford University Press, 2007. 322p.

VIEIRA, Y. Q. Padrões de pensamento: aplicação da Técnica Alexander à execução musical. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 5., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: SIMCAM, 2010. p. 156-163.

WILLIAMON, A. Memorizing Music. In: RINK, J. (Org.). **Musical Performance: A Guide to Understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 p. 113-126.

WILLIAMON, A.; DAVIDSON, J. W. Exploring co-performer communication. **Musicae Scientiae**, vol. 6, n. 1, p. 53-72, 2002.

WOLFF, D. O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela. **Em Pauta**, vol.14, n. 22, p. 117-135, 2003.

ZAVALA, I. P. **As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul re” de Héctor Tosar**. 2012, 127f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PARTITURAS

BÉRIO, L. **Sequenza XI**. 1988. 1 partitura (12 p.). Violão solo.

BERTISSOLO, G. **Seis Quasi-Aforismos**. Bahia, 2005. 1 partitura (20 p.). Duo de Violões.

BROUWER, L. **La Espiral Eterna**. Cuba, 1971. 1 partitura (5 p.). Violão solo.

BROUWER, L. **Per Suonare a Due**. Cuba, 1973. 1 partitura (8 p.). Duo de violões.

KAMPELA, A. **Danças Percussivas**: Percussion Study I. New York, 1990-1993. 1 partitura. (12 p.). Violão solo.

KAMPELA, A. **Motets**. New York, 2011. 1 partitura. (15 p.). Duo de violões.

KRATOCHWIL, H. **Gruselgeschichten**. 1981. 1 partitura. (7 p.). Duo de violões.

KRIEGER, E. **Ritmata**. 1975. 1 partitura. (5 p.). Violão solo.

LINDE, H-M. **Musica da Camera**. 1972. 1 partitura. (19 p.). Flauta doce e violão.