DOI 10.20504/opus2019c2511

Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto

Ledice Fernandes
(Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)

Resumo: O presente artigo procura discutir a noção atual de técnica estendida ao violão, partindo da ideia de que são a curiosidade e a inventividade do instrumentista que o propulsam a investigar seu instrumento em busca de novos sons, e que se completa por uma nova escrita musical corporificada, com que o compositor integra a seu pensamento estrutural o gesto instrumental. Faz-se um levantamento da evolução da técnica violonística ao longo de sua história e da maneira através da qual os gestos de extensão do som foram progressivamente integrados ao repertório de técnicas consagradas. Reconhecem-se os anos 1970 como originários de uma nova maneira de se combinarem gestos e de se emprestarem técnicas de outras culturas musicais. Por fim, o artigo se atém a estudar quatro modelos fundamentais da expansão sonora e gestual ao violão, embasados nos aspectos do timbre e texturas, da scordatura e microtonalismo, do gesto percussivo e da relação ao ruído, em obras de Brouwer, Ferraz, Kampela e Lachenmann.

Palavras-chave: Violão. Técnica estendida. Sons secos e ressonantes. Ruído.

Understanding Extended Technique on the Guitar: A Commendation to Gesture

Abstract: The present article discusses the current notion of extended guitar technique, starting from the idea that curiosity and inventiveness is what propels the instrumentalist to search for new sounds. Together with the composer's new embodied musical writing, it brings about the integration of the instrumental gesture to the structural musical thought. We researched the history and evolution of guitar technique and the way in which extended sound gestures progressively integrated the repertoire of established technique. The 1970s is recognized for originating new ways of combining gestures and for borrowing techniques from other music cultures. Finally, the article focuses on four fundamental models of sound and gestural expansion of the guitar based on aspects of timbre and textures, scordatura and micro-tonalism, percussive gesture and its relationship to noise in works by Brouwer, Ferraz, Kampela, and Lachenmann.

Keywords: Guitar; extended technique; dry and resonant sounds; noise.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 224-255, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2511

Submetido em 08/07/2019, aprovado em 01/09/2019.

Neste artigo estudamos um aspecto polêmico da música contemporânea para violão, as chamadas **técnicas estendidas**, cuja nomenclatura questionamos a partir da compreensão do papel do violonista na investigação das possibilidades acústicas do seu instrumento e, portanto, enquanto cocriador. Ao mesmo tempo, buscamos situar a importância dos atos de imersão do compositor dentro da própria **instrumentalidade** e de sua **corporificação** do gesto instrumental. A partir disso, e de um levantamento dos principais gestos e sonoridades expandidos do repertório violonístico, empreendemos um estudo de caso a partir de quatro modelos gestuais relevantes.

O violão clássico é um instrumento acústico cuja tradição herda daquela dos instrumentos antigos, tais como o alaúde e a *vihuela*, mas também de uma prática musical espontânea e popular na civilização ocidental como um todo, que é a de acompanhamento de uma música eminentemente vocal (MITÉRAN, 2007). Sua escrita, por portar estas bagagens históricas e culturais, tradicionalmente comporta um viés homofônico, calcado na função de realização harmônica, e um viés polifônico, dentro de uma vocação inata para imitar as horizontalidades sobrepostas de pequenos conjuntos vocais. Tanto em um caso como no outro, o instrumento se adequa facilmente a um pensamento musical propenso a valorizar as qualidades rítmica e timbrística do som; a primeira facilitada pela curva sonora típica do instrumento (ataques fortes e ressonância curta), propícia a um imaginário quase percussivo, e a segunda, facilitada pelo potencial orquestral do instrumento, que existe graças ao fato de os corpos do instrumentista e do instrumento se colocarem constantemente em contato físico um com o outro (o que possibilita o acionamento mútuo de diferentes partes desses corpos).

Ora, não é de se estranhar o fato de, na contemporaneidade, a escrita e a criação para violão caracterizarem-se por um desejo de expansão. Expansão das sonoridades que se podem extrair do instrumento, expansão das posturas, técnicas, abordagens físicas que se podem adotar, expansão dos contextos em que o instrumento aparece e expansão do papel que tem o violonista enquanto cocriador musical. Este instrumentista que, hoje, se forma muitas vezes em grandes escolas, ao lado de outros instrumentistas que, mais naturalmente, têm uma carreira de intérprete pré-traçada em suas projeções profissionais (tal seria o caso dos jovens que tocam instrumentos "de orquestra"), é aquele que muitas vezes é **obrigado** a abrir seu campo de visão, a não se ver somente como um mero reprodutor de ideias pré-escritas pelo compositor. É assim que frequentemente o violonista se interessa por outros campos do saber (inclusive a composição musical) e rapidamente se dá conta de seu papel como artista e criador, e da importância de sua presença física na concretização do fazer artístico. Se, de sua parte, o instrumentista traz assim seu pensamento junto ao do compositor, dissertaremos a seguir sobre como este, por sua vez e cada vez mais, procura "compor a partir do instrumento e não a partir de uma ideia abstrata", segundo a expressão de Ferraz (2017).

A extensão do *métier* de criador musical

Neste mesmo sentido, estivemos recentemente defendendo, em uma comunicação no XXIX Congresso da Anppom, a ideia de que a composição musical contemporânea, cada vez mais, tem deixado de ser uma atividade somente intelectual e "descido para o corpo" na medida em que, por um lado, sua atividade se aproxima da do *performer*, às vezes se confundindo com esta, e, por outro, cresce seu interesse por todo tipo de aspecto técnico e gestual do fazer

artístico. A **corporificação** do compositor passa, em suma, pelo intercâmbio entre os gestos instrumental, sonoro e grafado na partitura musical, dando origem às chamadas técnicas instrumentais estendidas ou expandidas.

No que diz respeito ao **jogo instrumental**[1] acústico, tanto o compositor quanto o instrumentista mergulham, com isso, no ideal da expansão de seu potencial sonoro, não se deixando limitar por seus (não tão numerosos) recursos tradicionais. Compositores como Helmut Lachenmann compartilham, assim, a ideia do vínculo entre som e gesto, e (em outros termos) de que a escuta **corporificada** (*embodied*, segundo Godoy, 2010: 106) está intimamente imbricada com o movimento corporal gerador de som.

Parafraseando Kafejian e Ferraz, "nesta concepção, as sonoridades seriam o resultado do encontro de uma força física mecânica – aplicada pelo instrumentista –, com a resistência material oferecida pelo instrumento" (2017: 200). É desta forma que o compositor se aproxima ao mesmo tempo da mecânica do instrumento e do alegre prazer que possui o instrumentista em explorar novas gestualidades musicais e instrumentais: seu campo de atuação passa a incorporar tais parâmetros.

Como consequência da aproximação entre a **escuta musical** (noção em princípio etérea, imaterial) e a materialidade da produção de **gestos musicais**, a criação musical se interessa paralelamente pelo potencial cênico – senão teatral – da performance musical, pelo aspecto lúdico envolvido na relação entre músicos em cena e pela coreografia que nasce dos gestos instrumentais. Todas estas facetas de um processo global de **corporificação** da criação musical podem ser vistas como aspectos da extensão técnica do fazer musical.

A criação musical enquanto gesto corporificado

Partindo, assim, da premissa de que a atividade musical, tal qual a percepção sonora, é multimodal (GODOY, 2010: 106), almejamos identificar a forma através da qual o som traduz o esforço físico que o originou e como este se manifesta naquele. Como explica Godoy sobre o "conhecimento ecológico da escuta", o próprio som fornece informações acerca da **ação** realizada (bater, percutir, soprar, friccionar o arco) e das propriedades materiais da fonte sonora (pratos, cordas, tubos, membranas) (GODOY, 2010: 106). Estes aspectos físicos (ação instrumental, material do instrumento) propõem, a nosso ver, a "outra face" de uma "moeda" (o fenômeno musical), cuja face mais imediata é o próprio som (que não deixa de ser um fenômeno fisico, aliás).

Por outro lado, a contrapartida física do som é sustentada pela noção de gesto, o elemento que dá sentido à música, a ponto de Leman e Godoy intuírem que a música é essencialmente uma combinação de som e movimento, significando algo para nós graças, justamente, a essa combinação (GODOY; LEMAN, 2010: ix). Desenvolvendo essa premissa, Godoy assume a importância da perspectiva **corporificada** da música, segundo a qual todo som está contido em uma trajetória gestual (2010: 110).

Maturana e Varela (1995: 32) defenderam a ideia do **incorporamento** (ou, para nós, **corporificação**, ambas transcrições de *embodiment*) enquanto processo cognitivo. A ideia de

[1] Do francês *jeu instrumental*, expressão que engloba uma pletora de definições e qualificações da instrumentalidade, a saber, a maneira de tocar, a técnica, o estilo e a expressão, entre outras.

corporificação nos remete, assim, a teorias recentes que evidenciam o fato do pensamento musical ser fundado em experiências concretas e vividas (GRITTEN; KING, 2006: XXII), mas é portadora de um duplo sentido (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991: 27), por significar a cognição ao mesmo tempo enquanto corpo (experiência vivida) e mente (mecanismos cognitivos). **Corporificação** se refere ainda à importância da **fisicalidade** envolvida tanto na percepção (COX, 2006: 45) como na performance musical.

O compositor alemão Dieter Schnebel chama a atenção ao papel da **corporificação** para a composição musical, afirmando que "a música implica múltiplas atividades musculares". Com isso em mente, esse compositor chega a transformar gestos extra-instrumentais em material da composição musical, e a criar um tipo de notação musical quase fisiológica, que compreende desenhos de partes do corpo e da disposição deste no espaço (SCHNEBEL, 2017: 42).

Como Schnebel, Ferraz ou Lachenmann, muitos compositores da segunda metade do século XX e deste início de século XXI pensam suas partituras e a performance de suas músicas como expressão de gestos, movimentos corporais, pulsos e acentos imaginados ou sentidos por eles (SCHNEIDER, 2010: 84). Como explica Arthur Kampela, a partitura se torna um **mapa** ergonômico do instrumento e dos gestos que o instrumentista realiza neste instrumento (KAMPELA, 2019).

O conceito de técnica estendida

Diversos autores buscam definir o que seriam técnicas estendidas, expandidas, ampliadas. A própria nomenclatura não encontra consenso, como observamos anteriormente (FERNANDES WEISS, 2019), enquanto alguns autores relutam em estabelecer se o que são estendidas são as técnicas instrumentais ou as sonoridades extraídas. Parece, entretanto, haver um consenso no fato de serem estendidas ou expandidas as técnicas (ou gestos, ou sonoridades) instrumentais que fogem dos padrões clássico-românticos definidos nos conservatórios do século XIX e que ainda não fazem parte do arcabouço comum frequentemente utilizado na escrita para um instrumento, a ponto de necessitarem, na partitura, de explicações verbais, geralmente na forma de uma bula (VASCONCELLOS, 2013: 1. FERRAZ, 2018a).

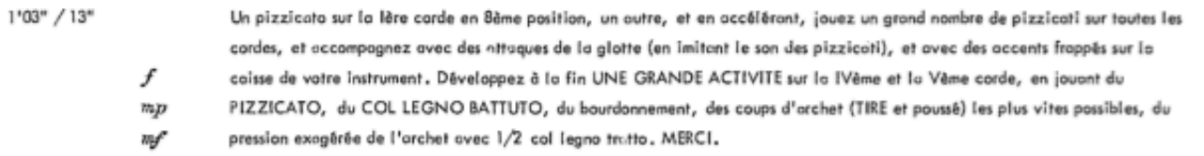
Baseando-se em fatos históricos (por exemplo, a incorporação, a partir do século XIX, do dedo anular nas digitações de mão direita ao violão, uma "extensão técnica"; ou a adoção de uma notação consensual representando o "*pizzicato Bartók*"[2], uma técnica que se tornou comum na música para instrumentos de cordas no século XX), admite-se que, com o passar do tempo, procedimentos técnicos **estendidos** possam vir a integrar o "repertório padrão de técnicas, principalmente quando diversas obras exigirem a utilização de um determinado recurso" (KREUTZ, 2014: 107), tornando-se "tradicionais" (VASCONCELLOS, 2013: 165). Certos autores acabam por reduzir tal fenômeno histórico a uma certa "fatalidade", ao perceberem a dificuldade em distinguir recursos técnicos "tradicionais" de "não tradicionais" e afirmarem que "toda a técnica sempre foi, por natureza, expandida, na mesma medida em que sempre se expandiu o repertório" (ROMÃO, 2012: 1297).

[2] Nesta técnica se faz ricochetear a corda contra o espelho, provocando um som que combina um componente de ruído (ataque percussivo) e altura (a nota acionada).

Evidentemente a nuance entre os gestos que são estendidos e os que não são é tênue, assim como é tênue o tipo de uso que se faz de extensões técnicas. Assim, mesmo admitindo semelhanças entre o que se faz, por exemplo, enquanto técnica estendida ao violão e enquanto *fingerstyle* em práticas de música popular, compositores e *performers* alertam para a fundamental diferença que existe no uso, no contexto e no propósito das extensões técnicas. Alegando que técnica estendida não é sinônimo de efeito instrumental, mas de "tipo de jogo" (do francês *mode de jeu*), Ferraz (2017) afirma querer desenvolver um pensamento composicional baseado na pesquisa técnica. Trata-se de um método que "parte do instrumento, investiga nele um ou mais gestos instrumentais; desmonta o gesto em figuras e inaugura uma 'fábrica de gestos', permitindo que se pense a forma a partir de um jogo de anamorfoses" (FERRAZ, 2017).

Mello (2015: 86) e outros autores ainda consideram que também são formas de extensão do **jogo instrumental** as indicações cênicas dadas aos instrumentistas. De forma análoga, Ferraz (2017) e Schnebel (2017) incluem ainda neste conjunto a visualidade da música como outra forma de estender o gesto musical.

A maioria dos estudiosos das supostas técnicas estendidas procura explicar sua origem. Mello (2015: 10) lança como hipóteses, a este respeito, a busca por novas possibilidades sonoras (que discutiremos a seguir), a colaboração entre compositor e *performer*, que estivemos abordando em Fernandes Weiss, Tokeshi e Ferraz (2019), o que ele chama "interação intérprete/instrumento" (que podemos associar à questão da **corporificação** da criação musical, discutida acima), e um ponto que nos parece relevante, as inovações que se dão na notação musical. Além das notações espaciais e fisiológicas, que mencionamos acima com relação às partituras de Schnebel e Kampela, aparece nas partituras a partir da segunda metade do século XX todo o tipo de gráficos e bulas, assim como indicações verbais, muitas vezes caracterizando um tipo lúdico de "instruções de uso", como se vê no exemplo extraído de *Sonant* (1960), de Mauricio Kagel, para violão, contrabaixo, harpa e percussão.



Ex. 1: *Sonant* [partitura], "Fin II", parte de contrabaixo (KAGEL, 1964).

No Ex. 1, recomendações parcialmente subjetivas ("desenvolva uma grande atividade nas cordas 4 e 5"), outras que não estabelecem exatamente a duração nem o número de repetições de uma ação ("toque um grande número de *pizzicatos* sobre todas as cordas"), outras que envolvem ações de partes do corpo que não dizem respeito ao instrumento ("ataques de glote", imitando o som dos *pizzicatos*), e, enfim, expressões que estabelecem, de forma humorada, uma relação pessoal entre a partitura e o instrumentista ("obrigada") reiteram a ideia de que **estender** a técnica pode resvalar formas de improvisação. Propostas como estas, que trazem o *perfomer* a uma posição mais "ativa" na criação musical dentro de projetos composicionais mais abertos e lúdicos, o conduzem também a uma ampliação técnico-musical.

Por sua vez, Silvio Ferraz atribui historicamente a aparição das técnicas estendidas a três matrizes, que enumera assim:

> 1. a hiperparametrização da música serial que pedia novas abordagens do instrumento para realização de passagens extremas;
> 2. a presença forte das sonoridades advindas da música eletroacústica;
> 3. as sonoridades e técnicas instrumentais de práticas coletivas em culturas tradicionais: os modos de tocar violão nas culturas populares, o uso do violino na cultura árabe e na Índia, os sopros entre os mediterrâneos, a voz de culturas como a da Sardenha (FERRAZ, 2019b).

A terceira matriz, que não aprofundaremos no presente artigo, teria uma vertente etnomusicológica e encontraria nas colaborações que Luciano Berio realizou com determinados intérpretes uma representação significativa. Enquanto que, para o autor, a influência das sonoridades eletroacústicas desembocara, no que diz respeito à música puramente acústica, na *musique concrète instrumentale*[3] com o estabelecimento de "tipos sonoros a partir de características temporais e espectrais" (FERRAZ, 2017), as consequências do serialismo integral, emblematizado pelo trabalho de Brian Ferneyhough, terão sido uma tendência a combinar rapidamente "modos de jogo e gesto díspares" (PADOVANI; FERRAZ, 2011: 24), sobrepondo, mesclando ou integrando "dois ou mais elementos da técnica tradicional ou de maneiras de tocar", procedimento que recentemente foi cunhado "Extensão técnica por hibridização" (VASCONCELLOS, 2013: 20).

> O modelo serial, embora abstrato, é uma máquina geradora de novos acoplamentos corpos/instrumento/sonoridades, implicando na geração de novos gestos instrumentais e sonoros. Extensão das técnicas herdadas do barroco-clássico-romântico para a realização das propostas radicais de permutação de modos de jogo instrumental (FERRAZ, 2017).

As técnicas instrumentais híbridas têm sido analisadas por diversos autores desde o início do novo milênio, como atestam os trabalhos de Monteiro e Tokeshi (*apud* VASCONCELLOS, 2013: 21). Tais hibridismos, definitivamente **estendidos**, seriam o resultado da mistura de técnicas, sejam tradicionais, sejam aquelas outras, em si já "estendidas" (ROMÃO, 2012: 1301).

Quanto à música concreta instrumental, conceito criado por Helmut Lachenmann, ao buscar "compreender o som instrumental como sinal de sua produção" (SZENDY, 1997: 73) e pregar uma (re)construção do instrumento musical, ela ter-se-ia aproximado da "situação acusmática ao favorecer uma escuta ainda mais voltada para a materialidade sonora" (ALMEIDA, 2013: 4). A seguir, discorreremos acerca das interseções entre tal ideia de reconstrução do gesto instrumental e do som históricos com a noção de som e gestos estendidos.

[3] Sobre a **música concreta instrumental**, ver adiante.

Paralelo com o pensamento de Helmut Lachenmann

A expansão das sonoridades e gestos instrumentais passa, para Lachenmann, por um ato de **renovação**: de gestos, sonoridades e de nossos padrões de escuta, no ensejo de romper com o som familiar, supostamente "musical". Tais princípios, norteados por um conceito nascido no fim dos anos 1960 – o da *musique concrète instrumentale* – e que pregam, como um manifesto, um tipo de escuta outro que aquele ao qual estamos habituados, estão expostos em seu artigo de 1985, "Hören ist wehrlos - ohne Hören" ("A escuta é indefesa – sem escuta").

O compositor alemão introduz com tais ideias um questionamento acerca do "que vem a ser um instrumento": herdeiro do conceito de instrumento enquanto **objeto sonoro**, que surge com Pierre Schaeffer, Lachenmann se propõe a "explorá-lo" como uma criança, em busca de uma multiplicidade de sons.

Para ele, se perguntar "o que é um instrumento?" equivale a "inventar um instrumento", questão que ecoa na noção de **paradigma instrumental** apresentada por Padovani (2017: 2); tanto para este quanto para Lachenmann, este **objeto** a que chamamos instrumento deve-se explorar "tocando", ou seja, pelo tato. A **tatilidade** do **jogo instrumental expandido** é de fato um aspecto fundamental no pensamento de Lachenmann, aspecto este que nos faz retornar ao tema da **corporificação** do fazer/escutar musical, tema que traz consigo as noções de energia (transferida pelo gesto do instrumentista ao instrumento) e de retorno háptico (do instrumento em direção ao *performer*) (JENSENIUS et al., 2010: 30. HALMRAST et al., 2010: 207).

Ao questionar o instrumento, questiona-se junto seu *design*, sua lógica conhecida, seus idiomatismos; propõe-se, assim, uma "nova lutheria" (OBICI, 2014: 62) ao empregá-lo de maneira não convencional, tateando-o diferentemente (em diferentes graus de pressão ou articulação), com diferentes acionadores sonoros (e não apenas dedos, arcos, plectros e baquetas, por exemplo), em diferentes pontos de contato, em partes inusitadas do corpo do instrumento, em seus elementos mecânicos ("cravelhas, as chaves de registro, os cavaletes, enfim toda a estrutura física" que o compõe) (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017: 202-203). Toda esta exploração é responsável pelo fato de Lachenmann poder ser considerado o "avô das técnicas estendidas" (DIXON, 2010 *apud* VASCONCELLOS, 2013: 27).

Ferraz (2019b) parafraseia o violoncelista Lucas Fels (FELS; LACHENMANN, 2015) dizendo que técnicas estendidas exigem "um detalhamento técnico relacionado não mais à afinação ou à projeção das notas, mas sim à construção de sonoridade". A técnica estendida sendo uma habilidade, que o *performer* adquire ao preço de muito trabalho, vale dizer que nela não se deve aprender apenas como produzir tal sonoridade, mas também como transitar de uma sonoridade a outra. O depoimento de Fels acerca da execução de *Pression*, de Helmut Lachenmann, demonstra que se exige de um instrumentista uma adequação técnica à qual ele normalmente não está acostumado, através da adoção de parâmetros diferentes daqueles que determinaram sua formação musical tradicional. Ademais, como acrescenta Helmut Lachenmann (FELS; LACHENMANN, 2015), não se trata apenas da simples realização de gestos sobre o instrumento, mas de uma pesquisa concomitante acerca da energia que os mobiliza.

A técnica tradicional do violão

O violão, com praticamente todas as características morfológicas, de lutheria e técnicas que tem hoje, foi um instrumento que floresceu em seu repertório e uso entre os séculos XVIII e XIX, nos salões de concerto europeus, particularmente na França (MACIEL, 2010: 16). A técnica deste instrumento considerada "tradicional" aparece, assim, já nas composições de violonistas como o espanhol Fernando Sor (1778-1839) ou o italiano Mauro Giuliani (1781-1829), para citar apenas dois. Muitos dos efeitos de timbre que se exploram em técnicas estendidas aparecem, assim, já nas partituras escritas anteriormente ao século XX.

Tal é o caso das *tamboras*, sonora ou seca: sons percussivos, feitos com o polegar ou outro dedo da mão direita, seja sobre as cordas e próximo ao cavalete, seja sobre o cavalete (onde as cordas não ressoam praticamente nada), imitando um tímpano. Os dois tipos de *tambora* estão presentes já em obras de Francisco Tárrega (1852-1909), Emilio Pujol (1886-1980), e mesmo do anteriormente citado Sor. Efeitos como harmônicos, harmônicos artificais, vibratos, *pizzicatos* ou *étouffés* (KREUTZ, 2014: 123) e glissandos também aparecem em profusão nas peças desses compositores. A *Fantasia Elegíaca* de Fernando Sor apresenta mesmo exemplos do que hoje chamamos *martellato*, que se define como a "produção de notas por percussão" (ROMÃO, 2012: 1299), um "ligado ascendente buscando a sonoridade percussiva das cordas sobre os trastes, bem como as sonoridades transientes resultantes desta" (VASCONCELLOS, 2013: 120), ou enquanto "ligado sem nota precedente" (KAMPELA, 1990), onde os dedos da mão esquerda produzem, sós, o som das notas.

Considera-se que a referência da escrita violonística ao mesmo tempo idiomática e inovadora, precursora da escrita **estendida**, seja a de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que, principalmente com seus *Doze estudos para violão solo* de 1929, teria introduzido elementos de uma escrita idiomática para o instrumento (KREUTZ, 2014: 108), que posteriormente foram incorporados ao seu repertório técnico tradicional[4]. Tais elementos incluem harmônicos naturais, acordes em movimentos paralelos com digitação fixa, digitações indicadas, visando contrastes e/ou homogeneidade timbrística, exploração de *campanellas* e outros recursos oriundos de cordas soltas (MACIEL, 2010: 25).

Há efeitos, como os descritos a seguir, que têm suas origens em peças de compositores do século XIX (tal é o caso do **tambor-rufo**, que aparece em *Jota*, de Francisco Tarrega), mas que se desenvolvem com maior ênfase, ou que apresentam alterações em seu modo de produção, durante o século XX. Uma lista não exaustiva incluiria:

- Efeitos de timbre (cores "metálicas", "doces" etc.): deslocamento do braço direito em busca de timbres diferentes;
- Efeitos de timbre dados por digitações de mão esquerda em diferentes cordas, considerando-se as notas homofônicas do violão;
- Efeito tambor ou "rufo": timbre alusivo à caixa-clara, onde se cruzam, uma sobre a outra, as cordas 5 e 6 (LUNN, 2010: 32), obtendo um som semelhante a um "zumbido"[5];

[4] Seu *2o Estudo para violão* teria introduzido inclusive a chamada técnica do bi-tom, discutida adiante.

[5] Este efeito aparece pela primeira vez no repertório brasileiro com Américo Jacomino (Canhoto, 1889–1928). Durante o século XX, o efeito de rufo é feito sem prender a corda, mas puxando-a para fora do seu eixo. Em Kampela, esta técnica é feita sobre as cordas 6 e 1, enquanto que Çogulu o descreve como sendo feito com as cordas 2 e 5, puxadas abaixo das cordas 1 e 6 respectivamente (ÇOGULU, 2011: 38).

- Multifônicos: são acionados de forma similar à dos harmônicos naturais, em pontos específicos da corda, fazendo soarem os parciais do som (existentes ou artificialmente provocados). Segundo Josel e Tsao, "um multifônico aparece quando ao menos duas alturas soam simultaneamente" (2014: 118)[6];
- Contrastes entre sons abafados e ressonantes: diferentes efeitos de ressonância, como as *campanellas*, obtidos deixando soarem várias cordas simultaneamente. Segundo Yates citado por Vasconcellos (2013:115), pode-se definir o efeito como "a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes";
- Diferentes tipos de abafamentos de cordas e *pizzicatos*;
- Texturas repetitivas et *ostinatos* (harpejos, *strumming* e *tremolos*, por exemplo).

Expansões técnicas violonísticas dos séculos XX e XXI

Nesta seção, fazemos um apanhado geral e não exaustivo das diferentes e múltiplas experiências feitas por compositores e violonistas das últimas décadas, no ensejo de ampliar possibilidades técnicas e sonoras do instrumento, procurando abarcar uma paleta diversificada de propostas que englobam desenvolvimentos dos efeitos que acabamos de listar, como experiências com elementos técnicos específicos (a digitação, por exemplo), como aquelas mais inesperadas, como a preparação instrumental.

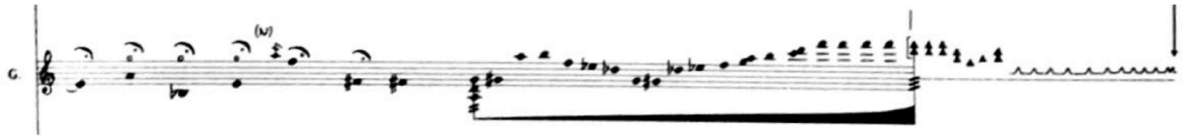
O século XX assistiu à proliferação de efeitos do tipo "texturas repetitivas e *ostinatos*", que abordamos enquanto recurso herdeiro da tradição. Uma das razões que promoveram o amplo desenvolvimento do aspecto textural ao violão foi, por um lado, a incorporação de técnicas advindas de instrumentos e estilos populares (como o **rasgueado** flamenco ou o *strumming*, geralmente associado ao violão folk ou à guitarra elétrica), e, por outro, a possibilidade de mesclar diferentes formas texturais. Um exemplo de textura **estendida** ao violão é o *Cross-stringtrill*, citado por Josel e Tsao (2014: 64), uma combinação de *tremolos* e *strumming*, duas técnicas diferentes de mão direita.

Um outro tipo de textura recentemente explorado que é, como nas texturas acima descritas, feito pela mão direita é o da fricção sobre as cordas. Neste tipo, podemos incluir o *esfregato* (de palma de mão) introduzido por Paulo Bellinati, e o **rasgueado** sem unha de Rafael Andia (ÇOGULU, 2011: 44).

Alguns efeitos dizem respeito a variações na altura da nota; citemos os **microtons**, obtidos mecanicamente através de *vibratos*, *glissandos* e outras técnicas emprestadas à guitarra elétrica, como o *bend* (ver adiante). Em peças de Hans Werner Henze (*We come to the river*, *El Cimarrón*) encontramos exemplos de notas elevadas ou abaixadas de 1/4 de tom. Exemplos de Leo Brouwer mostram um *glissando* de mão direita (ver adiante). Outra maneira de se trabalhar com essas variações de altura é a simples mudança de afinação de uma ou mais cordas. Tais alterações podem ser estabelecidas para a peça como um todo (ver adiante com respeito à *scordatura*) ou acontecerem pontualmente ao longo de uma performance, efeito citado por Çogulu sob o termo *scordatura-glissando* (ÇOGULU, 2011: 39).

[6] O primeiro caso de multifônico do repertório violonístico foi em *Fantasie Villageoise* de Fernando Sor.

Desenvolvem-se diferentes técnicas de abafamento de mão direita, ou até de mão esquerda (LUNN, 2010: 13), quando os dedos pousam levemente sobre um traste, eventualmente provocando sons transientes em "Gloucester", parte de *Royal Winter Music*, de Hans Werner Henze, e em *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer. Em casos como o de *El Cimarrón* de Henze ou no Scherzo da *Sonata* de Alberto Ginastera, o abafamento de mão esquerda se faz sobre a boca do violão (LUNN, 2010: 15). *Marquez le jeu (à trois)*, movimento de *Sonant* de Mauricio Kagel, propõe o mesmo efeito: notas agudas abafadas, posto que tocadas para além do braço do violão.



Ex. 2: *El Cimarrón* (partitura), flechas apontadas para cima indicam o abafamento de mão esquerda em posição alta (HENZE, 1970: 10).

Dentre os diferentes tipos de *pizzicato* surgidos ao longo do século XX, aparecem, além da tradicional "surdina com a borda da mão direita sobre as cordas rente ao cavalete" (INDA, 1984: 22), variações como a do "*Pizzicato* ressonante", com a borda da mão apoiada não tão rente ao cavalete, permitindo a ressonância menos "seca" das cordas, e a do *Pizzicato Ganesh* (VASCONCELLOS, 2013: 116), onde a sonoridade abafada, característica do *pizzicato*, e a seleção de notas na escala (função habitualmente atribuída à mão esquerda) são realizadas apenas pela mão direita, deixando a esquerda "livre" para realizar toques de forma independente (*martellatos* e percussões, por exemplo).

É no final do século XX que o efeito chamado **bi-tom** integra o repertório do violão. Trata-se de uma técnica de mão esquerda ou direita onde um "ligado por golpe de dedo […] pode produzir um 'som duplo e simultâneo'" (INDA, 1984: 17). Os **transientes** resultantes desse ligado podem ser também provocados separadamente, ao se segurar uma nota sobre a escala do violão e se tocar, com um dedo livre qualquer, a corda na extensão entre a pestana e o dedo preso[7]. Outras técnicas relativamente recentes são o pinçar, tocar ou harpejar (inclusive *strumming*, como no Scherzo da *Sonata* de Alberto Ginastera) as cordas aquém da pestana (LUNN, 2010: 62), técnica que desencadeia uma série de microtons (ÇOGULU, 2011: 40). Variações (como do compositor russo Nikita Koshkin) pedem a mesma técnica, porém com a mão esquerda (LUNN, 2010: 62).

A técnica de *bi-tones* é, na realidade, muito próxima àquela que se costuma chamar *tapping* ou *martellato*. Entretanto, ao passo que o *martellato* tem por hábito ser prioritariamente feito por dedos da mão esquerda, "percutindo notas" sobre a escala do violão, a *TapTec* é comumente mais relacionada à mão direita, mas também se estende à esquerda, quando tocada em alternância com aquela. Um dossiê sobre esta técnica encontrado na internet alerta para o fato de não se dever confundir o *Tapping*, que implica necessariamente a mão direita fazendo gestos de ligado (*hammer-on*, tradicionalmente atribuídos à mão esquerda) com os ligados

[7] Recentemente o jovem compositor paulistano Tiê Campos explorou esta maneira de fazer soarem esses transientes em seu trio de violões de 2017 *Ponteado* (CAMPOS; FERNANDES WEISS, 2018).

somente de mão esquerda (aqueles a que chamamos *martellato*). Inclusive, na música pop o *tapping* é parte essencial do chamado *fingerstyle*, realizado habitualmente em violões acústicos, cujas características técnicas e gestuais se aproximam das chamadas técnicas estendidas do violão clássico (TAPPING, s.d.).

Obras de Brouwer (*Paisage Cubana com Campanas* e *La Espiral Eterna*), Berio (*Sequenza* para violão) e Ginastera (*Sonata*) empregam esta técnica, combinando e sobrepondo o *tap* nas duas mãos. Fernando Cury identifica a origem e os pontos comuns deste tipo de técnica, citando as semelhanças com formas de *fingerstyle*[8] e atentando ao fato de ser uma técnica que permite a emancipação gestual entre ambas as mãos.

> Há […] quatro categorias reconhecidas pelo termo *tapping*, a representada por Stanley Jordan, a representada por Eddie Van Halen, a utilizada no *fingerstyle* e a utilizada no repertório contemporâneo de concerto. Embora o termo TapTec tenha, ao menos, estas quatro aplicações, todas essas possibilidades têm pontos divergentes. No entanto, todas estas aplicações, quando comparadas à de Arthur Kampela, apresentam alguma semelhança, como o uso ativo e independente (enquanto produção de som) de cada uma das mãos; a conquista de uma sonoridade nova e a possibilidade de movimentos rápidos. Tais semelhanças são compartilhadas entre os diferentes usos de *tapping* e provavelmente este seja o principal fator pelo qual todas essas técnicas recebem o mesmo nome (CURY, 2017: 48-49).

Além dos *bi-tones*, surgem outras técnicas visando produzir sons de percussão sobre as cordas; tal é o caso de técnicas de abafamento com mão esquerda ou direita e com efeito percussivo ("RH-muting as a percussive effect", JOSEL; TSAO, 2014: 157), mas também de diferentes formas de *tambora.*

Assim, aparecem na *Sonata* de Alberto Ginastera alguns "refinamentos" da *tambora sonora* tradicional em três versões diferentes, segundo a maneira como a mão direita percute as cordas: com a palma da mão, com o polegar próximo ao cavalete e com o punho fechado. Compositores como William Albright e Reginald Smith Brindle teriam inventado uma forma de rolar de tambor, a *tambora tremolando (*LUNN, 2010: 38).

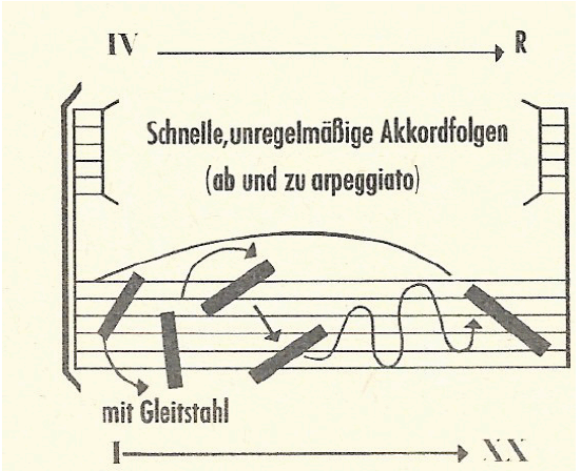
Além das percussões sobre cordas, cultivam-se muitas formas de percussão sobre as partes em madeira do violão, com diferentes partes das mãos. Um exemplo, herdeiro da tradição *flamenca*, é o *Golpé*, com o qual se percute o tampo do violão abaixo do cavalete com o anular direito (ver "A transposição de recursos emprestados de diferentes culturas"). Outro exemplo, encontrado na *Sonata* de Alberto Ginastera, é a percussão sobre o tampo com as falanges dobradas, como quem bate à porta. Por fim, diversas partituras – como *Royal Winter Music,* de Hans Werner Henze, ou as *Percussion Studies,* de Arthur Kampela – indicam diferentes regiões do violão (tampo e laterais), onde golpes percussivos devem ser feitos.

Acrescem-se os já mencionados efeitos combinando som e ruído, como o *pizzicato Bartók* ou formas derivadas do **rufo**, além do emprego de objetos e aparatos no acionar sonoro do instrumento, em diferentes versões que vão de um simples acionador pontual a uma legítima preparação instrumental. Por entre os aparatos empregados, além do plectro, herdado de

[8] Com relação ao *fingerstyle*, citado pelo autor, discorremos mais adiante.

tradições populares, encontram-se arcos, baquetas, copos de vidro, pedaços de madeira, colheres e clips (VASCONCELLOS, 2013: 165). Kampela e Einojuhani Rautavaara obtêm uma notável sonoridade estendida, um tremolo feito com uma colher, que é "saltitada" ou "friccionada sobre as cordas".

Outros objetos são empregados de forma similar à colher, cada qual produzindo sons transientes repletos de parciais e com alturas de notas imprecisas: um *bottleneck*[9] (muito explorado por Helmut Lachenmann em suas peças para violão[10], e que aparece também em *Sonant*, de Mauricio Kagel, justamente em um momento onde o violonista coloca o violão deitado sobre seu colo, tocando como uma "guitarra havaiana"[11]), um lápis e um copo de vidro (que aparecem em diversas obras de Kampela a partir de *Balada*[12]). O uso desses acessórios, além de cumprir uma função sônica, denota também uma clara intenção metafórica e teatral (HORNSBY, 2015: 22). Como se observa no Ex. 3, os movimentos do *bottleneck* podem ser bastante "coreográficos".



Ex. 3: *Sonant* (partitura), "Faites votre jeu II", parte de guitarra elétrica (KAGEL, 1964: 1).

Exemplos como o do primeiro movimento de *El Cimarrón*, de Hans Werner Henze, fazem com que o violonista, além de adotar a postura do violoncelo (o violão se coloca quase verticalmente entre as pernas), acione as cordas com um arco de violoncelo ao lado do cavalete a fim de "produzir um som rico em parciais" (HENZE, 1970: 1). Em âmbito brasileiro, o uso do arco no violão também tem uma aparição marcante na *Sonata Tropical* para dois violões de Almeida Prado. Ademais, diversos compositores recentes[13] fizeram experimentos "preparando" o violão com elementos colocados por entre as cordas, amarrados a elas, em contato intermitente com elas ou ainda juntando-as, obtendo diferentes nuances de sons percussivos ou

[9] Acessório caracteristicamente empregado por guitarristas, constituído por um cilindro em metal ou vidro, que recobre, usualmente, o dedo indicador da mão esquerda. Seu uso e efeito são muito próximos ao de um acessório análogo, o *steel slide.*

[10] Para o uso que faz Lachenmann do *bottleneck*, ver seção 10 do presente artigo.

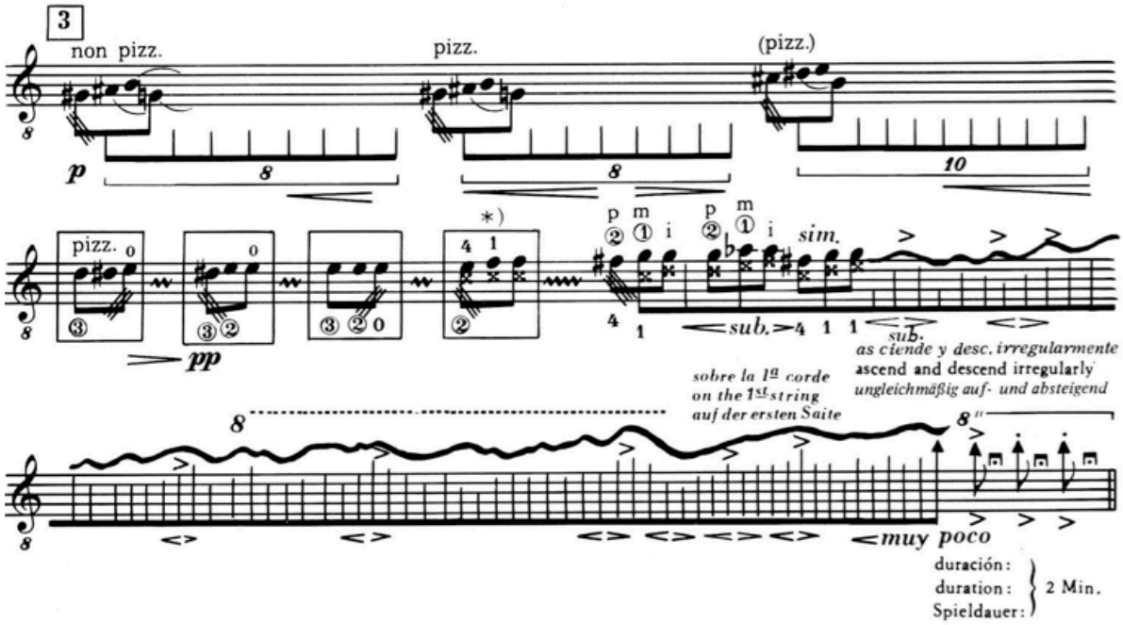
[11] Indicações da partitura.

[12] Nesta peça, o emprego do copo acontece ao mesmo tempo em que o violonista deve emitir um grito forte.

[13] Citam-se exemplos de Nikita Koshkin, David Bedford, Brad Richter, Jaime Zenamon, Mustafa Tınç e Dusan Bogdanovic.

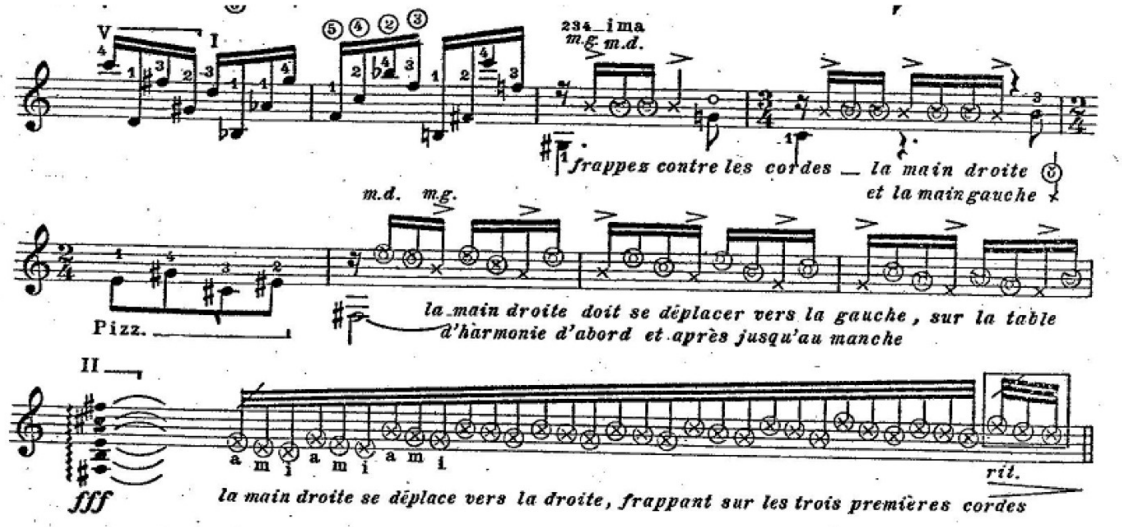
ruidosos: palito de fósforo, cortiça, papel, jornal dobrado, pedaço de pano, ventilador elétrico ou grampo (LUNN, 2010: 46-47; ÇOGULU, 2011: 42-43).

Para fechar esta seção introdutória acerca do desenvolvimento de técnicas estendidas no violão ao longo das últimas décadas, não podemos deixar de mencionar a determinante contribuição de dois pioneiros maiores deste processo de expansão de possibilidades, posto que suas pesquisas não deixaram de funcionar como gatilhos daquilo que foi feito e se faz atualmente neste sentido. Trata-se do compositor cubano Leo Brouwer e do brasileiro Edino Krieger. Brouwer, a partir de sua obra *La Espiral Eterna* (1971), terá sido o primeiro violonista e/ou compositor a utilizar o *pizzicato Bartók* no violão (VASCONCELLOS: 2013, 21), a adotar formas de notação gráfica, a explorar com ênfase diversos efeitos abafados (que ele chama **apagados**), inclusive com os dedos da mão esquerda, a introduzir os efeitos de glissando com a unha, de percussão com as duas mãos, de *Tapping*, além de efeitos de ressonância com *tremolos*.



Ex. 4: *La Espiral Eterna* (partitura), seção B3 (BROUWER, 1973: 7).

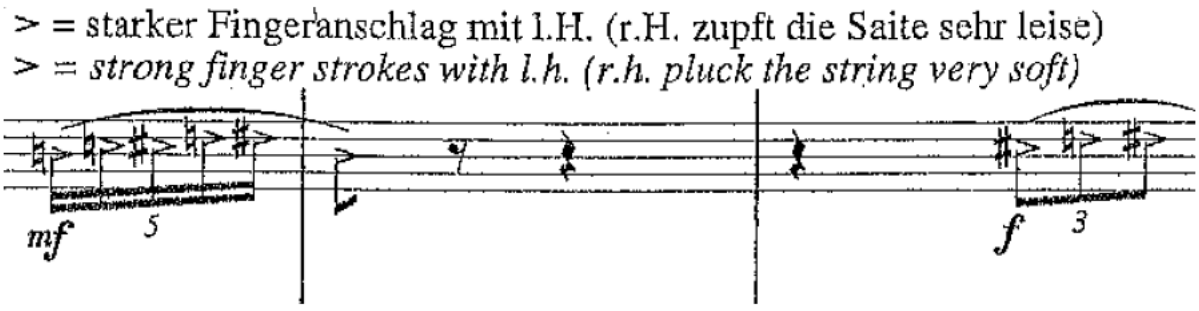
No Brasil, foi com *Ritmata* (1974) que Krieger introduziu, de modo semelhante, técnicas estendidas, como a combinação entre *martellatos* de mão esquerda e direita, harpejos e *campanellas*, como diversos tipos de golpes percutidos em duas regiões do tampo com mão direita e mão esquerda, e como o "glissando percussivo", um *tapping* de mão direita em movimento ascendente. Algumas dessas técnicas se inspiram em modelos icônicos do repertório histórico, como as sequências de acordes em paralelismo horizontal (à maneira de Villa-Lobos) e os *clusters* de meios-tons (cujo modelo seria *La Espiral Eterna*, de Brouwer), técnicas estas que consagram a escrita violonística de Krieger enquanto "idiomática" (KREUTZ, 2014: 133-134; 142).



Ex. 5: *Ritmata* (partitura), combinação de técnicas tradicionais e estendidas (KRIEGER, 1974: 2).

A técnica instrumental híbrida. O conceito de **hibridismo** enquanto uma das principais ferramentas de extensão técnica tem sido defendido por diversos autores, tais como Vasconcellos – que cita como exemplos deste procedimento a combinação da técnica de **mão esquerda sola**, explorada desde o *opus 16* de Fernando Sor e sistematicamente por Miguel Llobet no século XIX (VASCONCELLOS, 2013: 114) e um efeito imitando instrumentos brasileiros de percussão na obra de Paulo Bellinati (VASCONCELLOS, 2013: 115) – e Romão, que cita obras referenciais de Leonardo Boccia e Alberto Ginastera (ROMÃO, 2012: 1301). Em linhas gerais, trata-se da combinação ou sobreposição de diferentes recursos instrumentais: harpejos, **rasgueados**, percussões, *bi-tones*, harmônicos, ligados… Ribeiro (2012: 15) observa a saturação de gestos e riqueza espectral de *Kurze Schatten II*, de Brian Ferneyhough, graças justamente à rápida sucessão de técnicas e cores instrumentais.

Observemos um exemplo de hibridização técnica (Ex. 6) extraído de *Serenade*, de Mauricio Kagel. Aqui, sonoridades opostas se sobrepõem: um jogo de plectro suave na mão direita e os *martellatos* fortes da mão esquerda.



Ex. 6: *Serenade* (partitura), técnicas híbridas (KAGEL, 1995: 30).

A transposição de gestos entre instrumentos. Muitos gestos instrumentais estendidos nada mais são do que empréstimos de técnicas tradicionais de outros instrumentos ou famílias de instrumentos. Quando, por exemplo, se utilizam em um instrumento acionadores de outros (o arco no violão, por exemplo), acontece necessariamente uma "ressignificação de usos já cristalizados em outros contextos" (LABRADA, 2014: 22), caracterizando uma extensão técnica. Poderíamos, a partir dessa constatação, considerar a *tambora* e outros golpes percussivos como transposições, ao violão, de gestos habitualmente feitos em tambores.

Da mesma forma, a técnica do *bend* ou do *vibrato* transversal constituiria "uma extensão técnica, emprestada dos idiomatismos próprios da guitarra elétrica" (VASCONCELLOS, 2013: 91), resultando sonoramente em uma amplitude de variação na altura da nota maior que a de um *vibrato* longitudinal tradicional. Lunn (2010: 6-13) cita variações do *bend*, igualmente emprestadas da guitarra pelo violão clássico: *Fretted Glissandi*, *Bending Glissandi* e *bend fantasma.*

Kafejian e Ferraz (2017: 201) observam que a troca de modos de jogos instrumentais entre família de instrumentos é uma das principais estratégias utilizadas por Helmut Lachenmann em seus procedimentos de desconstrução e reconstrução do gesto instrumental e da consequente renovação de sua técnica.

A transposição de recursos emprestados de diferentes culturas. Por entre as técnicas aceitas como **estendidas** para um instrumento, existem aquelas que são incorporadas a um repertório novo de gestos ao se "transportarem" de um contexto cultural a outro. Com isto, os idiomatismos característicos de diferentes culturas locais se integram a um novo contexto, ampliando o "gestual e as sonoridades típicas de um instrumento". Labrada observa que, em realidade, tais técnicas nada mais são do que uma imigração de contextos, e não reais invenções (LABRADA, 2014: 20-21).

Em uma visão ampla, pode-se observar que técnicas guitarrísticas, como o *strumming*, migraram ao violão clássico, trazendo consigo não apenas os idiomatismos associados aos seus instrumentos de origem, mas também aos estilos de música (pop, rock, blues, reggae) aos quais estão associadas. De fato, o *strumming* consiste em gestos perpendiculares às cordas, realizados seja com um plectro, seja com os dedos da mão direita, que, ao "atacarem" cordas simultâneas do violão, se inserem em padrões rítmicos e agógicos que remetem a determinadas culturas locais. Da mesma forma, o próprio *tapping* é um empréstimo à guitarra elétrica e à cultura da música pop (principalmente o heavy metal, mas também o jazz) (TAPPING).

Ainda seguindo este modelo, a técnica do **rasgueado** flamenco, ao migrar para o violão, deu origem a uma multidão de técnicas de mão direita, como o **rasgueado rouco** (em que o pulso se deixa largar de maneira relaxada e todos os dedos atacam rapida e sucessivamente as cordas, VASCONCELLOS, 2013: 134), ou o toque em que um só dedo encadeia rapidamente movimentos ascendentes e descendentes sobre as cordas (LUNN, 2010: 53), ou ainda as **hibridizações** entre **rasgueados** e outras técnicas de mão direita. Como exemplos, *Sequenza XI*, de Luciano Berio, e *Tellur*, de Tristan Murail, fazem com que a mão direita transite entre o **tremolo** e o **rasgueado** (ver adiante).

Outro exemplo recente de migração técnica entre culturas seria o *Estudo* de Daniel Murray Vasconcellos (2013: 141), que empresta ao choro brasileiro e aos **chamamés**, **tangos** e **milongas** sul-americanos seus recursos específicos, que combinam técnicas de ligado entre diferentes cordas.

Enfim, a prática da *scordatura*, que abre ao violonista diferentes possibilidades de utilização de cordas soltas, facilidades de digitação e realizações microtonais, pode ser empregada com o objetivo de evocar sonoridades migradas de outras culturas, como é o caso na peça *Koyunbaba*, de Carlo Domeniconi.

O improviso e a interação com meios tecnológicos. A expansão técnica que o violão contempla desde a segunda metade do século XX está, por fim, também relacionada a formas de música improvisada e experimental, tendo aderido a tendências musicais não escritas, frequentemente em diálogo com práticas de música eletroacústica pré-gravada ou em *live-electronics* (ALMEIDA, 2013: 6-7). Vasconcellos (2013: 32-34) cita referências como *Cinquième contemplation* (2003) para violão e *live electronics* de Mikhail Malt e *In Harmonica* (2009) para violão e sons pré-gravados de Sergio Kafejian.

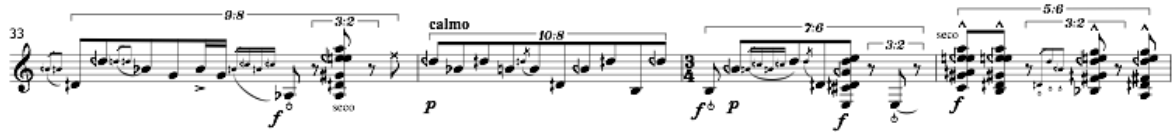
O gesto sonoro enquanto cor: a *scordatura* em *Ladainha* e *Eclusas* de Silvio Ferraz

Nesta seção propomos entender as extensões técnicas que buscam contrastes timbrísticos e/ou microtonais no violão dentro de uma dimensão gestual, sonora e colorística. Nos atemos, para tanto, a obras como *Ko-tha* (1967), de Giacinto Scelsi, cuja característica marcante é a distorção da sonoridade do violão e a consequente expansão espectral da mesma, particularmente através de grandes *scordaturas*[14] (RIBEIRO, 2012: 4). Além destas, outra ferramenta colorística utilizada massivamente em *Ko-tha* é a percussão, transformando profundamente o idioma, a técnica (o instrumento é pousado sobre o colo do violonista com a face para cima) e o espectro sonoro do violão, que passa a ser visto como um instrumento percussivo (LIPPEL, 2010: 2).

Ladainha (2007), para violão solo com *live transforming*, e *Eclusas* (2018), para violão solo, ambas de Silvio Ferraz, possuem a mesma escordatura, que de saída questiona a sonoridade característica do violão, ao mesmo tempo que a interpela de maneira irônica: estando duas cordas afinadas em intervalos de 1/4 de tom distantes das notas da afinação-padrão do instrumento[15] e introduzindo ao longo das peças muitos uníssonos "desafinados" a partir dessas cordas, as obras não deixam de aludir às eventuais audições de violões desafinados que fazem parte do *background* amador – e às vezes até mesmo profissional! – do instrumento.

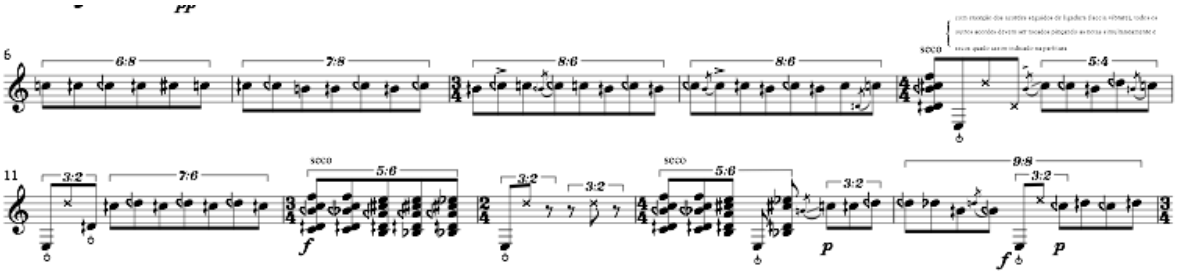
Além da questão da escordatura, a sonoridade colorística das duas peças de Ferraz se calcam em dois tipos de sonoridade, que se contrapõem, fazendo nascerem gestos sonoros antagônicos. Vasconcellos (2013: 27) observa que o trabalho sobre a "passagem da sonoridade tradicional às sonoridades estendidas com alturas menos definidas" é característico de suas obras. Assim, *Ladainha* e *Eclusas* alternam passagens texturais bastante longas com momentos ruidosos baseados em efeitos percussivos, o que de alguma forma faz ecoar a questão levantada por *Ko-tha*.

[14] Define-se *scordatura* como o ato de mudar a afinação normal das cordas de um instrumento. No caso de *Ko-tha*, todas as cordas do violão são modificadas de um intervalo bastante consequente, de modo a descaracterizar totalmente o acorde e a sonoridade do violão.
[15] Em *Ladainha* e *Eclusas*, a 4ª corda está 1/4 de tom acima, e a 3ª corda, 1/4 de tom abaixo da afinação-padrão.



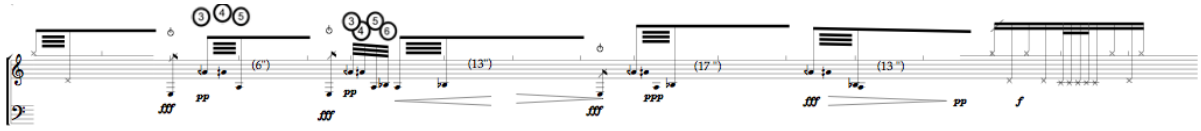
Ex. 7: *Ladainha* (partitura), *pizzicato Bartók* e sons secos (FERRAZ, 2007: 2).

Dentre as sonoridades tradicionais, são frequentes nas duas peças, como dissemos, passagens texturais, que se valem de diferentes recursos próprios de mão direita, como os padrões de harpejo (frequentemente sobre *clusters* microtonais advindos da escordatura adotada), com os quais obtém-se um "resultado ressonante e legato", o *tremolo*, textura característica empregando digitação típica (p-a-m-i) que, no Ex. 8, extraído de *Ladainha*, se realiza sobre três cordas ao invés de uma (digitação típica do chamado trinado barroco), além da *campanella*, que é um efeito criado por ambas as mãos (KREUTZ, 2014: 122-125). Nas obras de Silvio Ferraz para violão, a *campanella* também explora os microtons e dissonâncias presentes na simultaneidade de um ou dois falsos uníssonos; falemos portanto de "*campanellas-clusters*", um recurso herdeiro de Leo Brouwer.



Ex. 8: *Ladainha* (partitura), **tremolo** (FERRAZ, 2007: 1).

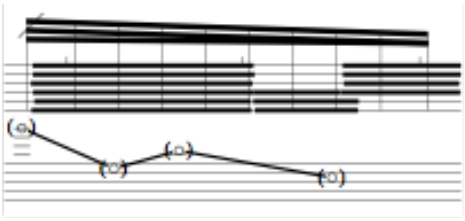
Em oposição a esses, os sons percussivos criam sonoridades mais pontiagudas. *Ladainha* usa percussões em diferentes regiões do violão e *pizzicato Bartók* (Ex. 7), enquanto que *Eclusas* introduz, além do *pizzicato Bartók*, um maior número de técnicas percussivas. Estas incluem hibridismos como o "*tap* de ponta de dedo seguido de *glissando*", o chamado *scrap*, em que se deve "raspar a corda longitudinalmente com a unha após um ataque percussivo", e o "glissando percutido de *finger-tap*", em que com as duas mãos se realiza uma sucessão ascendente ou descendente de *tappings*. Há ainda uma técnica de percussão com polegar e anular da mão direita sobre o tampo, acima e abaixo das cordas; segundo descrição do compositor, o gesto entre polegar e anular lembra o de "um pianista tocando um *tremolo* de uma oitava" (FERRAZ, 2018b), e uma percussão de mão direita, feita com a ponta de quatro dedos cerrados na parte inferior do tampo. Este gesto perpendicular ao tampo, notoriamente incomum, possui um apelo visual interessante, pois o próprio cerrar dos dedos é carregado de conotações em linguagem gesticular. Observamos, no entanto, que não é um gesto fácil a ser adotado pela comunidade violonista (pelo risco de machucar o verniz, pelo menor volume sonoro), fato que se observa nas opções feitas por Levy (2019) na estreia da obra.



Ex. 9: *Eclusas* (partitura), diferentes gestos percussivos e texturas (FERRAZ, 2018a: 3).

Enquanto *Eclusas* lembra a sonoridade de "cochichos" (FERRAZ, 2018a), *Ladainha* tem como imaginário a "ideia de um lamento", que é retomada ao longo da peça pela parte eletrônica. Este lamento, um motivo em acordes cromáticos descendentes (compassos 12 e 14 no Ex. 8), deve ser realizado com uma sonoridade "seca", sonoridade que também remete ao padrão tradicional do violão. O compositor utiliza os acordes secos junto com as percussões, caracterizando o "tempo das trovoadas", sempre em **forte**, ao passo que o "tempo paralelo" das passagens texturais e melodias longas, tocadas em **piano**, são as do "curso livre do choramingo de velhinhas entoando suas ladainhas" (FERRAZ, 2009).

Eclusas não apresenta nenhum motivo propriamente melódico; o que lhe são motívicos são os gestos instrumentais, que voltam periodicamente ao longo da obra. Deve-se observar que, ao contrário de *Ladainha*, os elementos textural e percussivo se amalgamam, sobretudo para compor a primeira e principal textura da obra, uma hibridização entre aquele mesmo tipo não usual de percussão – "percutir com pontas dos dedos cerrados da mão direita", mas desta vez sobre todas as cordas (FERRAZ, 2018a) – e *glissandos* em bloco de pestana percorrendo quase toda a extensão da escala.



Percutir com pontas dos dedos cerrados da mão direita sobre as cordas indicadas, a mão esquerda deve fazer glissando de pestana tendo a nota indicada como relativa à 6a. corda.

Ex. 10: *Eclusas* (partitura), bula (FERRAZ, 2018a: 1).

Esta principal textura da peça, de caráter contínuo e evolutivo, é contrabalançada pelas percussões secas descritas acima; por outras texturas, desta vez mais sonoras (harpejos e *tremolos*, como em *Ladainha)*; e por *campanellas* que reiteram, como sinos em um uníssono não justo, um tricorde composto de três notas que, somente por manterem relações microtonais, não são idênticas. Mais uma vez, é a contundente sucessão de diferentes tempos – longos, microtonais e ressonantes *versus* secos e violentos – que traz à obra sua vocação gestual.

O gesto sonoro enquanto fluxo: texturas contínuas, *La Espiral* e *Tellur*

O modelo textural dado por *La Espiral Eterna*, de Leo Brouwer, continua sendo ancoradouro ou ponto de referência para muitas composições da atualidade. Procura-se traduzir em som questões metafísicas ou abstratas que permeiam o fazer musical, como as figuras geométricas, a simetria, a continuidade, a infinitude, a entropia, ou, ao contrário, a mítica ausência de movimento: não à toa, o título desta obra reflete tais anseios.

É de tal forma que, em busca de simetria e idiomatismo, Brouwer usou amplamente em sua peça sucessões de "acordes sem relação alguma com harmonia tonal, mas sim com sonoridades recorrentes ao longo da peça, dando-lhe sensação de unidade. Como possuem a

mesma estrutura intervalar e mesmo desenho mecânico, o intérprete faz movimentos simétricos ao executar essas passagens" (MACIEL, 2010: 66-67). Esses movimentos simétricos de mão esquerda, aliados à invenção de minúsculos motivos melódicos e combinados a recursos de mão direita (toque duplo, harpejo, tremolo e **rasgueado** na mão direita) e de ambas as mãos (*campanellas*, mudanças de timbre e percussões que, inclusive, estiveram presentes nas peças de Ferraz analisadas acima), são de fato ferramentas eficazes para desenvolver musicalmente um determinado tipo de ideias, o que explica terem sido retomadas por diversos compositores, desde Villa-Lobos até os compositores espectrais.

La Espiral Eterna (Ex. 4) parte de uma ideia abstrata, a figura geométrica da espiral, para explorar o espectro sonoro do violão inteiro, evoluindo do "som" ao "ruído". Em termos estruturais, a obra se norteia por uma tendência serial (porém aberta, não rígida) e por um *cluster* (sobreposição de duas 2[as]) motívico e recorrente. Este *cluster* é expandido e contraído ao longo da obra através do acréscimo progressivo de notas ao motivo inicial, gerando, paralelamente, nuances dinâmicas e timbrísticas. Além deste elemento estrutural, a peça é notável pelas técnicas expandidas que ela introduziu no repertório do violão: os contrastes entre ataque e ressonância (ideia que também norteia *…Zwei Gefühle…*, que contemplaremos adiante), o *scratch-gliss*, encontrado também em *Eclusas*, a notação para violão solo em dois pentagramas e com indicações gráficas – o que acarreta a integração do improviso – e os sons bi-tonais produzidos por *martellatos* das duas mãos, para citar alguns.

Tellur (1977), do compositor espectral Tristan Murail, se orienta no mesmo sentido, mas as texturas contínuas são construídas a partir da técnica do **rasgueado**. Ribeiro (2012: 16) justifica o uso desta por ser uma necessidade da música espectral permitir que o som e seu espectro se revelem no tempo. Murail considera o **rasgueado** o meio ideal para tratar a brevidade da curva sonora do violão, o que o leva a "produzir duas texturas que evoluem em sentido inverso em uma mesma corda e ao mesmo tempo, dissociando o som da percussão das unhas sobre as cordas e o som de sua ressonância" (MURAIL, 1977).

Assim, a longa duração e a ressonância dos *rasgueos*, somadas à *scordatura* do violão e ao microtonalismo engendrado, descaracterizam a sonoridade flamenca original. Além do **rasgueado**, outras técnicas de ambas as mãos se somam no sentido de criar "permanências sonoras" contínuas e texturais com finalidade espectral: trinados das duas mãos, harpejo e *tremolos* que, como em *La Espiral Eterna*, partem de um número de notas que é progressivamente expandido ou contraído.

Também em *Tellur* outras técnicas estendidas (muitas em comum com a pioneira peça de Brouwer) se acrescem, e têm aqui a intenção de **questionar** e **revelar** o espectro sonoro do violão: notas abafadas e sua transição rumo a harmônicos (esta transição em si é o objeto de toda a parte inicial da obra), a transição contrária (do harmônico ao abafado), *tappings*, *tremolos* percussivos, unhas raspando continuamente nas cordas, mudanças de afinação das cordas durante a peça[16] e *pizzicatos* superficiais (ANDIA; MURAIL, 1977).

[16] Assim, a sexta corda sofre duas mudanças ao longo da peça (primeiro desce um tom, de Mi a Ré; depois mais meio tom, até Do♯), e a quarta corda sobe meio tom (de Ré a Mi♭).

O gesto instrumental enquanto percussão: o violão para Arthur Kampela

Como toda técnica instrumental, a do violão é composta por diversos "tipos de gestos", classificação que serve para identificar a **função** do movimento. Dentre eles, destacamos os gestos de excitação e de modificação do som que, habitualmente, são respectivamente atribuídos à mão direita (acionando as cordas) e à esquerda (escolhendo as notas). Jensenius et al. (2010), se referindo a instrumentos de cordas em geral, observam que existem nos gestos da mão direita a possibilidade de modificar o som enquanto o produz, através de variações na velocidade, pressão, aceleração e inclinação do ataque. Além disto, estes gestos (excitação e modificação), que costumam acontecer simultaneamente, podem ser separados um do outro (JENSENIUS et al., 2010: 25). Pois é desta emancipação entre gestos que nasce a principal característica estendida da música de Arthur Kampela, que afirma ter sido "um de seus objetivos principais libertar uma mão da outra, possibilitando uma abordagem fisicamente polifônica do instrumento" e criando "um set de efeitos ágeis e intercambiáveis para cada mão" (KAMPELA, 2002: 177).

Kampela escreveu seu primeiro *Percussion Study* para violão em 1990, fundando os alicerces do que viria a se tornar sua "marca registrada", uma busca que diz respeito à técnica instrumental, tendo como diferencial não somente a invenção de novos gestos, mas uma concepção ergonômica da maneira como encadeia e estrutura tais gestos. Por esta razão, o compositor acredita haver uma trajetória que se delineia entre os *Percussion Studies*, ciclo que contaria a história da "adaptação do violonista ao violão" (KAMPELA, 2019), em que o primeiro trataria do "encontro, da reflexão sobre a ideia do ruído, da percussão, da gestualidade como subtexto temático", o terceiro teria atingido a fluidez almejada, o quinto teria feito com que só sobrasse o gesto… (KAMPELA, 2017a).

Esta "combinação ergonomicamente estruturada de alturas e ruídos" é intitulada, pelo compositor, *Tapping Technique*. Cury alerta, no entanto, para o fato de que não se deva confundir esta designação, e até mesmo as semelhantes características motoras da *TapKp*[17] (notadamente a independência entre as mãos e a fluidez na hibridização de gestos e sons[18]) com o *tapping* próprio do chamado *fingerstyle* (CURY, 2013: 80). Enquanto a *Tapping Technique* de Arthur Kampela implica um processo **ergonômico** de conexão entre técnicas violonísticas tradicionais e/ou estendidas visando desconstruir **idiomas solidificados** pela sua tradição[19], o *fingerstyle*, ao contrário e apesar da similaridade visual com o *TapKp*, "tende a emular a música popular", fato que opõe esteticamente uma prática da outra (CURY, 2017: 46)[20].

[17] Este "atalho" para o nome *Tapping Technique*, designando a técnica percussiva e ergonômica inventada por Kampela, foi empregado por Fernando Cury em sua tese (2017).

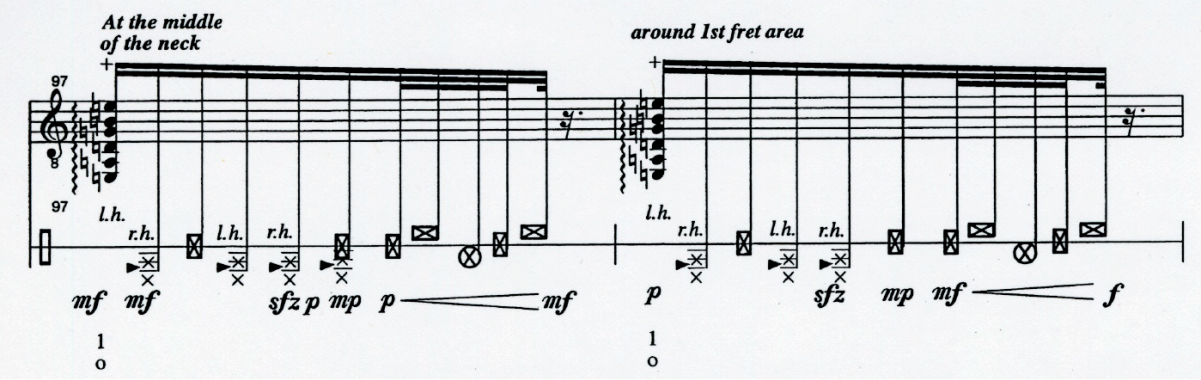
[18] Com razão, podem-se ver semelhanças entre ambas as técnicas de **percussão** ao violão, sendo o *tapping no fingerstyle* "utilizado sobre qualquer parte do corpo do instrumento resultando em diversos recursos percussivos, ou sobre as cordas, para executar acordes, melodias ou harmônicos" (CURY, 2017: 46); muito próximo em efeito à visão que tem Kampela ao "intercalar os sons percussivos realizados sobre o corpo da guitarra com os executados apenas com uma das mãos" (KAMPELA *apud* CURY 2013: 81). Nas duas técnicas, o efeito de emancipação gestual entre as duas mãos é notório.

[19] Referimo-nos à questão da desconstrução da instrumentalidade em um artigo proximamente publicado.

[20] O *fingerstyle*, majoritariamente praticado na guitarra elétrica, violão acústico ou *folk*, constitui um vasto conjunto de técnicas instrumentais qui possibilitam uma polifonia "ampla". Para tanto, cada dedo da mão direita do violonista assume um papel independente, possibilitando, como na música de Kampela, o encadeamento ou a sobreposição de sonoridades totalmente divergentes. Por entre as técnicas mais comuns encontram-se a percussiva, em que o corpo de violão é tratado como uma caixa, com múltiplas possibilidades em termos de lugares percutidos ou tipos gestuais (raspar, esfregar, acariciar, bater…); os harmônicos naturais ou artificiais, as técnicas de ligado ou glissando sobre a escala (*tapping*, *hammering on*, *pull off* e *slide*), podendo

A **técnica estendida** é assim algo essencial na obra de Arthur Kampela; no entanto, ela não existe por si e não deve impor ao instrumentista uma sobreposição de efeitos de difícil realização. Ao contrário, a técnica devendo ser funcional (KAMPELA, 2019); assim, o compositor cria espaços rítmicos em uma estrutura complexa que permitam tal funcionalização[21]. Neste sentido, Kampela considera *Percussion Study 1* seu maior *insight*.

> Quando eu fiz o *PS1* eu falei: "não é possível você fazer três ou quatro gestos como este e continuar indefinidamente, sempre colocando essas percussões tão costuradas assim". Eu tive esse momento muito claro, foi aqui no Rio de Janeiro; aí eu continuei, e depois de quatro ou cinco gestos que eu botei juntos eu falei: então eu posso botar sete, posso botar oito (KAMPELA, 2019).



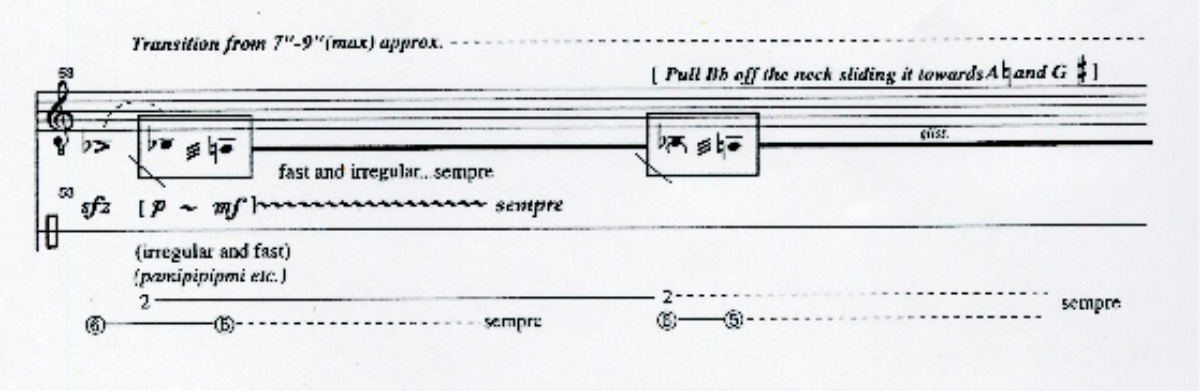
Ex. 11: *Percussion Study 1* (partitura), encadeamento de técnicas (KAMPELA, 1995: 9).

Os símbolos da partitura de *Percussion Study* 1, que podem ser vistos no Ex. 11, representam os diversos gestos aos quais Kampela se refere e que se encadeiam de maneira funcional: três tipos de percussão no tampo, percussão nas cordas graves contra os trastes com ambas as mãos, combinações simultâneas dessas técnicas, *strumming* de mão esquerda… mas também incluem harmônicos, *bend*, *pizzicato Bartók* (feito, no caso das peças de Arthur Kampela, só com o polegar), percussão com as unhas, *martellato* de mão esquerda (aqui chamado ligado sem nota precedente), ruído provocado pelo deslocamento da corda fora do braço do instrumento. Este último efeito nada mais é que uma variante do "rufo", que aqui é feita com uma só mão. Da mesma forma que o *pizzicato Bartók* feito com um só dedo, esse tipo de peripécia é emblemático da proposta de Kampela, que visa liberar o máximo possível de partes do corpo a fim de conseguir superpor vários gestos ao mesmo tempo. No Ex. 12, o deslocamento da sexta corda para fora do eixo combina em um processo de hibridização com os *tremolos*/rasgueados feitos pela mão direita, microtons, ruídos e sons transientes (SILVA JUNIOR, 2013).

---

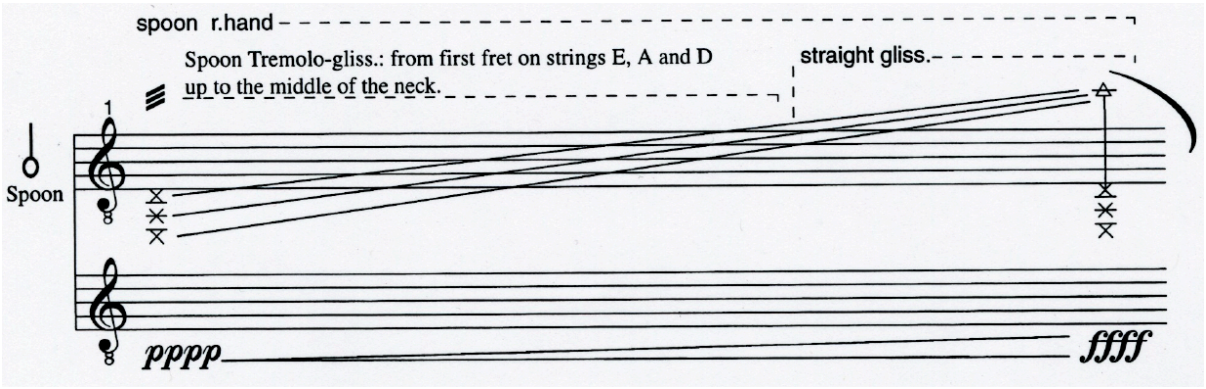
o *tapping* ser feito pelas duas mãos, e os outros, em geral, são feitos pela mão esquerda. Estas técnicas são mais facilmente realizáveis em uma guitarra, mas também se fazem em violões acústicos (LACARTEMUSIQUE, 2018).

[21] O compositor denominou **Modulação micrométrica** este sistema, que se consolidou com seu *Percussion Study 2*, e que funciona em conjunto com a *TapKp*. Tratamos a relação entre *Micro-metric Modulation* e **técnica estendida** em Fernandes Weiss (2018).



Ex. 12: *Percussion Study 1* (partitura), efeito similar ao **rufo** (KAMPELA, 1995: 5).

Os *Percussion Studies* que sucederam ao primeiro trouxeram novos "achados" à técnica violonística expandida, que se inserem na proposta da *TapKp*. Deste modo, *PS2* introduz, além dos gestos já presentes em *PS1*, uma técnica de ligados não adjacentes (ou com outras notas no meio), o abafamento das cordas com a mão esquerda e o uso de uma colher (arrastada com a mão direita sobre os baixos ou pressionada contra a sexta corda, produzindo um efeito *Wawa*) e de um lápis (apoiado contra as cordas com a mão esquerda)[22].

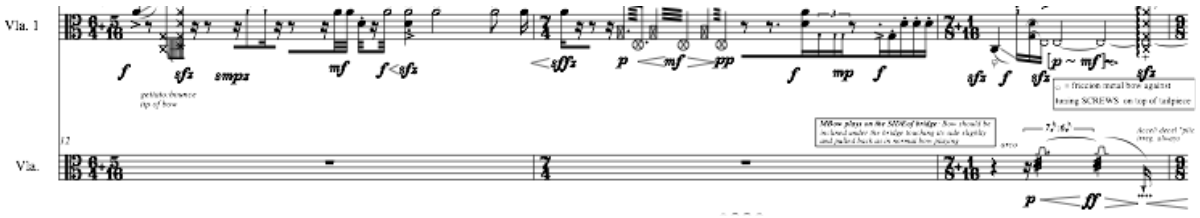


Ex. 13: *Percussion Study* 2 (partitura), uso da colher (KAMPELA, 1995: 1).

O *Percussion Study 3* para violão acrescenta à *TapKp* o elemento vocal: de fato, com o que Kampela chamou de *click-tongue*, o violonista acrescenta à sonoridade do seu instrumento a interferência do som de um golpe ou "click" de língua. Os *Exoskeletons 1* e *2*, subtítulos dos *Percussion Studies* seguintes, são tocados em uma viola de orquestra *alla chitarra*, com postura e técnica de violão, sendo que *PS5* é acompanhado de sons eletroacústicos (gravação prévia da própria viola). Em ambas, são diretamente aplicados à viola recursos idiomáticos do violão, tanto tradicionais ou estendidos (**rasgueados**, harpejos, pestanas de mão esquerda, *tremolo*) como oriundos das experiências de *TapKp* dos *Percussion Studies* anteriores (dedilhados rápidos (HORNSBY, 2015: 34), *strumming* aquém e além do cavalete, percussões em todas as partes do instrumento, com polpa, ponta de dedo ou unha, imitando castanholas, ligados sem nota

[22] Os *Percussion Studies* foram sendo escritos ao longo de mais de duas décadas, na ordem: 1990 (para o primeiro), 1993, 1997, 2003, 2003, 2011-, 2010-, 2017-, sendo que os três últimos não estão terminados.

precedente, corda puxada para fora do braço, dedos de mão esquerda pinçando cordas sozinha, técnicas híbridas). Como se vê no Ex. 14, Kampela acrescenta ainda outras hibridizações, com recursos próprios do universo da viola: combinação de fricções frenéticas de *metal bow* (arco metálico) e mão esquerda sola e usos diversos do arco: pressionar, *glissando*, *ordinario*, saltitando, percutindo, em movimento circular… *Percussion Study 5* possui a singularidade de terminar com um solo de *air guitar* quando o instrumentista deixa a viola de lado e imita os gestos de um violonista, enquanto a gravação continua[23].

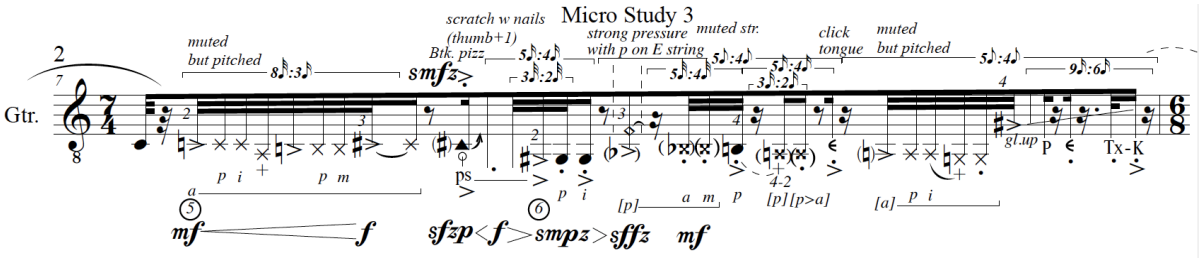


Ex. 14: *Percussion Study 5* (partitura), air guitar (KAMPELA, 2003: 2).

Ao voltar para o violão, *Percussion Study 6* faz com que o violonista, no início da obra, toque "do lado contrário", ou seja, com as cordas viradas para o peito do executante. Com isto, o violão se torna um instrumento puramente percussivo (MELLO, 2015: 74), subvertendo sua historicidade (como na música de Helmut Lachenmann) em uma abordagem que se aproxima também da ideia de objeto sônico de Pierre Schaeffer (KAMPELA, 2019). Além disso, o *Percussion Study 6* introduz diversos instrumentos de percussão e uma fonte luminosa que estendem seu jogo instrumental para além do violão. Como este, os *Percussion Studies* 7 e 8 ainda estão parcialmente escritos, sendo que este último deve se tornar futuramente um desenvolvimento de seu *Micro Study 3*, de 2018 (KAMPELA, 2019).

Quanto a este, o terceiro de uma recente série de pequenos estudos que funcionam como ensaios recenseando sua técnica, Kampela admite que seu "achado técnico" é tão surpreendente quanto fora, anos antes, o de *Percussion Study 1* (KAMPELA, 2019). Suas duas inovações, segundo ele, consistem em tornar audíveis alguns tipos de abafamentos que se podem fazer com a mão direita e as notas que se situam entre dois dedos que participam a um ligado descendente na mão esquerda. Na primeira, o polegar e o anular da mão direita se colocam quase que simultaneamente sobre a corda; enquanto um pinça a corda, o outro a abafa; e, na segunda, a mão esquerda realiza uma sucessão de vários ligados descendentes em que, à medida em que novos dedos intervêm, abafam e revelam outros transientes e *bi-tons*. Da combinação das duas, Kampela consegue fazer soarem notas que se relacionam à extensão da corda entre o dedo e a pestana, ou à pequena extensão de corda entre dois dedos, posto que a corda é "abafada" em múltiplos pontos graças à ação de dedos de ambas as mãos. No Ex. 15 observam-se tais abafamentos, assim como *martellatos* e *click-tongues*, entre outras técnicas. Tais proezas, Kampela as resume afirmando que a questão de *Micro Study 3* "não é só o *mute* como uma técnica, mas a essência da ideia de *muting*" (KAMPELA, 2019).

[23] Com relação aos gestos de acompanhamento sonoro próprios da prática do *air guitar*, se referir a Jensenius et al. (2010: 28).



Ex. 15: *Micro Study 3* (partitura), *muting* e bi-tones (KAMPELA, 2018a: 2).

A ideia de ouvir "o outro lado da corda" graças a abafamentos em sua extensão repercute achados semelhantes feitos por outros compositores-violonistas, ainda que Kampela tenha conseguido **exponencializar** o fenômeno através da multiplicação de gestos de abafamento e ligados. Tal é o caso dos *bi-tons* explorados por Tiê Campos (ver nota de rodapé 7), das hibridizações descritas por Daniel Murray Vasconcellos (2013: 45, 54, 88, 122)[24] e das "notas do lado errado" empregadas por Vineet Shende em sua *Suite em Raag Marva* para violão em *scordatura,* visando imitar o som de uma cítara (LIPPEL, 2010: 2).

Coisificando o jogo instrumental: o ruído e os objetos para Lachenmann

A música de Helmut Lachenmann para violão, de modo aparentado ao de Kampela, procura questionar a historicidade técnica/idiomática do instrumento, partindo, por um lado, de uma pesquisa em torno da natureza do som, como vimos nas peças de Ferraz, e, por outro, de um processo de questionamento do gesto instrumental. Este questionamento, por sua vez, tem como primeiro eixo a dissociação e posterior reassociação dos gestos das mãos direita e esquerda. O uso de acessórios (o *bottleneck* ou *Gleitstahl* e o plectro) participando do **jogo instrumental** vem a corroborar, no caso de Lachenmann, a qualidade renovada que traz à técnica violonística a emancipação entre as mãos, uma vez que é uma de suas principais ferramentas de integração do ruído.

Dentre as obras compostas por Lachenmann que incluem o violão em sua instrumentação, *…Zwei Gefühle…*[25] (1992) para dois recitantes, flautas (contralto e baixo), corne inglês, clarinetes (baixo e contra), contrafagote, dois trompetes, um trombone, uma tuba, dois percussionistas, violão, harpa, piano, dois violinos, duas violas, dois violoncelos e contrabaixo revela o amadurecimento da escrita violonística do compositor que, desde seu duo de violões *Salut for Caudwell* (1977), nada mais havia escrito para o instrumento[26]. Apesar do quinze anos de intervalo existentes entre ambas, *…Zwei Gefühle…* possui com sua precursora uma grande continuidade de escrita, utilizando os mesmos recursos e princípios.

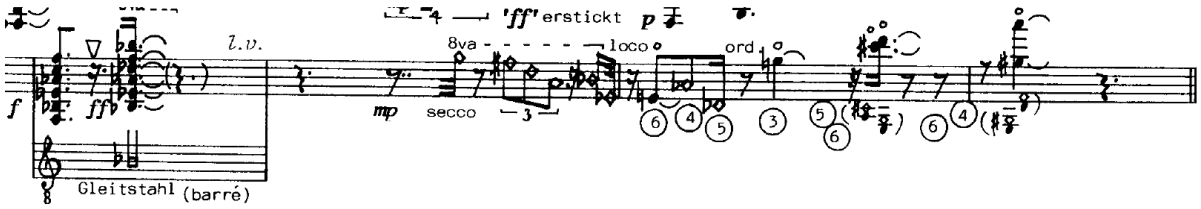
[24] Vasconcellos descreve diferentes tipos de *mute* de mão direita, dos quais um efeito em que o polegar abafa a corda tocada pelo indicador, semelhante ao gesto criado por Kampela. Outro tipo de abafamento que Vasconcellos usa em suas obras, também aproveitando do **som duplo e simultâneo (bi-tom)**, é o do *pizzicato* de mão direita. Ao abafar as cordas, este é hibridizado com o *martellato* de mão esquerda, de modo a "trazer para frente a camada destemperada do *bi-tones* (lado esquerdo da corda), sempre presente no toque martelado, tornando-a mais equilibrada com a nota que se digita e mais audível do que de costume" (VASCONCELLOS, 2013: 88).

[25] A obra cita e se inspira no texto *Codice Arundel*, de Leonardo da Vinci.

[26] A única outra obra de Lachenmann com violão é sua opera de 1990-1996, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* que, em realidade, adapta quase integralmente *…Zwei Gefühle…* como sua parte integrante.

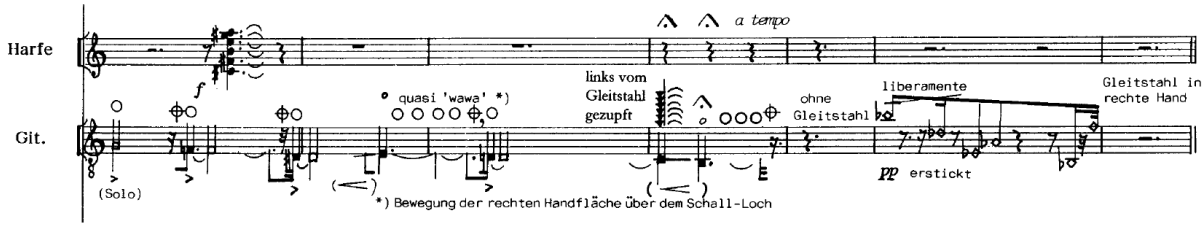
Nestas obras, o violão se transforma em **objeto sonoro**[27]: surge daí a noção da **coisificação** do instrumento e de sua sonoridade. Esta, em uma obstinada busca pelo ruído, se torna muitas vezes "seca" e "abafada", o que (como na técnica de Kampela) acaba por transformar o violão em uma espécie de percussão. Dir-se-ia que a sonoridade sofre paradoxal e concomitantemente uma regressão e uma expansão.

O som abafado, em alemão *erstickt*, é uma das principais obsessões técnicas da escrita violonística de …*Zwei Gefühle*…. Na bula da partitura, indica-se para o violão: "As cabeças de notas em forma de diamante são 'abafadas', quer dizer, notas executadas em *quasi secchissimo*". As alturas de notas são audíveis, e – segundo uma explicação mais detalhada na bula de *Salut für Caudwell* – funcionam mecanicamente de forma semelhante à execução de harmônicos, os dedos tocando as cordas praticamente sem tônus. Outras técnicas violonísticas que dizem respeito aos sons "abafados" da obra incluem todo tipo de acento, *sforzatos*, *pizzicatos*, *pizzicato Bartók*, golpes de unhas, plectro ou dedos sobre cordas ou madeira.



Ex. 16: *Zwei Gefühle* (partitura), compassos 157-160 (LACHENMANN, 1992).

Em contraste à sonoridade *erstickt*, a sonoridade ressonante é principalmente representada por harmônicos naturais, além de *campanellas* e cordas soltas. A bula indica que devem ser tocados os harmônicos mais longínquos até o sétimo parcial (LACHENMANN, 1996). É justamente usando tais harmônicos, feitos com a ajuda do *bottleneck*, sucessivamente liberados e abafados segundo um movimento da palma da mão sobre a boca do violão, que …*Zwei Gefühle*… demanda um efeito chamado "quasi Wawa". Vale notar que o *Wawa* terá rondado o imaginário de Lachenmann e de Kampela (ambos de alguma forma estabelecendo um diálogo com a sonoridade da guitarra elétrica), mais ou menos na mesma época, ainda que a maneira de conceber a realização do efeito tenha sido diversa.



Ex. 17: *Zwei Gefühle* (partitura), compassos 175-81, efeito Wawa (LACHENMANN, 1992).

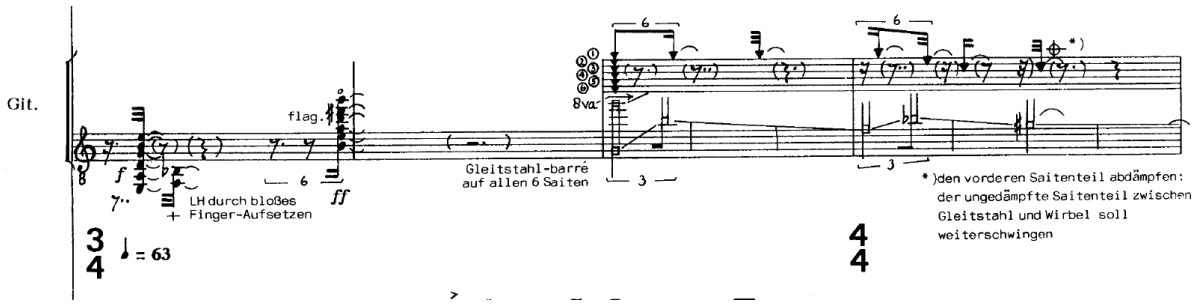
As relações, frequentemente dualistas, de ressonância e abafamento das cordas são literalmente descritas ao longo da partitura, como entre os compassos 170 e 172, onde se lê

[27] Ideia cujas raízes se encontram na música concreta de Pierre Schaeffer.

"Amortecimento da parte baixa das cordas; deixar soar a parte não abafada entre o *bottleneck* e a pestana do violão".

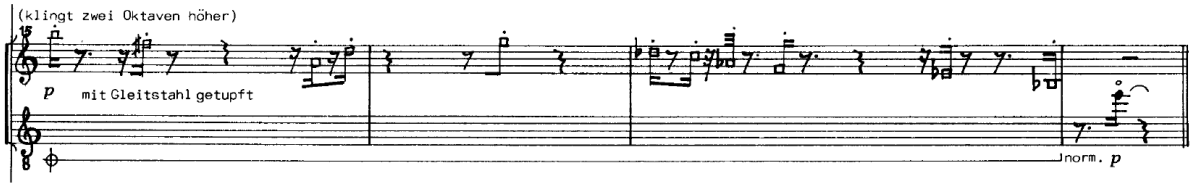
…*Zwei Gefühle*… emprega, assim, dois acessórios ao violão, o *bottleneck* e o plectro. O primeiro é usado de três maneiras diferentes: sendo *glissado* no comprimento das cordas de forma ascendente ou descendente, sendo percutido (produzindo sons abafados) ou sendo esfregado sobre as mesmas.

O *glissando* com *bottleneck* é indicado como um "movimento de *barré*", onde a partitura dá a nota mais grave como ponto de referência, e as ações da mão direita, por meio de flechas, em uma tablatura, dentro de um sistema de duas linhas (LACHENMANN, 1992).



Ex. 18: *Zwei Gefühle* (partitura), compassos 161-164, Sistema de duas linhas (LACHENMANN, 1992).

O *bottleneck* também é empregado pela mão direita, fato menos comum, em duas configurações: quando sinalizado por cabeças de notas quadradas e brancas em *staccato*, o *bottleneck* deve ser golpeado (*getupft*, em alemão) sobre as cordas, que devem estar abafadas; e quando representado por um grande retângulo vertical ligado a uma linha sinuosa. O primeiro efeito, que marca o fim do solo de violão, permite a audição de parciais, duas oitavas mais agudos que as notas em que a mão esquerda se apoia abafando as cordas (LACHENMANN, 1992).



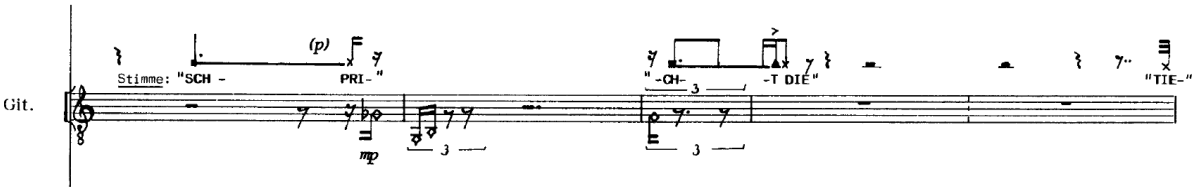
Ex. 19: *Zwei Gefühle* (partitura), compassos 182-184, efeito *getupft* (LACHENMANN, 1992).

Por outro lado, o efeito representado pelo retângulo vertical deve ser realizado somente pelo contato do *bottleneck* sobre as cordas, sem que a outra mão as acione (*nicht zupfen*, em alemão). Assim, o gesto com o acessório é explicado na bula como um *glissando* esfregado, "de preferência com a mão direita". Quando um sinal de *marcato* se acresce ao retângulo, o *bottleneck* é mantido em contato relaxado sobre as cordas e deslocado em *glissando* audível sobre as mesmas (LACHENMANN, 1992: bula).

Evidentemente, nem sempre o *nicht zupfen* se aplica e *bottleneck* e plectro se hibridizam, como no compasso 37, onde o efeito de esfregação do primeiro, aqui na mão esquerda, se

combina com um jogo ao plectro na mão direita. Note-se que a integração do plectro no **jogo instrumental** do violão, um acessório emprestado da guitarra elétrica ou do banjo, por exemplo, traz à sonoridade do violão um timbre mais aberto, e à sua gestualidade a possibilidade de novas **extensões** visuais e cinéticas.

Além da exploração de **modos de jogo** variando tipos de abafamento e liberação de ressonância, …*Zwei Gefühle*… ainda pesquisa outras formas estendidas na relação ao violão, como a mudança de *scordatura* durante a execução instrumental[28], o pinçamento de cordas para além da pestana, ou entre esta e o *bottleneck* ou um dedo de mão esquerda que apoia sobre uma nota na escala. Para além do instrumento, o violonista possui, em um determinado momento, uma parte falada, que se integra e dialoga com a parte tocada ao violão, o todo no âmbito da sonoridade abafada.



Ex. 20: *Zwei Gefühle* (partitura), c. 142-145, violonista toca e recita (LACHENMANN, 1992).

Observemos, enfim, que o processo de coisificação que percebemos na maneira como *Zwei Gefühle* aborda o violão acontece igualmente com relação aos outros instrumentos. Na bula, pede-se aos instrumentos de sopro para produzirem "ruídos sem som", a partir do trabalho sobre a passagem do ar; a todos os instrumentos, pede-se para realizarem um "murmúrio silencioso", "sussurrado" e sem som. O pianista, por sua vez, percute, esfrega, arranha, realiza *glissandi* sobre as teclas, o piano e as cordas, se valendo de objetos de plástico, de metal, de uma palheta e de vários martelos, enquanto os dois harpistas também devem fazer o gesto de "enxugar" as cordas graves da harpa, que são revestidas com um pedaço de papel bastante duro.

Considerações finais

Nosso artigo se deu, como primeira meta, compreender o papel do compositor e do *performer* (e o intercâmbio entre essas duas funções) na criação de gestos (instrumentais e eventualmente extrainstrumentais) que estão na origem da expansão técnica do violonista. Reconhecemos, para tanto, duas premissas que de certa forma questionam o padrão paradigmático tradicional (i.e., a da escrita e a da performance), em que o compositor conceberia, de forma intelectual e emotiva, uma estrutura de sons e notas, que ao intérprete caberia "interpretar", fazer soar. Ora, segundo as premissas das quais partimos, a criação musical reconhece a própria performance enquanto **ato criativo**, e o compositor, como um artesão que se corporaliza e se interessa em aprender o funcionamento tanto do instrumento como das maneiras de chegar a ele.

Por outro lado, é do desejo, comum ao compositor e ao *performer*, em expandir o **instrumento** e suas sonoridades que nasce em ambos um interesse vivo pela **fisicalidade** dos gestos em cena e pela tecnicidade de sua relação com o instrumento. Dissemos que a grande

[28] Entre os compassos 311 e 330, a sexta corda é baixada de ao menos um trítono.

organicidade da qual necessita o jogo violonístico e o grande número de pontos de contato físico entre o violonista e o violão são determinantes para a ampliação da paleta tímbrica do violão.

Reconhecemos, no entanto, que a realização de técnicas estendidas deve requerer o mesmo cuidado que se tem quando se estuda a técnica instrumental tradicional com a fisiologia do movimento, a pesquisa do som e a ergonomia do instrumento. Parece persistir ainda hoje a tendência a se realizarem "efeitos" sem cuidar da técnica necessária (FERRAZ, 2019a), ao passo que estender a técnica de um instrumento implica que se aprofunde uma verdadeira ciência e um verdadeiro *métier* de *performer*, muitas vezes subestimados. Assim, propomos entender a técnica estendida não apenas como um mergulho aprofundado nos mecanismos do instrumento musical, mas também no conjunto de gestos, posturas, ângulos de incidência, relaxamento e qualidades de movimento que o instrumentista desenvolve.

A técnica do violão, hoje, tem a abertura de questionar suas propostas posturais e gestuais as mais enraizadas, seja identificando detalhes de postura que podem, hoje, parecer obsoletos em termos fisiológicos, seja transformando seus gestos a fim de tornar a sonoridade de base do instrumento mais rica e harmoniosa, seja enfim buscando novos recursos a fim de aumentar a paleta de sons que a relação entre instrumentista e instrumento pode propiciar (cf. DELALANDE, 2001). A prática de experimentar com as possibilidades técnicas e sonoras do instrumento, que faz parte de sua própria natureza (polifônica, orquestral), acompanhou sua trajetória e está embutida em sua historicidade e idioma.

Ainda assim, reconhece-se uma nova amplitude dada ao tema desde a segunda metade do século XX, a partir dos achados de pioneiros como Leo Brouwer e Edino Krieger. Graças a esse impulso, e ao duplo funcionamento *performer*-criador e compositor-**corporificado**, a escrita violonística de hoje se aventura em profundas pesquisas que rondam o tema da dualidade ruído/som como consequência de uma reflexão sobre um fato que diz respeito à própria gênese sonora ao violão: a questão ataque/ressonância.

Decorrem daí os **ensaios** práticos em busca de relações físicas entre a técnica do harmônico e aquela do som seco, aparentemente contraditórias, em busca de gestos percussivos, de gestos de abafamento, liberação e reverberação do som. Questionam-se ainda as funções estigmatizadas de cada mão, invertem-se os papéis de cada uma, desse questionamento participando, inclusive, usos invertidos ou não de objetos emprestados de outros universos musicais (*bottleneck*, plectro). Por fim, renascem de seus próprios velhos gestos, outros, novos, resultado de hibridismo e bricolagens as mais diversas, entre todo tipo de gesto e som.

Agradecimentos

Agradecemos sinceramente a revisão de nosso texto feita pelo mestre, professor doutor Silvio Ferraz, e o apoio financeiro da Fapesp.

Referências

ALMEIDA, Alexandre Zamith. O horizonte ampliado do instrumentista em processos musicais interativos. *In:* PERFORMA INTERNATIONAL CONFERENCE ON PERFORMANCE STUDIES, 2013, Porto Alegre. *Anais* […]. Porto Alegre: UFRGS, IA, Associação Brasileira de Performance Musical, 2013. Disponível em:

http://www2.eca.usp.br/nusom/sites/default/files/Alexandre%20Zamith%20-%20O%20horizonte%20ampliado.pdf. Acesso em: 9 maio 2019.

ANDIA, Raphael; MURAIL, Tristan. *Tellur for Guitar*. [S. l.: s. n], 1977. Gravação e Score-Video. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MVUL5xpb7KM. Acesso em: 14 maio 2019.

BROUWER, Leo. *La Espiral Eterna*. Mainz: B. Schott´s Söhne, 1973. Partitura.

CAMPOS, Tiê; FERNANDES WEISS, Ledice. O processo de criação de *Ponteado*, peça para três violões: exploração de gestos instrumentais em performance. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 18., 2018, Manaus. *Anais* […]. Manaus, 2018. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/paper/view/5280. Acesso em: 16 set. 2018.

ÇOGULU, Tolgahan. Extended Techniques for the Classical Guitar. *In:* _____. *The Adaptation of BagLama Techniques into Classical Guitar Performance: Contemporary Techniques, Etudes and Arrangement*. Sarrebruck: VDM Publishing, 2011. p 37-45.

COX, Arnie. Music and Gesture: Hearing, Feeling, Grasping Gestures. *In:* GRITTEN, Anthony; KING, Elaine (Ed.). *Music and Gesture*. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate, 2006. p. 45-60.

CURY, Fernando. Análise dos elementos composicionais da obra violonística de Arthur Kampela. *Post-ip*: *Revista do Fórum Internacional de Estudos em Música* e *Dança*, Aveiro, v. 2, n. 2, p. 78-87, 2013.

CURY, Fernando. A Obra para violão solo de Arthur Kampela e suas implicações na performance. Tese (Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

DELALANDE, François. *Le son des musiques:* entre technologie et esthétique. Paris: Buchet, Chastel, 2001.

FELS, Lucas, LACHENMANN, Helmut. *Helmut Lachenmann "Pression" with Lucas Fels*. s.l., Metier Sound & Vision Ltd., 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uT__bel-pXk&t=462s. Acesso em: 5 jul. 2019.

FERNANDES WEISS, Ledice. Estudo do gesto instrumental sob o prisma da *Labanotation*: o exemplo da *Tapping technique* em *Percussion Study I* para violão solo de Arthur Kampela. *Opus*, v. 24, n. 1, 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.20504/opus2018a2410

FERNANDES WEISS, Ledice. Corporificando a criação de sonoridades expandidas. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 29., 2019, Pelotas. *Anais* […]. Pelotas, 2019. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/29anppom/29CongrAnppom/paper/viewFile/5992/2333. Acesso em: 3 out. 2019.

FERNANDES WEISS, Ledice; TOKESHI, Eliane; FERRAZ, Silvio. Composição e performance: o fazer musical conjunto. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 29., 2019, Pelotas. . Pelotas, 2019. Disponível em: . Acesso em: 5 abr. 2019.

FERRAZ, Silvio. *Eclusas*. São Paulo: [S. n], 2018a. Partitura.

FERRAZ, Silvio. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 4 sep. 2018. E-mail. 2018b.

FERRAZ, Silvio. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 28 mar. 2019. E-mail. 2019b.

FERRAZ, Silvio. *Instrumento musical na composição contemporânea*: da década de 1970 aos dias de hoje. Sao Paulo: USP, 2017. Disponível em: https://prezi.com/n_r_ck0fqjuk/instrumentos1970-hoje-pt/. Acesso em: 20 mar. 2019.

FERRAZ, Silvio. *Ladainha*. São Paulo: [S. n], 2007. Partitura.

FERRAZ, Silvio. *Repeating Difference:* Musical Analysis and Rewriting. Porto: Porto International Symposium on the Analysis and Theory of Music, 2019a. Disponível em: https://prezi.com/y1_upws82vxx/repeating-difference-music-rewriting_v_porto/. Acesso em: 06 maio 2019.

FERRAZ, Silvio. *Sobre Ladainha.* [S. l.: s. n], 2009. Disponível em: https://www.danielmurray.com.br/universossonoros/silvio_ferraz.html. Acesso em: 20 maio 2019.

GODOY, Rolf Inge. Gestural Affordances of Musical Sound. *In*: _____ (Org.). *Musical Gestures*: Sound, Movement, and Meaning. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 103-125.

GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc. Prefácio dos editores. *In:* _____ (Org.). *Musical Gestures*: Sound, Movement, and Meaning. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. I-X.

GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. Prefácio dos editores. *In:* _____ (Ed.). *Music and Gesture*. Surrey (England), Burlington (USA): Ashgate, 2006. p. I-XXV.

HALMRAST, Tor et al. *In:* GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Org.). *Musical Gestures*: Sound, Movement, and Meaning. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 183-211.

HENZE, Hans Werner. *El Cimarrón*. Mainz: Schott, 1970. Partitura.

HORNSBY, Sarah Brooke. *A flauta explodida de Arthur Kampela*: um guia interpretativo para Elastics II e Happy Days. Tese (Doutorado em Música). Unicamp, Campinas, 2015.

INDA, Amilcar Rodriguez. *Varias posibilidades sonoras de la guitarra en la musica contemporánea*. Florida, Uruguay: Efecé,1984.

JENSENIUS, Alexander Refsum et al. Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. *In:* GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Org.). *Musical Gestures*: Sound, Movement, and Meaning. New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2010. p. 12-35.

JOSEL, Seth F.; TSAO, Ming. *The Techniques of Guitar Playing*. Kassel, Basel, London, New York, Praha: Bärenreiter; Gothenburg: University of Gothenburg, Academy of Music and Drama, 2014.

KAFEJIAN, Sérgio, FERRAZ, Silvio. O uso das técnicas estendidas e o conceito de instrumento musical em Helmut Lachenmann. *Musica Theorica*, v. 2, n. 1, 2017. Disponível em: https://tema.mus.br/revistas/index.php/musica-theorica/article/view/40. Acesso em: 24 maio 2019.

KAGEL, Mauricio. *Sonant*. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag/C.F. Peters, 1964. Partitura.

KAMPELA, Arthur. A Knife All Blade: Deciding the Side not to Take. *Current Musicology*, Columbia University, v. 67/68, p. 167-193, 2002.

KAMPELA, Arthur. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 13 jul, 2017a. Arquivo de vídeo em formato mp4.

KAMPELA, Arthur. Entrevista concedida a Ledice Fernandes Weiss em 10 maio, 2019. Arquivo de áudio em formato mp3.

KAMPELA, Arthur. *Micro Study 3*. [S. l.: s. n], 2017b. Partitura.

KAMPELA, Arthur. *Percussion Study 1 & 2*. [S. l.: s. n], 1995. Partitura.

KAMPELA, Arthur. *Percussion Study 5*. [S. l.: s. n], 2003. Partitura.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger*: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

LABRADA, Leonardo Bertolini. *Possibilidades e categorias de exploração tímbrica*: considerações sobre as relações intérprete/instrumento na Performance. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 2014.

LACARTEMUSIQUE. *Présentation du fingerstyle à la guitare acoustique*. Auxy: La Carte Musique, 2018. Disponível em: https://www.lacartemusique.fr/blog/presentation-du-fingerstyle-a-la-guitare-acoustique-n181. Acesso em: 19 jun. 2019.

LACHENMANN, Helmut. *Zwei Gefühle:* Musik mit Leonardo. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel,1992. Partitura.

LACHENMANN, Helmut. *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern.* Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1996. Partitura.

LADAINHA. Compositor: Silvio Ferraz. Intérprete, violão: Daniel Murray. 1 vídeo (6min 42 seg). Campinas: [s. n.], 14 maio 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2hSBJrWyWQ4. Acesso em: 30 mar. 2019.

LIPPEL, Daniel. *Shifting Aesthetics*: Classical Guitar in Contemporary Concert Music. [S. l.: s. n.], 2010. Disponível em: https://danlippel.com/site/assets/files/1163/shifting_aesthetics.pdf. Acesso em: 3 jun. 2019.

LUNN, Robert Allan. *Extended Techniques for the Classical Guitar*: A Guide for Composers. Tese (Doutorado). The Ohio State University, Ohio, 2010.

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

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. *A árvore do conhecimento*: as bases biológicas do conhecimento humano. Trad. Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial Psy II, 1995.

MELLO, Felipe Marques de. *Preparação para performance de musica de câmara com violão*: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas. Dissertação (Mestrado em Música). Unesp, São Paulo, 2015.

MITÉRAN, Alain. *Histoire de la guitare.* 2. ed. Charnay-lès-Mâcon: Zurfluh, 2007.

MURAIL, Tristan. *Notice sur Tellur*. Capa do disco Raphael Andia la guitare contemporaine Paris: Éditions Musicales Transatlantiques, 1977. Disponível em: http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1458. Acesso em: 15 abr. 2019.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e experimentalismo sonoro*. Tese (Doutorado em Música). ECA, USP, São Paulo, 2014.

PADOVANI, José Henrique. O instrumento imaginário: o paradigma instrumental na criação musical. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas. *Anais* […]. Campinas, 2017. Disponível em: http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/viewFile/4970/1567. Acesso em: 15 dez. 2018.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie,* Goiânia, v. 11, n. 2, p. 11- 35, 2011. https://doi.org/10.5216/mh.v11i2.21752

PERCUSSION STUDY 3. Compositor, intérprete, violão: Arthur Kampela. Publicado pelo canal PeterSelzar. 1 vídeo (49 seg). [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hYTDOZtaTQg. Acesso em: 3 maio 2019.

RIBEIRO, Felipe de Almeida. O violão quimérico: obras não idiossincráticas. *In:* SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO, 6., 2012, Curitiba. *Anais* […]. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Unespar-Embap), 2012. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2012/artigos/18felipe_ribeiro_violao_quimerico.pdf. Acesso em: 23 nov. 2018.

ROMÃO, Paulo César Veríssimo. *Técnicas estendidas*: reflexões e aplicações ao violão. *In:* CONGRESSO DO SIMPOM, 2., 2012, II, Rio de Janeiro. *Anais* […]. Rio de Janeiro, 2012. p. 1293-1302. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2556/1885. Acesso em 17 jul. 2918.

SCELSI, Giacinto. *Ko-Tha:* pour guitare traitée comme un instrument de percussion. Paris: Salabert, 1967. Partitura.

SCHNEBEL, Dieter. *Son et corps*. Dijon: Labex Arts-H2H, Les presses du réel, 2017.

SCHNEIDER, Albrecht. Music and Gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Research. *In:* GODOY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Org.). *Musical Gestures*: Sound, Movement, and Meaning. New York: Routledge Taylor; London: Francis Group, 2010. p. 69-100.

SILVA JUNIOR, Mario da. *Violão expandido*: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello. Tese (Doutorado em Música). Unicamp, Campinas, 2013.

SZENDY, Peter. *Entretien avec Helmut Lachenmann*. Paris: Éditions Contrechamps, 1997.

TAPPING. Verbete na Wikipedia [S. l.: s. n., s. d.]. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Tapping. Acesso em: 12 jun. 2019.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The Embodied Mind*: Cognitive Science and Human Experience. Massachusetts: MIT, 1991.

VASCONCELLOS, Daniel Murray Santana. *Técnicas estendidas para violão*: hibridização e parametrização de maneiras de tocar. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp, Campinas, 2013.

Ledice Fernandes é pós-doutoranda financiada pela Fapesp na ECA-USP, trabalhando com a noção do gesto (instrumental, sonoro, corporal e cênico) na performance musical. Formada em violão no Brasil, seu país natal, na Alemanha e na França, com Pablo Marquez, Paul Galbraith, Franz Halasz e David Russell. Em seu percurso, obteve diplomas como o Künstlerisches Diplom e o Meisterklasse da Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Deu mais de uma centena de concertos, como solista ou em formações de música de câmara, como o recente Duo Racines com Angelique Camargo, ou o grupo de música cênica Anagrama. Ledice Fernandes participou de projetos teatrais tanto no Brasil como durante sua estadia nos Estados Unidos, na Georgia State University. Após ter se graduado bacharel em Artes Cênicas pela USP e mestre em Música e Musicologia pela UFRJ, produziu um Master II e uma tese de doutorado na França (Universidades de Lyon e de Bourgogne). Participou de congressos (Anppom - onde coordena em 2019 pela segunda vez consecutiva um Simpósio Temático, Abrapem, Journées d'etudes em Nice, EITAM), e publicou artigos em revistas de música (*Opus*, *Debates*, *Vortex*, *Soundboard*, *Violão Intercâmbio*). Como professora, trabalhou no Conservatório Beethoven de São Paulo, no Centro Musical da Krutenau em Strasbourg e na Ecole de musique de la Vallée de Kaysersberg, no norte da França. É professora de violão da Académie de Musique et de Danse de la CCMP, na região de Lyon, na França, e professora de violão do Instituto Fukuda de Sao Paulo. ledicefelice@gmail.com