Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na *performance* ao violão: uma proposta de sistematização aplicada

Stephen Coffey Bolis
Unicamp, Campinas-SP

Fabio Scarduelli
Unespar/Embap, Curitiba-PR

Resumo: O presente artigo é resultado parcial de pesquisa de doutoramento. Tem-se como objetivo demonstrar de forma aplicada a ferramenta para transcrição descritiva da expressividade na *performance* ao violão, que tem sido desenvolvida com a finalidade de descrever, de forma sistematizada, os recursos expressivos em registros fonográficos de intérpretes. Metodologicamente, foi realizada uma discussão em torno da terminologia "expressividade" e da ideia de transcrição descritiva, tendo a última sido desenvolvida pelo etnomusicólogo John Blacking (2007). Ademais, realizamos uma exposição dos recursos expressivos que serão descritos (tempo, dinâmica, timbre, articulação, vibrato), assim como apresentamos uma proposta aplicada demonstrando o uso da "Ferramenta" em uma gravação da obra *Insistência - Ponteio nº 1*, do compositor Orlando Fagnani (1960), feita pelo violonista Milton Nunes (RECITAL, 1961). Em conclusão, consideramos que a aplicação dessa "Ferramenta" em um amplo número de fonogramas de diferentes intérpretes e em diversos períodos possa auxiliar na identificação de escolhas interpretativas recorrentes, o que, por sua vez, apontaria semelhanças e diferenças em distintas escolas interpretativas.

Palavras-chave: Expressividade. Transcrição descritiva. Violão. Milton Nunes.

Tools for the Descriptive Transcription of Expressiveness in the Guitar Performance: A proposal of applied systematization

Abstract: *This article is a partial result of a doctoral research study. Through applied means, it aims to demonstrate the "tools for a descriptive transcription of the expressiveness in a guitar* performance*". This "tool" is being developed for the purpose of systematically describing the expressive resources used by performers in phonographic recordings. Methodologically, a discussion was carried out around the terminology of expressiveness and the idea of descriptive transcription, the latter developed by the ethnomusicologist John Blacking (2007). In addition, we prepared an exposition of expressive resources to be described (time, dynamics, timbre, articulation, vibrato), and presented an applied proposal that demonstrates the use of the "tool" in a recording of* Insistência - Ponteio no. 1 *written by the composer Orlando Fagnani (1960) and performed by the guitarist Milton*

BOLIS, Stephen Coffey; SCARDUELLI, Fabio. Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na *performance* ao violão: uma proposta de sistematização aplicada. *Opus*, v. 26 n. 2, p. 1-18, maio/ago. 2020. http://dx.doi.org/10.20504/opus2020b2613

Recebido em 15/4/2020, aprovado em 6/7/2020

Nunes (RECITAL, 1961). In conclusion, we consider that the application of this "Tool" in a wide number of phonograms of different performers and different periods may help to identify recurring performance choices, which, in turn, would point out similarities and differences among the various schools of performance*.*

Keywords: *Expressiveness. Descriptive transcription. Guitar. Milton Nunes.*

A expressividade é um tema que vem sendo pesquisado no âmbito da *performance* e da interpretação musical. A esse respeito, Alfonso Benetti (2013: 151) afirma que "os primeiros registros de pesquisa em performance já apontam para o quesito expressividade, em modelos empíricos de abordagem, a partir de medições de parâmetros como tempo, dinâmica e articulações". Nesse sentido, quando nos voltamos ao processo de ensino e aprendizado da expressividade, vemos que ele está ligado aos métodos de ensino do instrumento, mas boa parte da informação relacionada a esse tópico se difunde por meio de uma tradição oral, passando de professor para aluno e representando um ponto de discussão importante a ser feito na academia.

Assim, neste artigo, abordamos esse tema partindo de dois pressupostos. O primeiro é o de que a expressividade pode ser aprendida e aprimorada (BENETTI, 2013: 153), carecendo, pelo menos no violão, de sistematização para o seu ensino. O segundo é o de que cada vez mais os processos de ensino e aprendizado passam por diferentes meios, como o registro fonográfico, o que torna o áudio gravado fonte e material de estudo, logo, um texto musical sujeito à análise. Nesse sentido, destacamos duas perguntas centrais que surgem a partir desses pontos: (i) a análise fonográfica é válida como material para análise da expressividade? (ii) Tendo em vista que será realizada uma descrição a partir da escuta, qual será a fundamentação para esta análise?

Para responder tais questões, tendo em vista o estudo aqui apresentado, voltamo-nos às tradições de análise de gravações feitas no campo da etnomusicologia. Destarte, vale destacar que, em linhas gerais, uma das diferenças entre a musicologia e a etnomusicologia está no fato de que a primeira baseia-se em documentos históricos e em tradições escritas – partituras –, já a segunda fundamenta-se em teorias sociais e em como acontecem as relações entre o contexto social e a música que ali está sendo feita, o que se mostra interessante para o trabalho que aqui fazemos.

Ademais, o início da etnomusicologia foi fortemente pautado nos teóricos e nas tradições da antropologia, em especial na etnografia, o que levou a uma tendência em estudar contextos sociais que não fossem ligados às tradições ocidentais. Assim, diante de um contexto social e de um sistema musical pouco formalizado e pouco conhecido pelos estudiosos, o uso de fonogramas e gravações como ferramenta de registro revolucionou a maneira de escutar e de analisar essas músicas. Atualmente, o campo de atuação da etnomusicologia foi amplificado significativamente, abrangendo contextos sociais também ligados às tradições da música ocidental e até mesmo no ambiente urbano. Em seu texto "Música, cultura e experiência", o etnomusicólogo britânico John Blacking (2007) discorre sobre a importância da análise do fonograma, assim como sobre as particularidades da *performance*, mesmo em um contexto de música escrita:

> [o] fonógrafo e o gravador ajudaram a tornar as pessoas mais conscientes sobre a criatividade geral humana em relação à invenção, a performances e à apreciação da "música". Estes equipamentos aboliram o que era visto como diferenças essenciais entre "músicas" escritas e não escritas, e entre músicas "artísticas", "populares" e "folclóricas". As análises das gravações das músicas não escritas revelaram que as "folclóricas" e algumas tradições

> da música "artística" asiática são menos improvisadas, mais estáveis e sistemáticas do que geralmente se pensava. As interpretações gravadas das músicas escritas mostraram que, mesmo para o mais erudito e cuidadoso dos *performers*, a partitura é apenas um guia aproximado para a performance (BLACKING, 2007: 201).

Quanto à escuta – ou à análise por meio da escuta –, é preciso levar em consideração a música como "sistemas culturais", o que implica que a interpretação proposta por determinado músico parte de uma visão limitada por suas perspectivas culturais, isso é, por suas próprias tradições interpretativas. Do mesmo modo, a visão – ou a escuta – de quem está realizando a análise também está condicionada às experiências e aos conhecimentos do músico envolvido. A partir disso, podemos localizar a importância desta análise, uma vez que se trata do registro da interpretação musical, bem como da visão que o analista tem dessa interpretação na perspectiva, no nosso caso, do uso dos recursos expressivos. Assim,

> [a]s fontes de informação mais acessíveis sobre a natureza da "música" são encontradas, em primeiro lugar, na variedade de sistemas, estilos e gêneros musicais que são atualmente realizados no mundo. Segundo, nas gravações históricas de partituras escritas, na iconografia e nas descrições de performances. E, em terceiro lugar, nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, por exemplo, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos "musicas". Embora apresente um problema filosófico, esta terceira fonte é para os antropólogos a mais importante, porque reconhece que as "musicas" são fatos sociais e que a análise das composições e das performances musicais deve, portanto, levar em conta tanto o trabalho dos críticos e "leitores de textos" como dos *performers* e recriadores da "música" (BLACKING, 2007: 202).

É, então, nesse contexto que Blacking (2007) nos apresenta a ideia de "transcrições descritivas":

> [...] as implicações de tomar as músicas como sistemas culturais podem ser declaradas resumidamente. Partituras musicais são prescritivas e apenas representações aproximadas dos sons pretendidos de uma peça musical. Transcrições descritivas de *performances* gravadas podem ser mais precisas. Mas como dois *performers pensam sobre* a mesma passagem pode fazer uma grande diferença para suas *performances*, mesmo que aparentemente não haja diferenças observáveis em seus movimentos de dedo, punho e braço. Como os ouvintes *pensam sobre* essas mesmas *performances* pode ser um fator adicional na comunicação e na interpretação. Dessa maneira, como as pessoas *pensam sobre* o que elas consideram como *performance* musical é a chave para compreender a estrutura e o significado dos símbolos musicais (BLACKING, 2007: 207).

A partir disso, tendo em vista que "partituras musicais são prescritivas e representações aproximadas dos sons" (BLACKING, 2007: 207), não restam dúvidas de que o fonograma passa a ser um registro mais fidedigno à interpretação musical por se tratar de um registro dos acontecimentos sonoros em si e dos fenômenos acústicos, estando entre eles os recursos expressivos utilizados pelo intérprete. Portanto, sendo o fonograma um importante registro

para o estudo da expressividade, a ideia de "transcrições descritivas" de Blacking (2007) auxilia uma proposta de análise que não está limitada à escrita musical.

Desse modo, neste artigo levantamos as seguintes questões: (i) é possível sistematizar os elementos expressivos utilizados e registrados em fonogramas pelos intérpretes? (ii) A análise pode representar também traços expressivos característicos do intérprete em questão ou até mesmo de uma escola interpretativa de forma a revelar marcas estilísticas de interpretação de determinado período histórico? Nossa hipótese inicial é a de que podemos responder positivamente a essas duas questões e, para fazê-lo, propomos a sistematização de uma análise descritiva do uso dos recursos expressivos, elaborando uma "Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na *performance* ao violão". Para chegarmos a isso, primeiro dissertaremos sobre o que entendemos como expressividade neste estudo, chegando a uma proposta aplicada e tecendo, em seguida, algumas conclusões finais. Assim, pretendemos contribuir com possíveis caminhos para uma sistematização de análise, com o intuito de preencher lacunas na formação do *performer*.

Expressividade

Alguns autores já se debruçaram sobre o termo expressividade, suas definições e implicações diretas no estudo da *performance* musical (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007: 89. LOUREIRO, 2006: 10. BENETTI, 2013: 151), até mesmo levantando especificidades da sua aplicação ao violão (FERNANDEZ, 2000: 11), o que sistematizaremos neste item.

Lehmann, Sloboda e Woody (2007: 89), por exemplo, afirmam que a "expressão se refere às pequenas escalas de variação no tempo, volume e outros parâmetros que *performers* inserem em pontos específicos em sua execução". Já Fernandez (2000: 11) aponta três elementos que se relacionam de forma simultânea no estudo e na performance musical, sendo eles: mecanismo, técnica e expressividade. Para o autor, o mecanismo é "uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos que torna possível, em seu conjunto, possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar". Entretanto, Fernandez (2000) pontua que, ao mesmo tempo em "que nos permite tocar[, ele] não possibilitará necessariamente que o [façamos] sempre de forma satisfatória", o que cria um paradoxo entre saber tocar e nem sempre ter resoluções prontas. Aqui, então, entra o conceito de técnica também cunhado por Fernandez (2000), que a define como "a capacidade concreta de poder tocar uma passagem determinada da maneira desejada" (FERNANDEZ, 2000: 11). Esse conceito, por sua vez, nos conduz à expressividade porque, segundo o mesmo autor, ambos estão diretamente interligados.

Sendo assim, podemos afirmar que o domínio da técnica se relaciona diretamente com a expressão, já que requer de antemão do intérprete uma compreensão e um propósito expressivo daquilo que vai executar. Ao mesmo tempo, para que se tenha clareza na proposta interpretativa, é fundamental que haja domínio dos mecanismos de execução do instrumento, a fim de que todos os elementos elencados acima – tempo, dinâmica, cores, articulação e agógica – tenham respostas satisfatórias nas mãos do instrumentista. Desse modo, podemos afirmar que técnica, mecanismo e expressividade são elementos indissociáveis na *performance*.

Ademais, Higuchi (2007: 199) sintetiza de forma clara o termo expressividade:

> [o]s estudos na área da psicologia cognitiva musical reforçam a teoria de que a expressividade é resultado de pequenas e grandes variações na agógica, na dinâmica, no timbre, nas articulações entre outros aspectos da interpretação musical (HIGUCHI, 2007: 199).

É importante, ainda, enfatizar o cuidado do autor em utilizar termos como "pequenas e grandes variações", pois elas são a essência desta proposta analítica, que visa compreender as sutilezas interpretativas de cada violonista. Destarte, mesmo sabendo da relação direta entre mecanismo, técnica e expressividade, apontamos para o fato de que este artigo tem como centralidade os recursos expressivos; assim, nosso foco está no resultado sonoro obtido.

Como bem enfatizado por Morais (2007: 110), o som é o campo de atuação do músico e, portanto, a máxima de toda a proposta de estudo mecânico e técnico. Nesse sentido, entendemos que a expressividade na *performance* musical está intimamente ligada ao domínio das variações do som, que é nossa matéria-prima, e que tanto o mecanismo quanto a técnica são ferramentas para a obtenção dessa sonoridade final. Sendo assim, abordaremos esses dois termos somente quando essenciais para uma maior compreensão dos recursos expressivos, visto que

> [o] som é assim o lugar para onde se retira a obra musical, ou seja, é o campo de atuação do músico. A atenção dada à sonoridade tem esse caráter essencial, a partir do qual podemos começar a construir ou apreciar – mas nos dois casos, pensar – uma poética (MORAIS, 2007: 110).

Cabe a nós, ainda, levantarmos outro questionamento: qual é a finalidade das variações dos recursos expressivos em uma *performance* musical? Para podermos discutir esse ponto, ressaltaremos a importância de se analisar tais recursos com Loureiro (2006: 10), quando define que o termo expressividade nos fornece o objetivo central de utilizar esses recursos em uma *performance* musical:

> [u]m grande número de pesquisas quantitativas em diferentes aspectos da expressividade musical demonstrou que músicos comunicam ao ouvinte uma variedade de características da música que eles interpretam a partir de pequenas variações de durações, articulações, intensidades, alturas e timbres (LOUREIRO, 2006: 10).

Nesse caso, o objetivo central gira em torno da relação criada entre os músicos e a sua comunicação com os ouvintes, ou seja, é por meio dos recursos expressivos que o *performer* cria uma coerência interpretativa que permite sua comunicação com o ouvinte.

Voltemos, então, a nossa atenção à necessidade de uma análise desses recursos. O termo "análise" é usado de forma recorrente em diferentes áreas do conhecimento, porém, mais especificamente na música, sua aplicação está limitada, em muitos casos, a uma análise das estruturas da obra, desde o motivo, a frase e o período, passando pela compreensão harmônica, melódica e rítmica, até o entendimento da grande forma musical. Certamente esses conhecimentos contribuem para a construção do discurso musical e da *performance*, contudo, ao nos voltarmos para os recursos expressivos, pretendemos destacar mais o olhar do intérprete da obra e menos o do compositor. Destarte, pelos motivos apresentados até aqui, optamos pelo uso da ideia de "transcrição descritiva" e não do termo "análise", ainda que, grosso modo, os dois termos sejam equivalentes.

Na realização da transcrição descritiva, limitar-nos-emos a delinear cinco parâmetros da expressividade, sendo eles: tempo, dinâmica, timbre, articulação e vibrato. Sem a intenção de aprofundarmos a discussão em torno do tema, é de fundamental importância que se compreenda o processo de síntese dos termos possíveis e nossa decisão por priorizar os mencionados. Assim, encontramos na literatura especializada diferentes terminologias, como tempo,

dinâmica, cores, articulação, agógica, volume, duração, intensidade, altura, timbre, rubato, dedilhado, pedal, gestos e movimentos físicos, assim como aspectos extramusicais, porém é possível verificar sobreposições nessa listagem. Para nossa descrição, então, agruparemos em "tempo" os itens tempo, agógica, duração e rubato. Já dinâmica, volume e intensidade serão consolidados em "dinâmica". Cores e timbre serão apontados apenas como "timbre", e, por sua vez, atribuiremos um termo mais específico àquilo que se referir à variação de alturas: "vibrato". A "articulação" será, então, entre as palavras selecionadas, a única que não sintetiza outras.

A importância da análise desses elementos da expressividade é que, ao examinarmos de forma detalhada cada um deles, obtemos uma maior percepção do todo, ou seja, uma ampla visão da interpretação musical e dos traços característicos de um determinado músico. Para além disso, uma interpretação musical revela aspectos que ultrapassam a esfera do indivíduo e apontam para noções coletivas e históricas. Nesse sentido, ressaltamos o fato de que boa parte da informação relacionada à expressividade se difunde por meio de uma tradição oral, passando de professor para aluno – como apontamos na introdução deste artigo –, o que ocorre de forma recorrente na pedagogia do violão, devido à carência de materiais didáticos que abordem com profundidade o ensino da expressividade. Isso posto, entendemos que o interesse em elaborar uma ferramenta para a "transcrição descritiva" do uso dos recursos expressivos está ligado à necessidade de se obter uma maior compreensão do uso desses recursos, bem como sua relação com o ensino e a aprendizagem.

A seguir, abordaremos individualmente os recursos expressivos contemplados em nossa descrição. Assim, discutiremos a fundo os seus conceitos, de forma a exprimir como serão retratados.

Tempo

Para discutirmos o tempo como recurso de expressividade dentro da interpretação musical, partiremos da observação feita por Morais (2007: 115):

> [a] análise do tratamento interpretativo relacionada à duração seria, a princípio, supérflua na avaliação da poética interpretativa, uma vez que a partitura fornece a sua especificação por meio da notação. No entanto, quando elaboramos o nosso nível de percepção e descemos a níveis cada vez mais profundos de detalhes, percebemos a grande diferença de resultado entre graus sutis de duração que não podem ser entendidos como uma prevaricação da escrita do compositor, e sim parte de uma proposta interpretativa (MORAIS, 2007: 115).

Logo, entendemos a relevância daquilo que o autor chama de duração para o olhar interpretativo e, por isso, neste artigo, tratamos do que está relacionado à duração, ou às variações da duração, sob o item tempo. Nesse sentido, não se trata somente da proporção entre as figuras rítmicas ou a indicação de andamento na partitura, mas também, como bem destacado por Morais (2007), dos "graus sutis de duração" que não cabem ao compositor, mas, sim, ao intérprete.

Destarte, um dos primeiros passos é relacionar as indicações de andamento, assim como as alterações de andamento que se encontram na partitura[1]. Com isso, é possível observar se o intérprete segue ou não essas indicações e quais são as variações no tempo que ficam a seu critério quando não há indicação na partitura. Para isso, temos usado como prática fazer uma indicação de BPM do metrônomo, o que serve, entre outros fatores, para entendermos a visão do intérprete diante das indicações de andamento. Por exemplo: há convenções de indicação do metrônomo com relação ao andamento como *adagio* = 54 – 58, *larghetto* = 60 – 63, *andante* = 63 – 72 e *andantino* 69 – 80; contudo, podem haver alterações sutis dependendo do intérprete, do período histórico ou mesmo da escola interpretativa.

Posto isso, percebe-se que compreender a métrica da obra também é de extrema importância, haja vista que é na interpretação que se enfatizam as acentuações naturais ou os deslocamentos de acentos rítmicos. Ademais, é de igual relevância destacar aspectos do gênero musical que podem revelar traços intrínsecos à obra. Se é um baião, um minueto ou uma *seguidilla*, o treinamento do intérprete e as tradições estilísticas se ocupam de dar uma série de subsídios para a construção da *performance* musical, sejam eles relacionados às tradições interpretativas, culturais ou históricas.

Destacamos ainda que o uso dos recursos da agógica está fortemente ligado a noções estilísticas. Benetti (2013: 160), em sua pesquisa em torno da expressividade e da *performance* de pianistas, destaca que muitos intérpretes relacionam as medidas do uso do *rubato* diretamente às características estilísticas da obra:

> [o] estilo da obra foi mencionado como elemento que indica a medida do *rubato* que deve ser aplicado, permitindo maiores liberdades em direção ao repertório do período romântico, e maiores limitações em direção ao repertório barroco. Além disso, o repertório do período pós-guerra foi caracterizado por um dos pianistas por apresentar um estilo composicional "metronômico", onde a medida da aplicação do *rubato* volta a apresentar restrições (BENETTI, 2013: 160).

Assim, diante dessas colocações, evidenciamos que, por meio de uma "transcrição descritiva", pode-se descrever aspectos "profundos de detalhes" e "graus sutis de duração" que antes eram inviáveis na notação formal da partitura.

Dinâmica

A dinâmica trata da "graduação da intensidade do som". O seu controle está ligado a um domínio técnico do instrumento e, pelo fato de o violão ser um instrumento harmônico, o que *a priori* implica a existência mútua entre diferentes planos sonoros, observaremos dois pontos importantes para o controle da dinâmica.

O primeiro ponto trata da preocupação com a condução da dinâmica em grandes e pequenos espaços, onde, por exemplo, um trecho inicia-se em *forte* e há uma condução gradativa para um *piano.* Nesse quesito, é fundamental observar quais são as indicações do compositor com relação à dinâmica, bem como a execução de dinâmicas que não foram indicadas na partitura.

[1] A esse respeito cabem todas as expressões que se referem ao andamento, como *allegro*, *vivace*, acelerando e *ralentando*.

A forma como o intérprete aproxima-se da composição nesse aspecto diz muito sobre a sua compreensão do texto musical e de como pretende realizar seu discurso. Vejamos um caso específico do Duo Abreu relatado por Morais (2007), em que o uso desse recurso expressivo passa também por um crivo de coerência estilística:

> [a] interpretação do Duo Abreu de música barroca é trabalhada com a variedade dinâmica de uma maneira, por assim dizer, visivelmente diferente da que ouvimos em obras modernas, como por exemplo a *Tocatta* de Burkhardt ou nas obras de Castelnuevo-Tedesco. Nesses casos, o tratamento da dinâmica é mais comprimido com variações menos amplas entre *piano* e *forte* (MORAIS, 2007: 113)[2].

O segundo ponto com o qual devemos nos preocupar é o equilíbrio entre os planos sonoros. Em outras palavras, se há mais de um plano, como a melodia, o preenchimento harmônico (acompanhamento) e os baixos – ou mesmo se for uma obra contrapontística –, por meio da dinâmica temos as primeiras opções para a realização de uma diferenciação entre os planos e a condução das vozes.

A esse respeito, Sérgio Assad, em entrevista ao violonista Chico Saraiva, definiu a diferenciação entre os planos de forma simples e clara: "na realidade o bom intérprete de violão é quem sabe fazer uma mixagem no que ele está tocando. A melodia está lá no primeiro plano, a parte harmônica pelo meio, com menos presença, e um baixo ali para dar suporte" (SARAIVA, 2013: 120). Aqui, o termo mixagem traz uma analogia à prática comum em estúdios de gravação, onde o produtor fonográfico precisa equilibrar a instrumentação, não no sentido de colocar todos os instrumentos no mesmo plano, visto que, ao contrário disso, é necessário realizar uma hierarquização da instrumentação. Podemos pensar, por exemplo, em um grupo instrumental que tem como finalidade acompanhar uma canção, um quarteto com piano, violão, contrabaixo e voz, por exemplo. Em uma gravação, ou mesmo em uma apresentação ao vivo, é preciso que os instrumentos não estejam se sobrepondo à voz. Por outro lado, caso haja alguma intervenção instrumental, um solo ou improvisação do violão, este precisará estar em primeiro plano.

Essa prática também é comum em grupos orquestrais e de câmara, visto que em muitos casos cabe ao regente fazer as decisões interpretativas com relação à mixagem. Ademais, no caso de um instrumento solista, essa prática também é válida e as decisões ficam totalmente à mercê da qualidade técnica e da visão interpretativa do músico.

Logo, apesar de acreditarmos que o equilíbrio entre os planos sonoros não se trata diretamente daquilo que podemos definir como dinâmica, por entendermos que esse é um aspecto que depende basicamente da visão interpretativa do músico com relação à sonoridade final da obra, optamos por descrevê-la neste item.

[2] Segundo Morais (2007), esse tratamento era dado pelo fato dos irmãos Abreu estarem preocupados em respeitar as características do cravo, instrumento para o qual as obras foram originalmente compostas: "[a]ssim, é visível, por exemplo, a intensão de imitar a clareza de articulação e a exatidão de ataque do cravo sem mover muito a dinâmica (Scarlatti, Rameau)" (MORAIS, 2007: 119).

Timbre

O timbre tem uma relação direta com a qualidade sonora obtida a partir da execução do instrumento. Vários fatores inerentes ao violonista influenciam diretamente no timbre, como o tamanho das unhas, o fato de o instrumentista tocar ou não com unhas do polegar, a região do violão onde as cordas são tocadas e os aspectos técnicos de execução. Para além disso, fatores externos também influenciam no resultado final do timbre, como a qualidade das cordas e do instrumento, o espaço físico onde se está tocando e, no caso específico de gravações, as qualidades técnicas envolvidas.

Nesse sentido, Morais (2007: 112) faz as seguintes observações:

> Consideramos que a variação timbrística é uma variação no balanceamento entre os harmônicos graves e agudos. Consideramos também que os diferentes matizes de som podem ser obtidos através dos seguintes fatores:
>
> a. mudança de angulação no dedo e proporção, permitida no toque, de um maior ou menor contato com a unha;
> b. região da corda que se toca;
> c. a(s) corda(s) que se está usando [*sic*].

O violonista Scott Tennant (1995), por sua vez, em seu método *Pumping Nylon*, afirma que há sete ingredientes que fazem parte da produção de timbres: (i) o tamanho e o formato da unha; (ii) a escolha de ataque: ataque livre e ataque apoiando; (iii) a posição da mão e o ângulo em que a unha ataca a corda; (iv) a maneira como a ponta dos dedos e as unhas se aproximam das cordas; (v) a maneira como a ponta dos dedos e as unhas se preparam nas cordas; (vi) a pressão dos dedos contra as cordas; (vii) o soltar das pontas dos dedos e das unhas das cordas (TENNANT, 1995: 30).

Ademais, retomando o texto de Morais (2007: 112), o autor nos deixa com alguns termos que são usados no cotidiano do violonista.

> Essas variações, tanto inerentes à corda quanto ao toque, modificam o som no sentido de ser este mais aberto, brilhante, claro, pontiagudo (predominância de harmônicos agudos) ou mais fechado, opaco, escuro redondo (predominância de harmônicos graves) (MORAIS, 2007: 112).

Nota-se, então, que as observações de Morais (2007) e Tennant (1995) se complementam. Fato é que a relação do violonista com os resultados timbrísticos é de extrema importância para a construção da *performance* musical, assim, no caso aqui apresentado, a comparação do violão a uma pequena orquestra é muito pertinente e não se dá por haver no violão a possibilidade de executar várias vozes ao mesmo tempo, pois essa possibilidade também é encontrada no piano, por exemplo, mas, sim, porque o violão possui uma gama enorme de variações timbrísticas, aproximando-o dos diferentes coloridos encontrados na orquestra. Portanto, a procura por variações – ou mesmo pela não variação – do timbre no instrumento é um importante recurso de expressividade que passa por escolhas interpretativas do violonista. Cabe a ele, então, um bom senso estilístico para utilizar esse recurso de forma que enriqueça a obra, e não o contrário.

Assim, fiquemos com o conselho do violonista David Russel, presente no texto de Contreras (1998), a respeito do tema:

> [a]o se fazer um desenho ruim e colorir com tons berrantes, o resultado será um desastre. É preciso fazer um desenho bonito (frasear corretamente) e, se puder colorir com alguma cor ou nuance (recurso tímbrico) que seja tão sutil que quase não a percebamos, ficará melhor ainda. Deve-se evitar cometer o erro de estragar um bom desenho com cores exageradas (efeitos tímbricos mal trabalhados ou descuidados) (CONTRERAS, 1998: 11).

Articulação

Diferentemente dos instrumentos de arco ou de sopro, a articulação é pouco trabalhada de forma sistemática nos métodos para violão. Contudo, ela tem sido alvo de profundo estudo em trabalhos acadêmicos quando se trata da adaptação de obras do período barroco para o violão – em especial as obras de J. S. Bach. Nesse sentido, conforme vemos em Harnoncout (1984: 49),

> [a]rticulação é nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o *Lexikon* e Meyer (1903), articular é "dividir, expor algo ponto por ponto"; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo, os sons e as sílabas das palavras. Na música compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura, para o qual muitos empregam abusivamente o termo frasear (HARNONCOUT, 1984: 49).

Para o autor, a música do Barroco está ligada diretamente à linguagem e, por isso, é uma música que "'fala' em contraposição à música posterior a 1800, que, a [*sic*] grosso modo, 'pinta'" (HARNONCOUT, 1984: 42 *apud* FREITAS, Thiago Colombo de, 2015: 12). Evidentemente a articulação não está ligada somente ao período barroco, mas, sim, a todas as tradições estilísticas, tendo um importante papel no desenvolvimento do discurso musical, pois, como bem enfatizado pelo autor, "[n]a música compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura" (HARNONCOUT, 1984: 49).

Dessa forma, neste artigo, no que diz respeito à "articulação", buscaremos destacar como o intérprete executa a ligação e a separação das notas, enfatizando também o uso de técnicas como o ligado e a *campanela*, que, do mesmo modo, influenciam na articulação musical.

Vibrato

O termo vibrato refere-se à variação das alturas, sendo que Morais (2007: 116) também o relaciona à altura e ao controle da afinação. O seu uso é comum à técnica violonística, contudo é pouco sistematizado nos métodos, assim como na prática diária. A esse respeito, os conselhos de Russel, mais uma vez presentes na obra de Contreras (1998), corroboram essa nossa colocação:

> 23. O vibrato é um dos principais efeitos expressivos do violão, no entanto, a maioria dos violonistas o realiza de forma intuitiva, e não é comum

> encontrar nos métodos um estudo sistemático de como praticá-lo [...] 33. O vibrato na melodia é uma "arma musical" para atrair a atenção. Se o usamos de forma exagerada, deixa de ter efeito (CONTRERAS, 1998: 6).

Destarte, por não encontrarmos uma definição adequada do termo, vamos apontar em linhas gerais que o vibrato é uma pequena variação na altura da nota. No caso específico do violão, ele é realizado por meio da movimentação dos dedos que pressionam as cordas – em geral com a mão esquerda – e, em muitos casos, isso se dá com o auxílio de todo o aparato muscular – mão, punho e braço. É importante notar que essa variação na altura deve ser feita de forma a manter a afinação da nota, pois, se for realizado de forma exagerada, ela certamente será descaracterizada, gerando uma sensação de desafinação[3].

Ademais, semelhante ao que Benetti (2013) observou acerca da relação do *rubato* com o repertório romântico, o uso desse recurso também está, em muitos casos, relacionado às características estilísticas do repertório. Tecnicamente o vibrato pode ser executado de muitas formas, por exemplo: pode ser um movimento rápido ou lento; pode-se iniciar a nota sem vibrar, finalizando com um vibrato rápido ou lento; e pode ser feito um acelerando e desacelerando com vibrato. Há, portanto, inúmeras variações sutis dependendo do repertório, da região do instrumento ou de em qual corda ele está sendo executado.

Para todos os efeitos, destacamos que o vibrato é utilizado como um recurso expressivo uma vez que ele auxilia na sustentação da nota executada, além de proporcionar uma pequena mudança de timbre. Assim, por meio de uma descrição de como os intérpretes utilizam esse recurso, compreenderemos de forma sistemática como o vibrato vem sendo utilizado em diferentes ocasiões, assim como suas variações sutis de acordo com o intérprete, o período histórico e as tradições interpretativas.

Proposta aplicada

A "Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade na performance ao violão" trata-se de uma tabela que sistematiza como poderá ser realizada a descrição dos recursos expressivos de forma dissertativa. Isso quer dizer que a "transcrição descritiva" não será uma série de símbolos notados na partitura, tampouco uma bula que orienta o intérprete, mas, sim, uma exposição textual daquilo que o ouvinte entende como relevante na interpretação musical em questão.

A tabela é autoexplicativa, contudo, por acharmos relevante trazer aspectos detalhados da sua aplicação, demonstraremos como a "Ferramenta" pode ser aplicada, utilizando como exemplo a gravação da obra *Insistência – Ponteio nº 1*, de Orlando Fagnani (1960), feita pelo violonista Milton Nunes (RECITAL, 1961). Por razões didáticas, inserimos as letras de A a L somente para ilustrar cada parte das duas tabelas, ou seja, não há necessidade de repetir as letras a cada descrição feita.

A seguir discorreremos sobre cada aspecto da tabela.

[3] Enfatizamos que esse olhar a respeito do vibrato se aplica a um repertório mais tradicional em termos de escrita e de técnicas de execução. Sendo assim, os compositores com uma linguagem contemporânea, que buscam utilizar efeitos e técnicas estendidas, podem se servir do vibrato de outras formas e com outras finalidades, gerando, assim, diferentes efeitos sonoros.

Proposta aplicada – Tabela 1

A) **Obra:** *Insistência – Ponteio nº 1*		
B) **Compositor:** Orlando Fagnani		
C) **Intérprete(s):** Milton Nunes		
D) **Instrumentação:** Violão		
E) **Registro fonográfico:** CD/Recital Milton Nunes interpretando ao violão		
F) **Minutagem geral:** 2' 25"		
G) **Forma**		
A (c. 1-16)	**B (c. 17-24)**	**C (c. 25-50)**

Tabela 1: Descrição geral da "Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade naperformance ao violão"

A Tabela 1 apresenta uma descrição dos aspectos gerais da obra, de forma a facilitar a identificação e a localização do fonograma. Descrevemos, então, a metodologia empregada para seu preenchimento.

A. Insere-se o nome da obra.
B. Insere-se o nome do compositor ou compositores.
C. Insere-se o nome do intérprete ou dos intérpretes.
D. Insere-se a instrumentação do fonograma. Para este item, estamos realizando a transcrição descritiva de um violonista solista, e toda a "Ferramenta" tem sido desenvolvida com o violão em mente. Contudo, há a possibilidade de se descrever um fonograma com mais de um violonista, ou até mesmo, no caso de música de câmara, de outros instrumentos. Sendo assim, é necessário descrever a instrumentação (duo de violões, violão e clarinete, violão e quarteto de cordas etc.), sendo esse um ponto que pode ser ampliado na formatação da tabela para contemplar a transcrição descritiva dos instrumentos de forma separada, se for o caso.
E. Insere-se o título do álbum ao qual o fonograma pertence. Não podemos ignorar o fato de que, com o surgimento das plataformas digitais, é comum que um fonograma seja lançado de forma isolada, como *single*. Nesse caso, o espaço em questão servirá para fazer essa descrição.
F. Insere-se a minutagem geral do fonograma.
G. Apresenta-se a forma da obra. É importante frisar que a Tabela 2 depende diretamente de G, pois será apresentada conforme as seções da obra e seus respectivos compassos. Evidentemente, a subdivisão será realizada de acordo com a forma de cada obra, não sendo, portanto, fixa e estando sujeita às seções que houver em cada obra.

Vale ressaltar também que, por se tratar de uma transcrição descritiva dos aspectos expressivos, e não de uma análise harmônica, se houver repetição de alguma seção, é essencial que haja uma nova tabela, pois pode haver diferenças interpretativas. A título de exemplo, suponhamos que na seção A da obra há um *ritornelo*. O trecho deve ser colocado duas vezes, de forma a ressaltar as diferenças interpretativas. Há também a possibilidade de ocorrer uma forma ternária (A – B – A); nesse caso, o retorno à seção A também deve ser feito, pelos motivos citados anteriormente.

Proposta aplicada – Tabela 2

Trata-se de uma descrição detalhada dos recursos expressivos encontrados a partir do fonograma. Essas tabelas representam as subdivisões encontradas em G e, para cada seção ou repetição de uma seção, deve haver uma tabela semelhante a essa. Mais uma vez, cremos que as tabelas são autoexplicativas, no entanto, faremos uma descrição detalhada da sua aplicação.

H. Forma subdividida: coloca-se exatamente aquilo que aparece em cada subdivisão encontrada em G, o que, no caso analisado, se refere à seção A, que vai do compasso 1 ao 16.

I. Minutagem: escreve-se a minutagem da seção que será descrita. Na obra transcrita temos um intervalo que vai de 0 a 43 segundos do áudio (0' – 0'43"). Como não estamos descrevendo uma partitura, mas, sim, o som – a interpretação –, julgamos ser fundamental uma relação muito próxima ao áudio. Nesse sentido, a minutagem ajuda o ouvinte a se localizar em relação à descrição do áudio.

J. Descrição do trecho: há alguns pontos padronizados a serem descritos: textura, tratamento harmônico, andamento, metrônomo e fórmula de compasso. Nesse trecho, a descrição pode ser mais pontual.

K. Descrição geral: trata-se de uma visão amplificada dos recursos expressivos. Para além dos aspectos interpretativos, podemos descrever com mais profundidade a forma musical, dissertando sobre aspectos estilísticos e estéticos, bem como sobre questões extramusicais (particularidades sociais e históricas com relação à obra ou ao intérprete em questão, por exemplo).

L. Microvariações dos recursos expressivos: esse é o espaço de maior importância para a transcrição descritiva, pois é nele que conseguimos exprimir o maior número de detalhes com relação aos recursos expressivos utilizados.

Apontamos ainda que essas tabelas têm uma função de guia para a transcrição descritiva e não propõem uma forma rígida de análise. A "Ferramenta" ainda está em processo de desenvolvimento e em constante reavaliação com relação à sua formatação, assim, podemos incluir ou até mesmo excluir elementos da tabela. Cabe, então, a cada proponente desse tipo de estudo adaptar a "Ferramenta" para melhor auxiliá-lo naquilo que é o centro da nossa preocupação: a transcrição descritiva dos recursos expressivos.

H) A (c. 1 – 16)

I) Minutagem 0' – 0'43"

J) Descrição do trecho

- Textura: baixo pedal
- Tratamento harmônico: tonal expandido
- Andamento: lento
- Metrônomo: + ou – 75 BPM
- Fórmula de compasso: quaternário simples

K) Descrição geral

Tempo	Dinâmica	Timbre	Articulação	Vibrato

Essa pequena obra de somente 50 compassos é uma pérola que nos remete à melhor tradição composicional do nacionalismo brasileiro. Nesse sentido, não há como deixar de lado certa influência de Camargo Guarnieri, senão na estruturação harmônica, ao menos no título da obra. O *ponteio* evoca uma atmosfera tipicamente interiorana do estado de São Paulo, clima que é atingido não somente na escrita, mas principalmente na interpretação de Nunes (RECITAL, 1961). A seção A tem um *basso ostinato* sincopado realizado com o Mi grave na sexta corda solta. Esse *ostinato* sustenta uma melodia *cantábile* que se inicia com terças e se desenvolve por meio de harmonias que expandem o sentido tonal da obra. É importante frisar que essa obra é original para piano solo e foi transcrita para violão solo pelo próprio Nunes (RECITAL, 1961).

L) Microvariações dos recursos expressivos

Tempo	• A indicação na partitura é de um andamento *lento*. Nunes (RECITAL, 1961) executa este trecho a mais ou menos 75 BPM na semínima, portanto, um *andante*. Em geral o intérprete mantém a pulsação de forma estrita, mesmo com as variações na dinâmica. • Observa-se um uso constante de arpejos nos acordes que são utilizados, de forma a aumentar a expectativa em relação à dinâmica, mas também para se realizar pequenas variações no tempo. Isso provoca um leve deslocando no ataque da melodia, mas nota-se um esforço para manter sempre uma pulsação constante. Entre os compassos 9 e 16, onde há um *crescendo pouco a pouco*, Fagnani (1960) indica os arpejos nos compassos 12, 13, 14 e 15. Nunes (RECITAL, 1961) realiza também os compassos 9 e 11 com arpejos no primeiro tempo. Curioso é perceber que, desde o início da obra, Nunes (RECITAL, 1961) usa pequenos deslocamentos no ataque, independentemente de ser um acorde ou apenas intervalos. • Esse trecho é finalizado no primeiro tempo do compasso 17, onde acontece uma pequena respiração para dar início à seção B.
Dinâmica	• A obra inicia-se em *mf*, conforme indicado na partitura. Há um crescendo sutil que não é indicado pelo compositor, mas que é feito pelo intérprete para alcançar um *f* no compasso quatro. Como resposta, ocorre um *pp* súbito no compasso seis, conforme a indicação do compositor na partitura. • Há uma diferença sutil com relação à dinâmica nos planos da melodia e do acompanhamento. • A dinâmica *pp* é atingida nos compassos cinco e seis, já o *f* ocorre no compasso 11, sendo que não há grandes variações entre essas duas dinâmicas. Nesse sentido, julgamos que Nunes (RECITAL, 1961) trata a dinâmica com muito equilíbrio, não havendo movimentos exagerados em relação a essa ferramenta expressiva.
Timbre	• Não há grandes variações no que se refere ao timbre. Contudo, a melodia tem um timbre levemente mais aberto do que o acompanhamento. • Em geral, o timbre do violão é mais aberto. A impressão que temos é de que o posicionamento da mão de Nunes (RECITAL, 1961) está entre a boca e o cavalete, onde as cordas são mais firmes, portanto, exige mais força da mão e, consequentemente, essa sonoridade mais aberta. Há, no entanto, entre os compassos seis, sete e oito, um trecho tocado *pp*. Então, Nunes (RECITAL, 1961), além de diminuir a dinâmica, altera o timbre, que fica levemente mais escuro.
Articulação	• Em geral, a melodia é executada de forma *legato*, e o *basso ostinato* que acompanha se dá de forma *non legato*. O compasso cinco simboliza uma quebra na ambientação proposta nos primeiros compassos, o que é alcançado pela mudança na figuração rítmica e na articulação. Trata-se de uma tercina executada de forma *f*, sendo que a última semicolcheia é tocada com um *staccato*. Quando há a repetição dessa mesma ideia no compasso seis – agora executada de forma *p* –, também há a repetição estrita da articulação, ou seja, um *staccato* na última semicolcheia. Percebe-se, então, que Nunes (RECITAL, 1961) mantém uma coerência com relação à articulação: primeiro por utilizar a melodia em *legato*, segundo por usar a mudança de articulação – o uso do *staccato* – como indicativo de quebra na escrita. • Nunes (RECITAL, 1961) utiliza-se pouco de portamentos nessa obra, havendo somente um exemplo no compasso 14, onde há a passagem da nota Dó para um Sol# na melodia.
Vibrato	• Não há indícios de que Nunes (RECITAL, 1961) tenha utilizado esse recurso nesse trecho. Assim, ao não utilizá-lo de forma abundante, ele sinaliza uma visão interpretativa bastante sóbria no que se refere à estética da obra.

Tabela 2: Aplicação da "Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade naperformance ao violão". Descrição da seção A.

L) B (c. 17-24)				
Minutagem 0'44" – 1'13"				
Descrição do trecho				
• Tratamento harmônico: tonal expandido • Andamento: a tempo • Fórmula de compasso: c. 17 e 18 ternário simples; c. 19 em diante, quaternário simples.				
Descrição dos recursos expressivos				
Tempo	**Dinâmica**	**Timbre**	**Articulação**	**Vibrato**
A seção B, conforme vemos na indicação do compositor – *quase cadência* –, é interpretada por Nunes (RECITAL, 1961) de forma muito livre com relação à rítmica e ao tempo, passando uma sensação de improviso. Até por isso, mesmo havendo a indicação *a tempo*, não registramos o andamento no metrônomo. O trecho é repleto de *apogiaturas* e notas repetidas, criando um contraste com relação ao andamento constante das seções A e C.				
Microvariações dos recursos expressivos				
Tempo	• Os compassos 17 e 18, agora em métrica ternária simples, iniciam-se *a tempo*, conforme indicação do compositor. Contudo, já no compasso 18, creio que pela liberdade que a indicação *quase cadência* permite, Nunes (RECITAL, 1961) faz uma queda brusca no andamento até o início do compasso 20. É importante notar que essa indicação de mudança no andamento não é feita na partitura. • No compasso 19 retoma-se a fórmula do início da obra, quaternário simples. A partir do compasso 20, Nunes (RECITAL, 1961) inicia *a tempo* e caminha para um rápido *acelerando* – indicado na partitura no compasso 21 – que culmina no compasso 23 com um grande *retardando*. • No compasso 24, apesar da indicação de *fermata* na última nota – uma colcheia na nota Mi –, há a sensação de que ela é feita na penúltima nota, de forma que a última nota aparenta ser uma *anacruse* para o início da seção seguinte.			
Dinâmica	• Apesar da indicação *ff* no compasso 17, entendemos que o intérprete a iniciou mais próxima ao *f* e foi diminuindo a dinâmica no compasso seguinte, até chegar ao *pp* indicado pelo compositor. • No compasso 20 não há indicação por parte do compositor de dinâmica ou andamento. Nunes (RECITAL, 1961), porém, surpreende-nos com um *f* súbito que é mantido até o final do compasso 23, quando há um *retardando.* No último compasso dessa seção, no 24, há um pequeno *diminuendo*, chegando a um *mf*. Nesse sentido, Nunes (RECITAL, 1961) mantém a energia da seção, contudo, conduz o ouvinte – por meio do *retardado* indicado na partitura – a uma escuta que retoma o tema inicial da obra.			
Timbre	• Entre os compassos 17, 18 e 19, ouvimos um timbre mais aveludado, em especial quando chega mais próximo ao *pp*. • A partir do compasso 20, Nunes (RECITAL, 1961) executa o trecho com um timbre mais aberto, aparentando ser tocado mais próximo ao cavalete. • Quando chega ao compasso 20, onde há variações melódicas em torno da nota Mi, Nunes (RECITAL, 1961) chega ao mais doce executado por ele nessa obra. Percebe-se que a nota Mi é provavelmente executada na segunda corda do instrumento (favorecendo o vibrato, conforme veremos abaixo), com toque apoiado e mais próximo à escala do instrumento. Todos esses aspectos contribuem para um timbre mais doce no violão.			
Articulação	• Esta seção, com uma escrita repleta de *apogiaturas*, tem um aspecto de improviso. A execução de Nunes (RECITAL, 1961), com mudanças na articulação, fortalece esse aspecto. Ele começa a seção *non legato*, contudo, no final do compasso 18, pela primeira vez usa uma sequência de notas repetidas, Mi e Ré, com *staccato*, que, por sua vez, não é indicado na partitura. • As *apogiaturas* no compasso 19 são feitas de forma muito leve. Damos destaque para a primeira nota Ré que surge nesse compasso e que é tocada com um *staccato*, sendo que a última nota Ré é tocada *legato* com um *glissando* para a primeira nota do compasso seguinte, um Mi. A articulação é pouco usada pelo intérprete nesta obra. • É importante destacar que, além dos ligados das *apogiaturas*, não há indicação de articulação na partitura, ficando, portanto, por conta da visão interpretativa de Nunes (RECITAL, 1961).			
Vibrato	• No compasso 24 vemos Nunes (RECITAL, 1961) utilizar os vibratos de maneira mais enfática. Ele acontece na repetição da nota Mi, que aparenta ser tocada na segunda corda. Esse recurso expressivo é utilizado de forma muito econômica nas interpretações de Nunes (RECITAL, 1961) e, em geral, tem a função de sustentar melhor a nota. Conforme já indicamos, a nota Mi aparenta ser executada na segunda corda. O toque é feito mais próximo à escala, o que contribui para essa sonoridade mais aveludada. O vibrato inicia-se lento, mas há um leve acelerando em sua finalização, o que, de certa forma, contribui também para a manutenção de uma ambientação mais enérgica proposta por essa seção.			

Tabela 3: Aplicação da "Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade naperformance ao violão". Descrição da seção B.

L) A' (c. 25-50)				
Minutagem 1'13" – 2'22"				
Descrição do trecho				
• Tratamento harmônico: tonal expandido • Andamento: lento • Metrônomo: + ou – 75 BPM • Fórmula de compasso: quaternário simples				
Descrição dos recursos expressivos				
Tempo	**Dinâmica**	**Timbre**	**Articulação**	**Vibrato**
A seção A', que se inicia no compasso 25, retoma a ideia inicial da obra: um *basso ostinato* sincopado, agora na nota Lá, que sustenta uma melodia *cantábile*. Há um *acelerado* entre os compassos 34 e 40 que, juntamente com uma maior movimentação nos baixos, culmina na reexposição dos primeiros seis compassos do tema inicial. Para finalizar, entre os compassos 48 e 50, o compositor nos remete à seção B da obra. Há uma série de variações com relação à expressividade nesse trecho, como a mudança no andamento e o uso de variações de timbre por meio de harmônicos.				
Microvariações dos recursos expressivos				
Tempo	• Em A' há a retomada de um senso de pulso mais constante até o compasso 33. A partir do compasso 34, há uma indicação na partitura de um *acelerando* que é realizado pelo violonista até atingir o acorde de Em9 no primeiro tempo do compasso 40. Aqui há um *ralentando* não indicado na partitura. • Do compasso 39 ao 40, há uma quebra brusca no andamento, e cremos que isso se dá para enfatizar o acorde. Como reforço à ênfase dada a este acorde e à mudança de andamento, Nunes (RECITAL, 1961) executa esse acorde de forma arpejada, aumentando ainda mais a expectativa sobre a resolução. Esse arpejo também não foi indicado na partitura. • A *anacruse* do compasso 42 retoma o tema inicial da obra, voltando o *ostinato* em Mi, estando mais uma vez com uma sensação de pulso constante. • Da *anacruse* do compasso 47 ao primeiro tempo do compasso 48, há um *ralentando* e uma leve respiração que ajudam a conduzir o ouvinte à seção final da obra. • O último arpejo, um Em7ªM 9ª e 13ª, é realizado com um longo *alargando* até a penúltima nota, Fá#, em que há, mais uma vez, uma leve respiração, que finalmente se resolve na 7ªM do acorde. Apesar de o compositor conduzir o *alargando* dessa finalização por meio da mudança na figuração rítmica, a interpretação de Nunes (RECITAL, 1961) nos ajuda a compreender que certamente se trata do fim da obra, e não da retomada da seção B.			
Dinâmica	• O trecho inicia-se em *f* e mantém essa dinâmica até o início do compasso 31. • Da anacruse do compasso 32 ao compasso 33, há um *p*, pois trata-se de um trecho imitativo. O compasso 34, por sua vez, retoma *f*. • Na anacruse do compasso 42, Fagnani (1960) faz a indicação de um canto em harmônico. Trata-se de harmônicos de oitavas tocados na melodia. Nunes (RECITAL, 1961) diminui, então, para um *mf* e conduz gradativamente para um *p* no início do compasso 48. • A sequência do compasso 48 é retomado de forma enérgica com um *mf*, conduzindo rapidamente para um *p*, e assim vai até o fim da obra.			
Timbre	• Como recurso de variação do timbre do final do compasso 41 ao início do compasso 43, o compositor indica o uso de harmônicos. Nesse caso, temos harmônicos duplos executados na oitava da nota. O mesmo acontece entre os compassos 46 e 48, contudo, agora, harmônicos simples. • O arpejo que ocorre no compasso 50 parece ser executado, pelo menos a maior parte das notas, com o polegar. Esse recurso ajuda a dar um som mais aveludado ao instrumento, e, somado a isso, o timbre está levemente fechado, sugerindo que foi executado quase em cima da escala do instrumento onde há um som mais doce. • A última nota da melodia, Ré#, também é executada com um harmônico. • Em A' os harmônicos entram como um ótimo recurso de mudança no timbre, ajudando a criar variedade em relação à seção A. Lembramos que essa obra é original para piano e foi transcrita para violão pelo próprio Nunes (RECITAL, 1961), que demonstra conhecer profundamente as possibilidades idiomáticas do instrumento.			
Articulação	• De forma semelhante ao A, Nunes (RECITAL, 1961) mantém o *ostinato* do compasso 25 ao compasso 33 *non legato*, enquanto a melodia está *legato*. • Entre os compassos 34 e 39, há uma sequência de baixo um pouco mais movimentada, que é executada de forma *staccato*. A melodia permanece *legato*. Essa articulação não está indicada na partitura. • De forma semelhante à seção B, no compasso 49 as notas repetidas (Si e Lá) são executadas de forma *staccato*. Aqui, apesar de estar a três compassos do fim da obra, Nunes (RECITAL, 1961) tem uma aproximação mais enérgica em sua execução, remetendo de forma explícita ao ambiente criado na seção B.			
Vibrato	Não há indícios de que Nunes (RECITAL, 1961) tenha utilizado este recurso nesse trecho.			

Tabela 4: Aplicação da "Ferramenta para a transcrição descritiva da expressividade naperformance ao violão". Descrição da seção A'.

Considerações finais

Após a discussão em torno dos recursos expressivos e de uma proposta aplicada da transcrição descritiva, duas colocações conclusivas podem ser feitas. A primeira está centrada no fato de que a reflexão em torno do termo "expressividade", assim como dos seus recursos – tempo, dinâmica, timbre, articulação e vibrato –, é ampla e de forma alguma esgotada por este texto. Assim, há a possibilidade de uma constante ampliação e fundamentação teórica da transcrição descritiva de acordo com os autores utilizados, visto que o aspecto reflexivo constante é essencial para que haja um maior nível de detalhamento na descrição das "microvariações dos recursos expressivos". Afinal, são esses pequenos graus de sutileza que diferenciam os intérpretes e as escolas interpretativas, como apontamos.

A segunda colocação incide no aspecto pedagógico da "Ferramenta", que pode auxiliar no ensino e na aprendizagem da expressividade. Tal efeito se daria por meio de um processo reflexivo em torno dos recursos, assim como do refinamento de uma audição crítica e do desenvolvimento de uma capacidade descritiva textual desses recursos. Nesse sentido, este texto se propõe a ser uma introdução ao tema, além de demonstrar como uma transcrição descritiva pode ser realizada na prática a partir dessa "Ferramenta". Assim sendo, nosso foco recaiu sobre a produção fonográfica do violonista Milton Nunes, que é relativamente pequena, porém, de grande importância histórica. Uma vez feita a transcrição descritiva de toda a sua produção, teremos uma visão geral dos recursos expressivos utilizados pelo violonista, o que demonstrará características intrínsecas à sua maneira de interpretar uma obra.

Por fim, defendemos que a aplicação da "Ferramenta" em um número maior de fonogramas de diferentes intérpretes e períodos históricos pode nos dar um panorama dos recursos expressivos utilizados por diferentes violonistas, o que pode auxiliar na identificação de escolhas interpretativas recorrentes. Isso, por sua vez, apontaria semelhanças e diferenças em distintas escolas interpretativas, ou ao menos em diferentes intérpretes, alargando os horizontes de pesquisas futuras centradas nessa temática.

Referências bibliográficas

BENETTI JR., Alfonso. Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170, dez. 2013.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*: Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, n. 16, 2007.

CONTRERAS, Antonio de. *La Técnica de David Russel en 165 consejos*. Sevilla: Cuadernos Abolays, 1998.

FAGNANI, Orlando. *Insistência*: Ponteio nº 1. São Paulo: Ricordi, 1960. Partitura.

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

FREITAS, Thiago Colombo de. *Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J. S. Bach*: um estudo das articulações e uma transcrição para violão. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Rio Grande do Sul, 2005.

HARNONCOUT, Nikolaus. *O discurso dos sons:* caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. M. Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 187-207, dez. 2007.

LEHMANN, Andreas; SLOBODA, John; WOODY, Robert. *Psychology for musicians*. New York: Oxford University Press, 2007.

LOUREIRO, Maurício Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Opus 12*, Porto Alegre, p. 7-32, dez. 2006.

MORAIS, Luciano Cesar. *Sérgio Abreu*: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições musicais. Dissertação (Mestrado em Música) – ECA, USP, São Paulo, 2007.

RECITAL: Milton Nunes interpretando ao violão. Compositor: Orlando Fagnani. Intérprete, violão: Milton Nunes. São Paulo: Ricordi Brasileira SAEC, 1961. 1 disco vinil, faixa 11.

SARAIVA, Chico. *Violão-Canção*: diálogos em o violão solo e a canção popular no Brasil. Dissertação (Mestrado em Música) – ECA, USP, São Paulo, 2013.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon*: Complete: the classical guitarist's technique handbook. New York: Alfred, 1995.

Stephen Coffey Bolis, natural de Campo Grande (MS), reside em Campinas (SP) desde 2007, onde atua como violonista, professor, produtor cultural e pesquisador. É integrante da Camerata de Violões de Campinas, com quem gravou o CD *Mosaicos*, lançado em 2019; do quinteto Madureira Armorial, com quem gravou o CD *Um homem vestido de sol*, lançado em 2015; e do Duo Mangabeira, vencedores do prêmio artístico no VI FMCB. Em 2019 lançou o seu primeiro trabalho solo, intitulado *Stephen Bolis interpreta Antonio Madureira*. É coordenador da série de concertos *Violão Ponteado* e do Seminário de Violão Milton Nunes, em parceria com a Escola de Artes Pró-Música. É mestre e doutorando em música pela Unicamp. stephenbolis@gmail.com

Fabio Scarduelli é violonista, professor e pesquisador; mestre e doutor em Música pela Unicamp, instituição na qual foi ainda professor e onde realizou pós-doutorado. Gravou seu primeiro disco solo em 2012, intitulado *Música Paulista para Violão*, sendo a primeira gravação integral para violão solo de Almeida Prado. Mantém intensa carreira como concertista e pesquisador, com abordagens que envolvem o repertório solo e de música de câmara, tendo se apresentado em diversos estados brasileiros. Foi membro do júri do Concurso do Koblenz International Guitar Festival, na Alemanha, em 2018 e 2019, onde ministrou ainda palestra e *masterclass*. Atualmente é professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Universidade Estadual do Paraná), em Curitiba, ministrando aulas e orientações na graduação e na pós-graduação (Mestrado em Música). É também professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Música da Unicamp, orientando trabalhos de doutorado. fabioscarduelli@yahoo.com.br