

"O Violão em múltiplas perspectivas"
I Colóquio Artístico-científico VIHorizontes

COMUNICAÇÕES - RESUMOS

SESSÃO A (11/05, 15:30)

→ João Henrique Cardoso

A pedagogia para violão do século XIX: aspectos técnicos, históricos e estilísticos

Palavras-chave: Pedagogia do violão; Técnica violonística; métodos para violão.

Este resumo apresenta um levantamento documental acerca da pedagogia para violão do século XIX. O objetivo principal é elucidar os conceitos técnicos e musicais concernentes às principais linhas de conduta da pedagogia para violão deste período. Com base em uma pesquisa bibliográfica de caráter qualitativo, este trabalho propõe, a partir da análise de métodos para violão do século XIX e de conceitos discutidos na literatura pertinente, uma apresentação com enfoque no entendimento das concepções técnicas do instrumento e sua relação com repertório violonístico. Na segunda parte, discutiremos a inter-relação entre - e a complementaridade de - diferentes técnicas instrumentais consolidadas por alguns métodos do século XIX. A escolha da temática justifica-se pois, em maior ou menor grau, a pedagogia para violão deste período foi a precursora de conceitos amplamente difundidos que orbitam o cenário da técnica violinística, influenciando atitudes atuais frente ao instrumento e constituindo-se gradativamente como base da literatura violonística.

As primeiras proposituras acerca da técnica violonística surgiram no Século XVI, primordialmente no método *Española y Vándola* desenvolvido por Joan Carlos Amat em 1556 (PUJOL 1934, p. 11). No entanto, vários métodos surgiram na virada do século XVIII para o XIX, impulsionados pelo desenvolvimento estrutural da guitarra e, conseqüentemente, pela necessidade de se obter material didático para essas novas propostas (ROMÃO, 2011).

Já no século XIX, houve a proliferação de métodos didáticos que visavam não só estabelecer um sistema de notação musical para o violão, mas também, abranger conceitos sobre diversas áreas da técnica de execução. Dentre estes, os mais significativos são: *Méthode pour la Guitare* (1830) de Fernando Sor, método este que expressa mais os princípios filosóficos do autor do que regras práticas (OPHEE, 1997, p. 5); o *Nuevo método para Guitarra* (1843), de Dionísio Aguado, que contém regras práticas e posições firmes sobre o uso da mão direita, transformando-se em uma das bases para a construção da técnica violonística moderna; o método de Carulli, intitulado *Metodo completo per chitarra* (1810), o qual, direcionado aos violonistas amadores, introduz as dificuldades de forma gradual; o método didático de Giuliani, intitulado *Étude complète pour la Guitare* (1812), método em que os textos são reduzidos ao mínimo, e os exercícios e lições, de dificuldades gradativas, tornam-se os próprios formadores de conceitos; por fim, o *Méthode Complete pour la Guitarre* (1836) de Carcassi, que apresenta uma linguagem simples e um emprego gradual das dificuldades, sempre direcionando textos e lições ao guitarrista amador ou iniciante. Além desses, diversos outros métodos foram publicados a partir do século XIX; no entanto, os métodos mencionados vieram gradualmente a tornar-se as bases da pedagogia para violão e continuam a influenciar diretamente as atitudes atuais frente a técnica violinística.

AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*, Madrid, 1843. Ed. Michael Macmeeken. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.

CARCASSI, Matteo. *Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59*. Paris. Troupenas, 1836. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1988.

CARULLI, Ferdinando. *Método Completo de Guitarra*. Madrid, 1842. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

GIULIANI, Mauro. *Etude Complete pour la Guitare*. Pacini. Paris, 1812. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

PUJOL, Emilio. Escuela Razonada de la Guitarra. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1934.

ROMÃO, Paulo César. 1799- O ano dos Métodos para Guitarra de Seis Ordens. Anais do V Simpósio

acadêmico de violão da Embap. 2011.

SOR, Ferdinand. Fernando Sor Method for the spanish Guitar. Matanya Ophee. Chanterelle Verlag. Heidelberg, 1997.

→ **Luigi Brandão**

Você falou intérprete musical? Reflexões sobre uma forma de arte

Palavras-chave: Interpretação musical; Obra musical; Artista; Performance; Belas Artes

Como coloca a esteta francesa Carole Talon-Hugon em sua história filosófica das artes, ao discutir o surgimento da noção de artista na renascença italiana, inventar uma palavra é inventar uma categoria (2014). Nesta comunicação serão revisadas diferentes definições sobre a interpretação musical considerada como categoria específica do fazer musical, a fim de analisar a forma como se apresentam no discurso suas características, relações, direitos e deveres. Em se considerando que o intérprete musical da música erudita, por definição, interpreta *obras musicais*, considera-se aqui que o surgimento da figura do intérprete como a concebemos está ligado à cristalização da noção de obra musical conforme descrita por Lydia Goehr (1989). Isso quer dizer que se trata de uma figura que se consolida na passagem do XVIII para o XIX – apontamos aqui, como um marco simbólico de seu surgimento, a criação do conservatório de Paris em 1795, este que, para dizer com Lawson (2002), foi o “primeiro conservatório moderno”.

Por um lado, procurou-se mapear essa categoria de músico no contexto histórico em que surgiu, pensando quais seriam suas relações com outras noções em música e arte que se consolidavam no mesmo período. Esse esforço não tem como objetivo apontar para uma “verdade histórica” sobre o intérprete, mas sim, por meio de um retorno às supostas origens desta figura, encontrar aí em sua “fonte” subsídios para lembrar e repensar suas características, seus sentidos e sua relação com outras figuras do universo musical. Importa aqui refletir sobre as noções de artista, de gosto, de gênio, de obra musical, de belas artes e do conservatório (BUTT, 2015; TALON- HUGON, 2014, 2015) . Por outro lado, ao comentar algumas tentativas de definição do intérprete musical ou da interpretação por autores contemporâneos, busca-se chamar atenção para as diferentes formas de reimaginar o intérprete que vêm sendo avançadas pela comunidade acadêmica.

Destacam-se os diferentes apelos por uma relação mais livre do intérprete com a partitura e a valorização do aporte que o intérprete musical traz para a “plena realização da obra musical” (ABDO, 2000; ALLIX, 2013; DAVIES; SADIE, 2001; MADEIRA, 2020); nota-se também a persistência de algumas formulações românticas sobre o intérprete em certos casos.

Quando falamos de reimaginar o intérprete, deve-se ter em mente que o que aqui se procura propiciar não é só a concepção de novas práticas ou novas normas para a prática interpretativa, mas também reformulações sobre o valor dessa prática tal como ela é, entenda-se bem, a busca por formas de apreciar a interpretação musical enquanto forma de arte (e os intérpretes, *a fortiori*, como artistas). Procuramos aqui dar destaque a alguns argumentos a favor do reconhecimento da legitimidade da interpretação musical enquanto forma de arte em nada menor do que a composição, e, de fato, participante, em igual medida que esta última, do processo de apresentação e reapresentação das obras musicais para o mundo.

ABDO, Sandra. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. Per Musi, [S. l.], v. 1, p. 16-24, 2000.

ALLIX, Louis. L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale. Savoirs en prisme, Normes, Marges, Transgressions. [S. l.], n. 02, Normes, Marges, Transgressions, p. 173-198, 2013. DOI: 10.34929/sep.vi02.15. Disponível em: <https://savoirsenprisme.univ-reims.fr/index.php/sep/article/view/15>. Acesso em: 13 dez. 2021.

BUTT, John. What is a musical work? Reflections on the origins of the “work concept” in western art music. Em: Concepts of Music and copyright. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, 2015. p.

1-22.

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. Interpretation. Em: Grove Music Online., 2001.

GOEHR, Lydia. Being True to the Work. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, [S. l.], v. 47, n. 1, p. 55-67, 1989. DOI: 10.2307/431993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/431993>. Acesso em: 27 maio. 2021.

LAWSON, Colin. Performing through history. Em: RINK, John (org.). Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 3-16. DOI: 10.1017/CBO9780511811739.002. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/books/musical-performance/performing-through-history/34F0B9D1B8A2C70FA86702E7E3F0D72F>.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. Revista Vórtex, Curitiba, v. 8, n. 3, p. 1-12, 2020.

TALON-HUGON, Carole. Une histoire personnelle et philosophique des arts: Moyen Âge et Renaissance. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

TALON-HUGON, Carole. Une histoire personnelle et philosophique des arts: Classicisme et Lumières. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.

→ **Henrique Lowson**

Yamandu Costa e Performance Musical - aspectos gerais

Palavras-chave: Yamandu Costa; violão solista; performance musical; conceito de obra musical; interpretação musical

Yamandu Costa figura entre os principais expoentes do violão, reconhecido por uma técnica virtuosa e singular. Ocupa um lugar de destaque no panorama tradicional que envolve música popular/música clássica, já que transita entre esses dois mundos. Embora faça apresentações junto a grandes orquestras, executando peças do repertório de música clássica, o músico não lida com a performance dessas obras de maneira tradicional - dificilmente toca uma obra do mesmo jeito, geralmente improvisando independente do repertório executado.

A partir desse pensamento, situo a pergunta central desta pesquisa de doutorado: Que tipo de performer é Yamandu Costa? Não é o objetivo aqui apontar para respostas precisas, mas levantar as principais perguntas, tecer considerações iniciais sobre o objeto de pesquisa, construir um conjunto de referências bibliográficas e metodológicas. A pergunta central se desdobra: que elementos da sua performance são tratados de maneira tradicional? Que elementos são tratados de uma maneira diferenciada?

Apresento algumas das que considero as principais variáveis para a definição de um performer ocidental e que deverão ser trabalhadas: 1) A relação com o texto musical e a ideia de fidelidade à partitura. 2) A escolha do repertório. 3) A relação com o público. 4) A relação com a história e com a própria cultura. 5) A ideia de performance enquanto evento. 6) O aspecto visual da performance, como cenário, vestimenta, expressões faciais e outros. 7) A hierarquia verticalizada entre compositor, obra, performer, performance e público receptor 8) Relação do performer com seu próprio corpo e com o instrumento. 9) Relação do performer com o espaço à sua volta.

A ideia de obra musical assim como suas relações com a performance é fundamental nesta discussão, já que observamos que o paradigma tradicional da performance se estabelece ao redor de uma visão textual sobre a música. Nessa perspectiva a partitura representa a obra em sua forma acabada e idealizada, supostamente contendo todas as informações necessárias para sua execução. Essa separação entre música e partitura trouxe questões importantes na discussão sobre performance musical, como observado em GOEHR (1992), COOK (2013) e também em BOWEN (1993). Os primeiros analisam o conceito de obra musical e sua evolução dentro da tradição da música clássica, enquanto Bowen traça um paralelo com o que seria a obra musical no *jazz*. Essas concepções de obra musical serão fundamentais para tentar responder aos questionamentos lançados, sobre que tipo de performer é Yamandu Costa e sobre as características que o definem. Será importante colocar em discussão também o conceito de pesquisa artística como apresentado por LÓPEZ CANO E OPAZO (2014), DOMENICI (2012) e ALMEIDA (2011). O paradigma tradicional que foca na partitura enquanto única referência da obra perde força, tornando assim a performance como central para a comunicação, além de trazer o enfoque para a compreensão de aspectos da minha própria performance.

A carreira de Yamandu se consolidou em torno da música popular, executando gêneros típicos da região Sul do Brasil e suas fronteiras, além de gêneros do Sudeste, como choro e samba. O músico também incorporou elementos do *jazz*, compondo, improvisando e acompanhando artistas, sempre demonstrando grande domínio técnico. Tudo isso contribui para o aumento da complexidade do que será discutido. A partir do que aqui foi exposto procuraremos respostas às questões inicialmente formuladas.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v.17, n.2, p.63-76, dez 2011.

BOWEN, José A. The History of Remembered Innovation: Tradition and its Role in the Relationship between musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*, Vol.11, No.2, pp. 139-173. University of California Press, 1993.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as performance*. Oxford University Press, 2013.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro, anais, p.169-182. 2012.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Clarendon Press. Oxford. 1992.

LÓPEZ CANO, Rubén; OPAZO, Ursula San Cristóbal. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiências y modelos*. ESMUC: Barcelona, 2014.

→ Renan Índio

Proposta de uma edição de performance da obra *Prece*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006)
Palavras-chave: Edição de performance; escrita idiomática para violão; Violão; Carlos Alberto Pinto Fonseca

Desde que foi defendida a primeira pesquisa acadêmica sobre o regente, compositor e pianista Carlos Alberto Pinto Fonseca, muita informação foi organizada sobre a produção desse personagem importante na música mineira e brasileira. Trabalhos foram publicados sobre estilos de composição, técnicas de regência, composições para diferentes tipos de formações, biografia, entre outros.

Apesar do vasto material encontrado sobre Carlos Alberto Pinto Fonseca, um tema que acreditamos ainda deixar margem para descobertas é o seu acervo de composições para violão solo. Do seu conjunto de obras catalogadas até o momento, apenas seus sete estudos para violão solo foram revisados em trabalhos de pesquisa acadêmica; sendo assim, o restante de suas peças dedicadas ao instrumento permanecem manuscritas e ainda não foram objeto de nenhuma pesquisa anterior.

Tivemos à nossa disposição a obra *Prece*, manuscrita pelo compositor e cedida pelo Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca. Com o manuscrito em mãos, iniciamos nossa investigação sobre a peça, a qual envolveu prática musical e pesquisas bibliográficas. Desses estudos, alguns dados foram organizados e chegou-se a um cenário desafiador quanto ao trabalho editorial exigido. De acordo com as pesquisas analisadas, Fonseca tinha pleno domínio idiomático nas suas composições para piano e coro, o que não pode ser afirmado quanto às suas obras para violão solo.

Fonseca, apesar de já ser um compositor de carreira consolidada quando das composições para violão solo, não demonstrava essa mesma *expertise* quando falamos sobre o idiomatismo do instrumento. Considerando a infinidade de possibilidades acústicas, técnicas, possibilidades de timbres e tessituras, questionamos até que ponto as ideias de composição de CAPF foram influenciadas por essa “deficiência”.

Para vencer os desafios encontrados na obra manuscrita, propomos duas edições; uma versão *urtext* da fonte original e uma edição de performance, que se faz necessária, fundamentalmente por questões idiomáticas. O trabalho editorial idealizado se baseia em fundamentos retirados principalmente de três publicações: *The critical editing of music*, de James Grier, publicado em 1996, *La edición musical como ocasión extrema de la interpretación*, de Juan Francisco Sans, publicada em 2015 e *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX Teorias e práticas editoriais* (segunda edição revisada), de Carlos Alberto Figueiredo, publicado em 2017.

Acreditamos que as particularidades do violão são um excelente meio pelo qual podemos discutir os processos de uma edição musical. Não bastasse as possibilidades técnicas e expressivas do instrumento,

no caso de um compositor não violonista que compõe peças para violão solo, o empreendimento de uma edição se torna ainda mais desafiador e, por outro lado, os resultados desse trabalho podem oferecer novos argumentos ao debate sobre a intervenção editorial.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge University Press, 1996.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. *Prece*. Para violão. Manuscrito: Belo Horizonte, 1979. Partitura 2 f.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de; WOLFF, Daniel. A obra para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 137-158, jun. 2014.

FIGUEIREDO, C. A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: segunda edição revisada, 2017.

SANS, Juan Francisco. La edición musical como ocasión extrema de la interpretación. Em: *Música e Investigación*, N° 23. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015. p. 17-43.

→ **Anderson Reis**

“O outro lado nossa forma de pensar” Transcrição musical, tradução e escuta

Palavras-chave: transcrição musical; canto e violão; Lorenzo Fernandez; Escuta

A atividade musical transcritiva possui um longo histórico, sendo considerada uma atividade que possui um vínculo com a consolidação do sistema notacional moderno e o surgimento do conceito de obra musical. Considerando tal atividade no âmbito estabelecimento do violão enquanto instrumento de concerto, pode-se dizer que ela contribuiu para definir o instrumento como adequado para a execução de músicas que teriam um “alto” valor estético. Em diferentes trabalhos que abordam tal procedimento, percebe-se uma abordagem ao assunto por um viés prático, com foco em análises das obras transcritas, avaliando procedimentos, mapeando-os, demonstrando-os, e comparando a peça transcrita e a peça original. No entanto, pouco se é debatido sobre uma ação crítica capaz de demonstrar as motivações e conceitos que movem alguém a empreender uma transcrição. De modo a distanciar-me desta prática, visto que uma abordagem correlata foi o foco de minha dissertação de mestrado sobre o mesmo tema (SANTOS, 2017), busco a partir do campo da Pesquisa Artística descrever as experiências enquanto transcritor ao comprometer-me a refletir criticamente sobre a transcrição, aproximando-a para tanto de uma prática semelhante, amplamente debatida, a tradução. Tal aproximação com a prática da tradução literária não é novidade, foi debatida por Valle (2018) e Barbeitas (2000). Espera-se contribuir para a questão abordando Canções brasileiras para canto e piano do carioca Oscar Lorenzo Fernandez, compostas no início do século XX. Para aproximar a prática transcricional com a prática tradutória parte-se das “experiências de tradução” descritas por Umberto Eco no seu livro *Quase a mesma Coisa* (2007). Nele, o autor, tendo participado de diferentes facetas do fazer tradutório – tradutor, editor, leitor, revisor etc. – estimula a indagar e refletir sobre quais são, efetivamente, as experiências que o fazer transcricional proporciona. Como relatar a incursão nesta tarefa? Se ao transcrever é imprescindível utilizar-se da escuta e, como tal, “foi então sempre o revés, o outro lado da nossa forma de pensar, entender, fazer ciência...” (TUGNY, 2003, p. 22), quais seriam as novas ideias sobre o conhecimento que somente a minha prática enquanto artista e pesquisador poderia enriquecer? (COESSENS, 2014)

BARBEITAS, Flavio Terrigno. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Revista de Performance Musical*, v. 1, p. 89-97, 2000.

Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/01/num01_full.pdf#page=89>;

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. *ARJ - Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014.

ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa*. Rio de Janeiro: RECORD, 2007.

SANTOS, Anderson dos Reis Dos. Transcrições das Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique para canto e violão: uma abordagem prática e teórica. p. 174, 2017. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/1843/AAGS-AVLPBK>>;

TUGNY, Rosângela Pereira De. Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores. v. 2, p. 17-32, 2003.

VALE, Victor Melo. A tradutibilidade do sentido. 2018. 187 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

→ **Roger Schena**

Coleção José Pascoal Guimarães: As possibilidades do acervo através da perspectiva do resgate histórico e reabilitação de repertórios e compositores

Natural de Braúnas (Minas Gerais), filho de Duval de Aguiar Guimarães e Diva Martins de Oliveira, José Pascoal Guimarães nasceu no dia 27 de março de 1932 e faleceu em Belo Horizonte no dia 15 de junho de 2021. O acervo particular de José Pascoal Guimarães é formado por uma coleção de partituras originais e manuscritos, revistas, recortes de jornais, gravações de áudio e vídeo, correspondências com músicos violonistas e colecionadores do cenário nacional e internacional – destaca-se Ronoel Simões, Raphael Rabello e Marcos Vinicius –, e programas de concertos. A análise do material constituinte do acervo nos fornece uma série de possibilidades para o levantamento de aspectos sociais e práticas culturais que representavam a produção artística da música e do violão brasileiro na segunda metade do século XX.

José Pascoal Guimarães não exerceu o ofício de músico profissional, mas foi uma personalidade muito influente e representativa no âmbito da música, devido à sua articulação com a produção artística (recitais e concertos) e a relação com músicos violonistas, compositores e pesquisadores. Mantinha contato regular com Ronoel Simões, o que é evidenciado pelas inúmeras correspondências presentes no acervo de Pascoal. A influência de ambos os nomes no contexto das práticas musicais e o resgate e a reconstrução do repertório violonístico são aspectos eminentes e, por conseguinte, vêm sendo objeto de estudos e reflexões de violonistas pesquisadores, como é o caso do professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Humberto Amorim. Não de outro modo, o trabalho de reabilitação de compositores e violonistas, e o resgate histórico das práticas artísticas de um contexto sociocultural particular que o acervo possibilita são aspectos que regem as diretrizes desta pesquisa. Nesse sentido, cabe notar o que salienta a pesquisadora Flavia Prando: “Estas memórias – e por extensão os documentos que as preservam – oportunizam ao pesquisador uma aproximação das práticas do passado e, no caso da musicologia, traz a perspectiva de reconstrução de repertórios” (PRANDO, 2020).

O enfoque da pesquisa com o acervo de José Pascoal Guimarães é a investigação acerca das práticas violonísticas que se apresentavam no contexto da música brasileira da segunda metade do século XX, com um enfoque mais direcionado para violonistas e compositores mineiros. Dentre estes, destaca-se alguns nomes como Mozart Bicalho, Lauro Cataldi, João Pinheiro e José Augusto Vieira. Por outro lado, além do objeto de estudo no que concerne ao resgate e reconstrução de trajetórias, repertórios e compositores que por sua vez se encontram às margens do cenário da música brasileira, a pesquisa tem como finalidade a investigação e elucidação acerca de uma das personalidades mais influentes no cenário violonístico de Minas Gerais do século XX, José Pascoal Guimarães. Desse modo, a exploração aprofundada e minuciosa sobre a trajetória, a relação com a música, compositores, intérpretes, o violão, bem como contexto sociocultural em que Pascoal se encontrava, são aspectos essenciais para compreender de fato a magnitude de sua influência e a contribuição de seu acervo para o estudo musicológico. Em vista disso, Flavia Prando cita Paulo Castagna, o qual ressalta: acervos musicais permitem ampliar este acesso, revelando “uma parcela interna bastante significativa da prática musical, tornando-se um meio potencial para a ampliação da visão sobre o patrimônio musical e o seu significado social” (CASTAGNA, 2016: 192-195 apud PRANDO, 2020).

Assim, dadas as possibilidades de resgate de obras inéditas e a emergência de compositores que até então passaram marginalizados na literatura do violão, o acervo de partituras de José Pascoal Guimarães surge como fonte primária para o desenvolvimento da pesquisa, o qual através de recortes de jornais, revistas, partituras em manuscrito, programas de concertos e correspondências entre personalidades marcantes da época, viabiliza a reconstrução de trajetórias, compositores e violonistas, e a reabilitação de práticas artísticas de um determinado período e localidade.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a arquivologia musical para aumentar a eficiência da Musicologia. In: ROCHA, Edite e ZILLE, José Antônio Baêta (orgs.). Musicologia[s].
PRANDO, Flavia. Acervos musicais: possibilidades para reconstrução de trajetórias e reabilitação de repertório para o violão brasileiro. In: XXX Congresso da Anppom. 2020.

→ **João Morales**

Revendando e expandindo o estatuto do performer

Palavras-chave: Performance musical; Pesquisa artística; Filosofia pós-estruturalista

Tradicionalmente, a performance musical do ocidente compreende certos aspectos que estão cristalizados e são pensados como quase que indispensáveis ao fazer artístico. De forma geral, essas características se relacionam a pressupostos sobre o ato de criação e interpretação de uma obra, como, por exemplo, quem deve ser o realizador de cada atividade, ou a própria noção do que seria criar e interpretar. Ao mesmo tempo que comumente esta primeira tarefa está próxima do compositor, a interpretação tende a ser imaginada pelo performer como a busca de uma suposta essência ou verdade da obra musical escondida em sua partitura. Todo esse ambiente da performance vem sendo, nos últimos anos, foco de importantes discussões nas pesquisas artísticas em música.

Esses ideais e normatizações que influenciam a performance musical são chamados aqui de estatutos. Os estatutos são ferramentas que estabelecem parâmetros conceituais, discursivos e pragmáticos que condicionam e orientam o estudo e a práxis, oferecendo possibilidades e/ou pautando limites. Neste trabalho, nos ocupamos de um estatuto em particular, propondo uma revisão e expansão de seus fundamentos: aquele do performer musical. Embora na realidade tal estatuto não se apresente separadamente, mas estabeleça pontos de tensão e conformidade com demais estatutos (obra musical, partitura e outros), há traços relevantes em sua constituição, a exemplo do lugar do performer como “espelho” de uma imagem de obra musical autossuficiente e um suposto relacionamento hierárquico entre este e o compositor.

No processo de revisão, evidenciamos os tópicos acima a partir da leitura de pesquisadores do campo da música, como Lydia Goehr (1992), Lucia D’Errico (2018) e Paulo de Assis (2018). Em seguida, buscamos na filosofia pós-estruturalista de Gilles Deleuze e Félix Guattari elementos que ampliem o entendimento da performance musical e seus contextos. Nos mobilizamos acerca do termo *Corpo sem Órgãos*, elaborado por Deleuze e Guattari (1996), como chave para a relativização de um paradigma tradicional em favor de uma prática contínua de experimentação – ao criar um corpo sem órgãos, não há mais um “eu, performer” que se preserva em suas funções, mas inaugura-se uma exploração de novas conexões, a ponto de colocar em risco o próprio reconhecimento de um “eu”.

Projetamos um diferente espaço de performance que parte da possibilidade de transgressões criativas por parte do performer (se é que esse termo ainda seja suficiente para essa proposta), incluindo processos colaborativos e abordagens transversais. A luz dessa abertura, produzimos uma performance de *Verano Porteño* (Astor Piazzolla), tendo como mote o tema da violência, que contorna as origens do tango e serve como uma espécie de lente para revisitar a música de Piazzolla. A partir dessa lente, foi feito um trabalho de curadoria, selecionando e fabricando materiais sonoros e visuais que pudessem ser úteis nessa produção e que sensibilizassem novas percepções e sensações. Pretendemos, assim, reivindicar um terreno no qual essa nova categoria de sujeito performativo possa participar ativamente dos processos criativos.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. V.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

D’ERRICO, Lucia. *Powers of Divergence: An Experimental Approach to Music Performance*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. IFCH - UNICAMP (digitação e disponibilização eletrônica). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

SESSÃO B (12/05, 15:30)

→ Artur Miranda Azzi

Isso não é um violão? Reflexões acerca de abordagens contemporâneas experimentais
Palavras-chave: Música contemporânea; Pesquisa artística; Violão; Pós-estruturalismo

O violão se efetua como figura essencial em territorialidades distintas que devem ser compreendidas a partir de sua própria lógica, segundo os contextos sociais, formas de disciplina, e dispositivos corporais que se atualizam em agenciamentos concretos específicos e imanentes.

Frequentemente narrativas hegemônicas acabam por consolidar um discurso invariavelmente reduutivo que revela muitas vezes disparidades provocadas por centros de poder e uma herança (neo)colonialista: as máquinas binárias violão tradicional/não-tradicional e técnica tradicional/técnica expandida, o violão brasileiro, o violão contemporâneo, etc.

Colocamos a seguinte questão: como poderíamos pensar o ato performático dos agentes que povoam a territorialidade da chamada música contemporânea de concerto e escapam dos modos operacionais canônicos do violão sem nos submeter às máquinas binárias e narrativas universalizantes?

Compreendemos que a rede conceitual em torno da noção de agenciamento (DELEUZE; GUATTARI, 1980) nos dá ferramentas para pensarmos a performance investindo na heterogeneidade e imanência do fenômeno. A elas, somam-se outros conceitos, tais como *programa de ação* (LATOURE, 2001), *exosomatização* (STIEGLER, 2003) e *exteriorização* (idem), para tentarmos nos aprofundar nos modos de existência destes agenciamentos performáticos.

Propomos abordar *Next to Beside Besides #13* de Simon Steen-Andersen, *Estudo Percussivo III* de Arthur Kampela e *Guitar Piece* de Johannes Kreidler. como estudos de caso, colocando em prática uma análise com base nos conceitos citados que acreditamos poder iluminar a problemática exposta e ressoar na própria processualidade do fazer artístico, enfatizando a multiplicidade em detrimento de uma unidade supostamente estável.

ASSIS, Paulo. *Logic of Experimentation: Reshaping Music Performance in and through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

BRAGA, Cristiano. *A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização*. 2020. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LATOURE, Bruno. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: EDUSC, 2001.

→ Leonardo Amorim

“O estilo Bossa Nova”: Uma abordagem a partir da teoria de Ratner

Palavras-chave: Leonard Ratner; Teoria das tópicas; Bossa Nova; Brasileira 13; Violão

Partindo do pressuposto de que a comunicação expressiva é um fato claro e codificado em larga parte da produção musical, pretende-se utilizar o estudo das tópicas - teoria apresentada por Leonard Ratner - para identificar e compreender elementos históricos e socioculturais presentes no repertório brasileiro

para violão, um instrumento de fortes raízes no país. Este trabalho, cujo foco é o primeiro movimento (Samba Bossa Nova) da obra *Brasileana 13*, de Radamés Gnattali, levantou um conjunto de informações sobre o estilo Bossa Nova – principalmente suas características formais, expressivas e contextuais dentro do gênero do Samba – a fim de oferecer subsídios para a interpretação desta e de outras obras que apresentem características similares.

Detalhes da obra e configurações encontradas dentro das características do estilo foram examinados e ilustrados. O jogo de nuances entre melodia e acompanhamento, o ritmo de samba e as características de canção presentes no estilo foram apresentados com um aparato de informações e mecanismos produzidos pelo repertório mais significativo da Bossa Nova.

O exemplo analisado demonstra que o estudo de tópicos na música brasileira para violão possibilita a adoção de uma prática de estudo mais informada e contextualizada, podendo se refletir na construção de um projeto interpretativo para a performance.

BEZERRA FILHO, Feliciano José. O samba, a bossa nova e a moderna canção brasileira. Letras em Revista (ISSN 2318-1788), Teresina, v. 09, n. 02, jul./dez. 2018.

GARCIA, Walter. Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GRAEFF, Nina. Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

RATNER, Leonard G. Classic music: Expression, form, and style. New York: Schirmer Books, 1980.

TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. Língua e Literatura, n. 21, p. 131-143, 1994/1995.

→ Giuliano Coura

A obra para violão de Rufo Herrera

Palavras-chave: Música Latino-americana, violão, performance musical, Rufo Herrera.

O compositor argentino Rufo Herrera tem uma produção formada por mais de 100 obras musicais, de diversas formações como cantatas, sinfonias, *ballets* e trilhas sonoras para teatro e cinema. A presente comunicação irá abordar um panorama de estudo acerca da obra completa para violão desse compositor, buscando na sua relação biográfica e cultural elementos para elaboração de uma edição das partituras e construção de performances informadas de suas músicas. Cronologicamente, o compositor começou a usar o violão em suas produções musicais no final da década de 80 e início de 90, período em que ele buscava uma sonoridade e estética musical que unisse a música experimental com as músicas populares e tradicionais da Argentina e América Latina. O violão está presente em trilhas sonoras, arranjos para orquestra e em seu *Quinteto Tempos*, a presente pesquisa vem se concentrando nas peças do compositor dedicadas ao violão de concerto.

A primeira composição para violão solo é *Ubiquas*, de 1990, de caráter e linguagem experimental, possuindo elementos de composição de vanguarda, sem indicação de compasso, escrita com técnicas de composição mista, como serialismo e o atonalismo. Na peça *Trunkas* (1999), dedicada ao violonista e professor Clayton Ventromilla, encontramos a forma da baguala trunca, uma variação da baguala tradicional. O compasso dessa peça varia entre 10/8 (6 + 4) e 11/8 (6 + 5). A peça consiste em sete variações de um motivo de uma baguala. Segundo Rufo, a inspiração para essa composição surgiu do movimento observado em uma apresentação de dança na região de Jujuy, na Argentina. Já a obra *Andina n.3 (Puna)*, escrita originalmente para viola caipira (afinação Rio Abaixo), foi adicionada ao repertório pois a linguagem e a escrita são perfeitamente transponíveis para o violão.

Para duo de flauta e violão, encontramos a peça *Baguala por Atahualpa* (1993), dedicada ao flautista Felipe Amorim e ao violonista Clayton Ventromilla, publicada pelo selo Brazilian Music Enterprise (BME) em 1994. Nessa peça, Rufo faz referência direta ao Canto con Caja, escrevendo na sua introdução uma copla, que deve ser cantada pelo violonista. Sobre *Senda Aimára* (2011), para flauta e violão, o compositor afirma que a inspiração da escrita veio de uma lembrança dos tempos em que esteve em contato direto com a cultura do povo Aimarás, nas províncias de Salta e Jujuy.

Quanto a formações maiores, tomou-se a peça *Poética instrumental* n. 2, *Diuturno* (1992), composta para *bandoneón*, violão, piano e percussão, com estreia mundial, no mesmo ano, no 3º encontro de compositores latino-americanos, em Belo Horizonte. Em seu *Concerto dos Pampas Sul*, cada um dos quatro movimentos descreve uma fase da história do tango, escrito para três solistas em cada movimento, sendo o violão e o *bandoneón* associados a cada um dos instrumentos solistas de cada movimento da peça: I - Contrabaixo (*Estilo Pampeano*), II-Viola (*Milonga*), III - Violoncelo (*Tango*) e IV - Violino (*Tango moderno*). Uma orquestra de cordas está presente nos quatro movimentos do concerto, e a percussão/atabaque figura no segundo.

ARAÚJO, Fernando. (2017) Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém descobertas. 2017. 270 f. Universidade Federal de Minas Gerais.

GUTIERREZ FORNELLS, Victor Hugo. Performance del canto coplero: la baguala y la vidala como práctica cultural andina. 191p. Disertación de Mestrado (Pos Graduación Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos) - Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA), Foz de Iguazú, 2016.

GRIER, James. (1996). The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice. Cambridge: Cambridge University Press.

TURINO, Thomas. Music as social life: the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

IRIGOYEN, Andrés e LUBARSKY, Lucía. (2013) El Origen de las Especies - Canto con Caja. Vídeo de 26 minutos e 13 segundos realizado pelo Estúdio Pacífica para o Canal Encuentro. Postado por Juan Quintero, em 13 de dezembro de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_WnVZg55plU.

→ Cláudia Garcia

Palavras, sons e imagens: um estudo sobre o violão na prosa brasileira (edital PQ08/21-UEMG)
Palavras-chave: violão; prosa ficcional; literatura brasileira; análise narrativa

Nesta pesquisa, buscou-se investigar como o violão participa da prosa brasileira, ao mesmo tempo, em que é por ela (re)contado. Para isso, utilizamos uma abordagem metodológica comparativista e interdisciplinar envolvendo musicologia, interpretação de obras literárias e narratologia.

O estudo abarcou a localização de fontes literárias do repertório canônico, a análise dos elementos narrativos, e a abordagem dos aspectos musicais, históricos e imagéticos suscitados. Tendo o violão como fio condutor e elemento determinante para a seleção do material, o escopo foi constituído por obras de Aluísio Azevedo (1857-1913), Lima Barreto (1881-1922), Guimarães Rosa (1908-1967) e Erico Veríssimo (1905-1975).

Por meio das análises foi possível identificar categorias simbólicas que permitem não só uma aproximação entre narrativas, pelos pontos comuns que estabelecem, como também traçar relações envolvendo o conteúdo textual e os processos de estabelecimento do violão na cultura brasileira. Tais características compreendem: 1) certo sentido de nação, sua representação e pertencimento, condensado na figura do Ricardo Coração dos Outros (em *O Triste fim de Policarpo Quaresma*) e Laudelim, o trovador sertanejo (de *O recado do Morro*); 2) a figura do sedutor e do boêmio, como Cassi Jones (de *Clara dos Anjos*), Firmo (amante de Rita Baiana) e o Capitão Rodrigo (de Erico Veríssimo) que encontram no violão, em espelho e simbiose, um confidente amoroso e o agente de sedução e conquista da personagem feminina; 3) a mulher como interlocutora e mote inspirador, ou seja, a quem o violão e a manifestação musical se direcionam. Por meio do instrumento, a figura feminina é conquistada e, muitas vezes, ludibriada e/ou socialmente julgada, como Clara do Anjos (Lima Barreto) e Bibiana (de *Um Certo Capitão Rodrigo*). Um ponto que merece aprofundamento posterior é o caso de Rita Baiana, em *O cortiço*, pois esta obra de Aluísio Azevedo marca o raríssimo registro do instrumento em mãos femininas.

Nas interseções entre conteúdo narrativo e aspectos histórico-culturais, percebeu-se também a reiteração da prática do violão nas ruas, da associação do violão ao canto, e da dimensão democrática e mediadora do instrumento, capaz de transitar pelas mais variadas camadas sociais.

Assim, ao estabelecermos um diálogo entre prosa literária e aspectos da literatura violonística, foi possível verificar não só a influência do instrumento na construção das narrativas – seus personagens, ambientes, tempos, e cenas – como perceber os contextos culturais e históricos mobilizados.

Este trabalho foi realizado com o apoio da Bolsa de Produtividade em Pesquisa (PQ Edital 08/2021-PROPPG/UEMG).

AZEVEDO, Aluísio. O cortiço. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

BARRETO, Lima. Clara do Anjos. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.

BARRETO, Lima. Triste fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Moderna, 1993.

GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. 9ªed. São Paulo: Ática, 2006

ROSA, João Guimarães. O recado do morro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

TABORDA, Marcia Ermelindo. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011

VERISSIMO, Erico. Um certo capitão Rodrigo. 35. ed. São Paulo: Globo, 1998.

→ Renato Rosa

Estratégias pedagógicas na formação do *performer* violonista criativo

Palavras-chave: Formação do performer violonista; criatividade; estratégias pedagógicas.

Cada vez mais, diferentes pesquisadores do campo da performance musical têm buscado ampliar e reposicionar o performer no espaço ético-político da práxis musical (DOMENICI, 2012; ASSIS, 2018). De modo geral, os autores têm apontado para a necessidade de se repensar as práticas – e ideologias – canônicas ocidentais, sobretudo no que diz respeito às noções de texto musical, autoria, criação, oralidade, experimentação etc. Portanto, há a emergência de uma epistemologia no campo da performance musical que legitima a prática de um performer que se impõe dentro de um espectro essencialmente criativo, ao passo que se coloca menos interessada em um paradigma reprodutivista associado à uma “ética modernista da performance” (DOMENICI, 2012 p. 1).

Domenici (2012) evoca a noção de voz do intérprete no processo interpretativo e político da práxis musical, de modo que o performer assume uma postura, ao mesmo tempo, criativa e crítica. Ao suscitar a voz do intérprete, a autora aponta, sobretudo, para uma comum assimetria de poder entre as instâncias e atores, além de colocar em questão as relações entre texto e tradição; entre a criação e reprodução de modelos interpretativos; entre os aspectos individuais e sociais da interpretação. A autora chama atenção, ainda, a uma série de conhecimentos e saberes tácitos que estão diretamente relacionados com a dimensão prática do fazer musical: sua oralidade, seu aspecto acústico, sua relação com o corpo na produção de sentido.

Assis (2018), por sua vez, reconfigura o espaço da performance musical deslocando-a para um paradigma experimental em que a prática musical se torna, primordialmente, um lugar de problematização e crítica. A partir de uma abordagem Deleuziana, Assis busca superar a perspectiva de uma performance musical enquanto lugar de representação e caminha a um pensamento pós-interpretativo.

Diante desses apontamentos faz-se necessária uma reflexão: os novos paradigmas que se impõem sobre as práticas – e pensamentos – no campo da performance musical também invocam novos modelos de ensino-aprendizagem. Afinal de contas, se estamos interessados em performances, digamos, criativas, críticas ou experimentais, como podem os performers ser formados à luz de práticas pedagógicas que o ambientam nesse universo criativo? Enquanto docentes, temos recursos pedagógicos para que possamos nos debruçar sobre a formação desse performer crítico-criativo?

A noção de criatividade é aqui pensada enquanto potencial inerente ao homem. De acordo com Ostrower (2014, p. 5), “o criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado ao viver humano. [...] criar e viver se interligam”. Ainda segundo a autora, o homem formador – aquele dá forma, cria – é capaz de estabelecer relacionamentos entre múltiplos eventos e, assim, reconfigurar suas experiências de vida.

Temos compreendido a necessidade de se estabelecer uma conexão entre o campo da performance musical e as pedagogias em música (e das artes, em geral) preocupadas com a formação criativa do

músico. Assim, é apresentada a seguinte pergunta de pesquisa: quais estratégias, materiais ou ferramentas pedagógicas podem ser empregadas na formação do performer violonista de modo a fomentar práticas e processos criativos? O projeto prevê a realização de uma pesquisa-ação, isto é, um método de pesquisa aplicada orientada à realização de um campo com atuação prática do pesquisador. Serão produzidos materiais didático-pedagógicos e aplicados em atividades com estudantes de graduação em música.

ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2018. p. 19-37.

DOMENICI, Catarina. A voz do performer na música e na pesquisa. *Anais do II*

SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2012, p. 169-182.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes. 2014.

→ **Vitor Gontijo**

A presença do violão na coleção latino-americana da Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte

Essa comunicação tem como objetivo analisar a presença do violão na Coleção de Partituras de Compositores Latino-Americanos da Fundação de Educação de Artística (FEA), visando responder a algumas questões, como por exemplo: quais as formações instrumentais em que é utilizado, se é usado de maneira convencional ou experimental, se há características identitárias ou se a poética se volta para uma abordagem mais universalista e quais tendências estéticas são representadas nas obras para violão e como elas se relacionam com produções de outros centros musicais (como Europa e EUA). A questão motriz que persiste é se podemos falar em uma “latino-americanidade” nessa produção.

Entre os desdobramentos do projeto, espera-se uma contribuição para a memória cultural da cidade de Belo Horizonte, ajudando a detalhar a coleção latino-americana da FEA. À medida que a produção se torne mais conhecida e detalhada, espera-se que ela passe a figurar na formação de nossos violonistas e estudantes de música, ao lado de produções já consagradas e reconhecidas canonicamente. Afinal, ações como essa são importantes para resgatar do esquecimento e silenciamento as vozes do nosso continente latino-americano, contribuindo para a necessária decolonização do saber.