



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

HELDER TOMAS PINHEIRO

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL  
EM DUO DE VIOLÕES

CAMPINAS

2017

HELDER TOMAS PINHEIRO

A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL  
EM DUO DE VIOLÕES

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música na área de concentração: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO HELDER TOMAS PINHEIRO E  
ORIENTADO PELO PROF. DR. EMERSON  
LUIZ DE BIAGGI.

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 1581026

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Pinheiro, Helder Tomas, 1987-  
P655c A construção da performance musical em duo de violões / Helder Tomas  
Pinheiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Emerson Luiz de Biaggi.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Duo de violão (Música). 2. Música de câmara. 3. Prática interpretativa  
(Música). I. Biaggi, Emerson Luiz de, 1961-. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

#### Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The musical performance construction in guitar duo

**Palavras-chave em inglês:**

Guitar duo (Music)

Chamber music

Performance practice (Music)

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Emerson Luiz de Biaggi [Orientador]

Esdras Rodrigues Silva

Luciano César de Moraes e Silva

**Data de defesa:** 21-08-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Música

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

HELDER TOMAS PINHEIRO

ORIENTADOR: PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

### **MEMBROS:**

1. PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI
2. PROF. DR. ESDRAS RODRIGUES SILVA
3. PROF. DR. LUCIANO CÉSAR MORAIS E SILVA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 21/08/2017

Este trabalho é dedicado a todas as pessoas que sonham estudar música, mas que, por questões socioeconômicas, são impedidas de acessar o conhecimento sobre esta arte.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa sem a qual não seria possível realizar esta pesquisa.

A Sérgio Assad, Luis Carlos Barbieri, João Luiz Rezende, Cecília Siqueira e Fernando Lima por aceitarem, com grande entusiasmo, compartilhar seus conhecimentos sobre performance musical em duo de violões.

Ao Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi, pela orientação e por sempre me mostrar os caminhos corretos na pesquisa e na vida.

Aos professores Dr. Luciano Morais e Dr. Esdras Rodrigues, pelas preciosas contribuições tanto na qualificação quanto na defesa deste trabalho.

Aos meus pais, por me apoiarem incondicionalmente e por sempre alimentarem o meu sonho de estudar música.

Aos meus irmãos Junior e Ivan Pinheiro e às suas respectivas companheiras, Jacqueline e Thainá, pelo grande incentivo de sempre.

Às minhas queridas sobrinhas, Lelê e Bia, por me lembrarem de como é gostoso ser criança e poder sonhar.

Ao meu irmão de som, Ricardo Henrique, pela parceria musical, pela disposição em me acompanhar nessa longa jornada do mestrado e pelos ensinamentos diários.

Aos amigos da Camerata de Violões de Campinas, os quais me proporcionaram uma vivência em música de câmara fundamental à minha formação musical: Claryssa Pádua, Ana Lis Marum, Stephen Bolis, Camilla Silva, André Batiston, Jonas Pellizzari, Felipe Macedo, Thiago Reimberg, Arthur Endo e Renato Sarmiento.

Aos meus alunos, com os quais continuo mais aprendendo do que ensinando.

A todos os amigos da Moradia Estudantil da Unicamp, especialmente aos moradores da Casa D6-A pelas boas energias de sempre: Daniele Silva, Lucas Caraça, Kyo Dias, Jhonathan Julião e Bruna Marques.

E, finalmente, à minha companheira Laryssa Luz, pelo carinho, paciência e principalmente, pelo constante incentivo e dedicação durante todo esse percurso.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar os princípios musicais e técnicos que fundamentam a construção de uma performance musical em duo de violões bem como as estratégias de estudo que podem ser empregadas para o desenvolvimento desse processo. Para alcançar tais objetivos, realizamos: (i) um levantamento bibliográfico sobre performance musical; (ii) entrevistas semiestruturadas com integrantes de quatro duos de violões (Duo Assad, Duo Barbieri-Schneider, Brasil Guitar Duo e Duo Siqueira Lima); (iii) levantamento de dados sobre a prática musical do Duo Abreu e (iv) um levantamento de dados sobre princípios técnicos e musicais que foram sugeridos aos duos Abreu e Assad pela professora Adolfinia Távora. Após a interpretação dos dados, fomos capazes de compreender os fundamentos e as estratégias de estudos que podem ser utilizadas na construção de uma performance em duo de violões. Com base no conhecimento adquirido a partir das interpretações, passamos a aplicar as ferramentas em nossos estudos em duo. Por fim, apoiados nas referências bibliográficas, na interpretação dos dados coletados e em nossa experiência artística nessa formação camerística, elaboramos um roteiro de estudos que visa auxiliar integrantes de duos de violões a se prepararem para suas performances musicais.

## **ABSTRACT**

The paper aims to investigate the musical and technical principles that support the construction of a musical performance in a guitar duo, as well as the practice strategies that can be used in this process. With this purpose, we have performed: (i) a bibliographical survey on musical performance; (ii) semi-structured interviews with four guitar duos' members (Duo Assad, Duo Barbieri-Schneiter, Brasil Guitar Duo and Duo Siqueira Lima); (iii) a data's survey on Duo Abreu's musical practical; (iv) a data's survey on technical and musical principles suggested to the Abreu and Assad duos by their teacher Adolfinia Távora. After the data interpretation, we were able to find the fundamentals of the construction of a guitar duo performance, as well as a study strategy that can be used in this process. Based on the bibliographical references, the interpretation of the collected data and our artistic experience in this type of ensemble, we elaborated a script of studies that aims to assist members of other guitar duos to prepare their own musical performances.



4.2.5. Atividade V: A construção da pulsação .....	82
4.2.6. Atividade VI: Estudos de repetição em conjunto.....	84
4.2.7. Atividade VII: Estudando o programa da performance .....	85
4.3. ETAPA III: AVALIAÇÃO.....	86
4.3.1. Atividade I - Autoavaliação de seções .....	87
4.3.2. Atividade II - Autoavaliação de uma obra .....	88
4.3.3. Atividade III - Autoavaliação na passagem do recital .....	88
4.3.4. Atividade IV - Autoavaliação da simulação do recital .....	88
4.3.5. Atividade V - Autoavaliação da apresentação formal.....	89
4.4. REFLEXÕES SOBRE O ENSAIO DE UM DUO DE VIOLÕES .....	89
Atividade I - O planejamento de um ensaio.....	89
Atividade II - Autoavaliação do ensaio.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	94
APÊNDICE I.....	99
MODELO DO QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO.....	99
APÊNDICE II – ENTREVISTAS.....	101
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O DUO SIQUEIRA LIMA .....	101
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LUIS CARLOS BARBIERI .....	133
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JOÃO LUIZ REZENDE LOPES.....	145
TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM SÉRGIO ASSAD .....	176
ANEXO I.....	198
APROVAÇÃO NO CEP .....	198
ANEXO II .....	205
MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO.....	205
ANEXO III.....	208
MODELO DO TERMO DE CONSENTIMENTO II.....	208
ERRATA.....	211

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga os fundamentos musicais e técnicos envolvidos na construção de uma performance musical em duo de violões bem como as estratégias de estudo que podem ser utilizadas durante esse processo.

O que motivou o desenvolvimento dessa pesquisa foi uma insatisfação com os resultados performáticos do duo de violões<sup>1</sup> do qual o autor é integrante, no decorrer de sua formação. Isso porque, após procurar, por um longo tempo, material que pudesse auxiliar o duo a melhorar sua performance, constatamos que não havia uma bibliografia que tratasse especificamente sobre esse assunto. Por esse motivo, buscamos, nesta pesquisa, preencher essa lacuna bibliográfica, documentando e refletindo sobre a construção da performance musical em duo de violões.

Para isso, dado o caráter didático da pesquisa, procuramos estruturar o texto de forma a facilitar o entendimento do tema. Assim, no primeiro capítulo apresentamos o conceito de performance musical que utilizamos durante nosso trabalho. Seguimos o capítulo detalhando os procedimentos utilizados para a obtenção dos dados que foram utilizados durante a pesquisa e o finalizamos com uma breve apresentação dos músicos pesquisados.

Já no segundo capítulo buscamos averiguar quais são os princípios técnicos e musicais bem como as estratégias de estudo que podem fundamentar a construção de uma performance musical em duo de violões. Para isso, fizemos um levantamento bibliográfico sobre performance musical para embasar nossos estudos teóricos. A partir desses estudos, elaboramos um questionário semiestruturado que foi aplicado nas entrevistas com cinco integrantes de quatro duos de violões brasileiros, a saber: (i) Sérgio Assad (integrante do Duo Assad), (ii) Luiz Carlos Barbieri (integrante do Duo Barbieri-Schneider), (iii) João Luiz Rezende (integrante do Brasil Guitar Duo), (iv) Cecília Siqueira e (v) Fernando Lima (integrantes do Duo Siqueira Lima). Como não foi possível entrevistar os integrantes do Duo Abreu, fizemos um levantamento de dados sobre suas práticas musicais e, para complementar a pesquisa, também buscamos dados sobre os princípios técnicos e musicais que a professora Adolfina Távora sugeria aos irmãos Abreu e aos irmãos Assad enquanto estes estavam sob sua orientação. Com os dados em mãos,

---

<sup>1</sup> O autor desse trabalho é integrante do *Duo de Violões Ricardo Henrique e Helder Pinheiro* desde 2011, quando o duo foi formado durante as aulas de música de câmara no curso de bacharelado em música da Universidade Estadual de Campinas. (UNICAMP).

selecionamos alguns tópicos a serem apresentados e interpretados. Além disso, o duo do qual faço parte passou a aplicar, em suas práticas musicais, as informações coletadas com o objetivo praticar e analisar empiricamente os conhecimentos apreendidos.

A partir da interpretação dos dados e da aplicação dos mesmos nas práticas musicais do duo, registramos, no terceiro capítulo, uma reflexão crítica sobre um período de cinco anos (anterior à realização desta pesquisa) de práticas musicais do duo do qual o autor é integrante. Os objetivos com tais reflexões foram entender as inadequações de nossos antigos estudos bem como mostrar, sob uma outra perspectiva, uma prática musical que carecia de fundamentações teóricas específicas. A abordagem dada a esse capítulo foi inspirada em Ray (2015) a qual vê nos registros de reflexões sobre as práticas musicais um importante meio para o desenvolvimento e para a consolidação da performance musical em nosso país:

Quase todos os instrumentistas, cantores e regentes brasileiros são também professores, atuando academicamente ou não. Transmitir o conhecimento adquirido ao longo de uma vida de experiência como *performer* não é só uma necessidade de realidade econômica nacional, mas também uma forma de continuar refletindo sobre sua própria atuação. Porém, a transmissão do conhecimento precisa de ferramentas teóricas e práticas para que o aprendizado seja estimulado. O problema maior está na pouca tradição que os *performers* em geral têm em documentar suas práticas. (RAY, 2015, p. 37)

No quarto capítulo, a partir das (i) referências bibliográficas, (ii) da interpretação dos dados e (iii) da nossa vivência musical nessa formação camerística (antes e durante a realização da pesquisa), elaboramos um roteiro de estudos que visa auxiliar integrantes de duos de violões na construção de suas performances musicais.

Por fim, nos apêndices, encontram-se as transcrições das quatro entrevistas realizadas, tendo em vista que compõem uma importante fonte dessa pesquisa. Refletindo sobre tais entrevistas nos veio à mente a seguinte pergunta: qual é o risco de não haver registros sobre a prática performática em duo de violões no Brasil? A falta de registros é, do nosso ponto de vista, bastante problemática, pois tende a apagar nossa própria história e todo o conhecimento que nela foi produzido. O incêndio na biblioteca de Alexandria, por exemplo, foi uma das grandes perdas da humanidade, pois apagou parte extensa da história e até hoje lamentamos esse fato, sendo, portanto, de suma importância não apenas o registro, mas também a conservação dele para a posteridade. Quando não temos acesso aos registros de experiências passadas, realizamos observações e pesquisas de maneira muito rudimentar, pois iniciamos o estudo, praticamente, do zero, sem qualquer alicerce ou fundamento. Um outro ponto a ser observado é que o desenvolvimento de uma teoria

se constrói por meio de diálogos com teorias e proposições desenvolvidas no passado. Sendo assim, a partir de registros é possível desenvolver e amadurecer ideias e experiências humanas. Fausto Borém nos chama a atenção para esse fato no contexto da performance musical:

Para que o trabalho envolvido no processo de tocar um instrumento, ou cantar, nos seus diversos níveis – leitura, obediência e desobediência à partitura, decisões técnico-interpretativas, gestual e interação com o público – não se perca na efemeridade dos concertos ou na frágil transmissão oral de conhecimentos das lições, deveríamos cultivar o hábito de explicar e documentar os meandros da arte de “fazer soar a música”. Nesse sentido, os professores de instrumento, canto e regência deveriam estabelecer uma rotina de documentação sistematizada de sua metodologia de *performance*, não somente texto escrito, mas também em gravação sonora. (BORÉM, 2000, p.143)

Por esse motivo, acreditamos ser necessário deixar documentadas as reflexões sobre as vivências dos duos de violões selecionados, bem como as experiências musicais do duo do qual faço parte antes e durante o desenvolvimento desta pesquisa, pois, dessa forma, outros musicistas poderão acessá-las e estudá-las partindo de um conhecimento consolidado. Como os duos pesquisados têm uma longa discografia a ser pesquisada, nos incumbimos somente de documentar sistematicamente suas metodologias para a construção de uma performance. Esperamos que esse material possa ser útil tanto para performers em geral quanto para pesquisadores e professores de música.

## CAPÍTULO 1: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

### 1.1. O CONCEITO DO TERMO PERFORMANCE MUSICAL UTILIZADO NA PESQUISA

A pesquisa em performance musical no Brasil abrange uma ampla gama de práticas musicais. Podemos observar isso a partir de uma simples consulta em anais de congressos acadêmicos nacionais nessa área. Nos anais do IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM)<sup>2</sup>, por exemplo, verificamos que ele admite diversas abordagens de estudos sobre performance e, dentre eles, podemos citar alguns: a preparação e execução de uma obra musical a partir de um texto musical; a improvisação musical; a conexão entre as práticas da tradição oral da música popular e o ensino acadêmico; a revisão de edição de obras musicais; a interação entre o aprendizado das práticas populares e eruditas, dentre outras. Vemos com bons olhos a pluralidade que tal congresso admite, pois há uma ampla diversidade de práticas musicais e é importante que existam espaços que as valorizem.

Nesse contexto, o presente trabalho também se insere na área de pesquisa em performance musical. No entanto, nosso objeto de estudo não abrange toda a diversidade de significados que o termo admite. Sendo assim, por questões metodológicas, precisamos delimitar o significado com o qual ele será usado no decorrer do trabalho. Utilizaremos o termo performance musical nos baseando na definição proposta por LIMA et al (2006). Para eles a performance musical é composta pela integração, durante uma execução musical, de dois mundos: o da interpretação e o da prática musical.

A interpretação musical presume uma ação executória que se reveste de um sentido hermenêutico, já a prática musical traz para si preocupações mais mecanicistas. A *performance musical*, no entanto, integra esses dois mundos, ela faz emergir a função tecnicista dessa prática musical propriamente dita, mas também transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com intuito de revelar relações e implicações conceituais existentes no texto musical. Sendo assim, poderíamos pensar a performance musical como um processo de execução que não dispensa nem os aspectos técnicos presentes nessa prática, nem os processos interpretativos que contribuem para essa ação. Tal projeção atribui à performance musical uma abrangência cognitiva bem mais ampla e uma perspectiva de ação mais interdisciplinar, em que outras áreas do conhecimento interagem na ação executória sob condições múltiplas. (LIMA et al. In: LIMA, 2006, p. 13)

Esses mesmos autores acreditam que interpretação musical traduz um pensamento

---

<sup>2</sup> Consulta realizada nos Anais do “IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM): *A Transversalidade da Performance Musical: Aprendizagens, Processos e Práticas em Contextos Múltiplos*”. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/publicacoes/anais-abrapem%202016.pdf>. Último acesso em 16/05/2017.

sobre o texto musical, de modo que o intérprete, ao fazer suas escolhas (sempre dentro do limite que o texto lhe impõe), apresentará tal pensamento através da execução musical da obra:

Completando essa pesquisa etimológica, temos na *interpretação* a ideia de mediação, a tradução, a expressão de um pensamento. Portanto, a interpretação musical pressupõe por parte do executante a escolha das possibilidades musicais contidas nos limites formais do texto e a avaliação dessas possibilidades. De certa forma, a mensagem musical lançada no texto não tem viabilidade própria, se não for traduzida pelo sujeito interpretante. A execução musical torna explícita a obra. Entretanto, a interpretação musical, sobrepujando essa finalidade, revela o valor expressivo da música, seu estilo e concepção, levando em conta a diferença existente entre notação musical que preserva o registro da música e a execução, que transforma a própria experiência musical numa existência renovada. (LIMA et al. In: LIMA, 2006, p. 12)

O outro componente da performance musical é a prática musical e ela se relaciona com as questões técnicas e motoras que estão envolvidas no processo de assimilação da obra, de modo que a repetição mecânica está diretamente associada a esse processo.

[...]. Assim, etimologicamente falando, a prática musical relaciona-se bem mais ao desenvolvimento de uma atividade motora necessária à boa execução, vislumbra um padrão performático que prevê a repetição, o condicionamento motor, o fazer mecânico. (LIMA et al. In: LIMA, 2006, p. 12)

Afim de delimitarmos esse conceito com mais precisão não poderíamos deixar de mencionar a problemática relacionada à presença ou não de um público no ato da execução da obra. Consideraremos como performance musical qualquer execução de obra ou recital que possa ser ouvida integralmente, não importando se essa audição aconteça pelo público presente no ato da execução ou se ela acontecerá em um outro momento, através de registros em áudio ou vídeo. Também não nos importará a distância, relativa ao tempo, entre a execução e a audição da mesma. Consideramos também que qualquer tipo de edição, como cortes ou sobreposições do áudio na gravação, descaracterizará o que estamos considerando como uma performance musical, ou seja, consideraremos como registro de uma performance musical somente a gravação que estiver em seu material bruto com a execução realizada do início ao fim, sem cortes ou montagens.

Em resumo, utilizaremos o termo “performance musical” para representar a relação entre quatro elementos: a representação gráfica da obra, ou seja, a partitura; as decisões interpretativas tomadas pelo performer; a prática ao instrumento envolvida no processo de assimilação da obra e, por fim, a execução dessa obra - que poderá ser apreciada por um público presente ou através de registros em áudio/vídeo.

## 1.2. DESCRIÇÃO METODOLÓGICA PARA A OBTENÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

A metodologia utilizada para a obtenção dos dados, relativos à construção de uma performance musical em duo de violões, foi realizada em seis etapas: (i) levantamento bibliográfico sobre performance musical em geral e em música de câmara; (ii) elaboração de um questionário semiestruturado; (iii) entrevistas semiestruturadas com integrantes de duos de violões com longa experiência; (iv) transcrição das entrevistas; (v) levantamento de dados sobre a prática musical do Duo Abreu (vi) levantamento sobre os parâmetros didáticos utilizados pela professora Adolfina Távora.

A metodologia adotada para a elaboração das entrevistas foi fundamentada em Marconi; Lakatos (2003, p. 195) os quais destacam o potencial dessa técnica de pesquisa como investigação social. Nesse sentido as entrevistas foram organizadas em um questionário com perguntas semiestruturadas priorizando a liberdade de linguagem e opinião dos entrevistados. Por fim, buscando dar um significado amplo às repostas, adotamos a metodologia da interpretação dos dados. Para Marconi e Lakatos a interpretação dos dados é:

[...] a atividade intelectual que procura dar um significado mais amplo às repostas, vinculando-as a outros conhecimentos. Em geral, a interpretação significa a exposição do verdadeiro significado do material apresentado, em relação aos objetivos propostos e ao tema. Esclarece não só o significado do material, mas também faz ilações mais amplas dos dados discutidos. Na interpretação dos dados da pesquisa é importante que eles sejam colocados de forma sintética e de maneira clara e acessível. (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 168).

## 1.3. OBJETIVOS DA PESQUISA

Inicialmente essa pesquisa tinha como objetivo específico entender o processo de construção de uma performance musical em duo de violões que contemplasse, principalmente, a poética interpretativa<sup>3</sup> da unificação sonora<sup>4</sup> e foi a partir desse objetivo

---

<sup>3</sup> Moraes, em sua tese de doutorado, define o termo poética interpretativa: “A terceira tarefa, talvez mais próxima do cotidiano de trabalho dos músicos, é compreender os diferentes sistemas interpretativos (ou de poíesis interpretativo musicais) como dimensões frequentemente incompatíveis, incomensuráveis entre si. Podemos chamar esses sistemas interpretativos de “escolas”, ou de “poéticas interpretativas”. Cada uma delas elege suas abordagens específicas dos materiais sonoros, desde os mais claramente determinados, como postura, acessórios, dimensões e materiais de instrumentos, até os mais intangíveis, mas não menos “concretos” para a prática musical, tais como sonoridade, tipo de fraseado, articulação, abordagem agógica, direcionalidade formal”. (MORAIS, 2014: p. 66).

<sup>4</sup> Entendemos por unificação sonora a coesão musical dos integrantes do duo a partir de uma série de elementos musicais, a saber: agógica, inflexões fraseológicas, articulações, acentuações, dinâmicas, timbres, sincronia de ataques, vibratos e ginga. Por conta disso o título inicial da pesquisa era “Dois ou Um: uma contribuição teórica para o estudo da unificação sonora em duo de violões.

que elaboramos o questionário para as entrevistas. No entanto, reconfiguramos parcialmente nosso objetivo após o exame de qualificação, realizado em 26/08/2016.

Foi durante a qualificação, através das colocações de um dos membros da banca, que pudemos entender que a unificação sonora era apenas uma das possíveis poéticas interpretativas que poderiam ser trabalhadas em um duo de violões. Tendo esclarecido tal questão, a banca nos sugeriu que, se possível, tornássemos como o cerne do trabalho a difusão do conhecimento sobre os processos envolvidos na preparação da performance musical em duo de violões. A partir dessa sugestão, buscamos mostrar os princípios que fundamentam a construção da performance em duo de violões, bem como as estratégias de estudos que podem ser utilizadas durante esse processo.

O modelo que encontramos para esse fim foi o de propor um roteiro de estudo para a partir da síntese de três frentes de informações: (i) referências bibliográficas sobre a construção de uma performance musical; (ii) discussão sobre os dados levantados; (iii) reflexões sobre os trabalhos performáticos que o autor desenvolve em duo de violões há mais de seis anos. É desse modo que esperamos contribuir para difundir o conhecimento sobre os processos envolvidos na construção de uma performance musical em duo de violões.

#### **1.4. CRITÉRIOS PARA A ESCOLHA DOS ENTREVISTADOS**

Foram três os critérios utilizados para a escolha dos duos que seriam entrevistados: (i) duos que trabalhassem com a poética interpretativa da unificação sonora; (ii) que apresentassem materiais fonográficos, para possíveis consultas, com essa abordagem poética; (iii) que apresentassem longa experiência na formação camerística de duo de violões (dez anos foi a experiência mínima estipulada).

#### **1.5. ENTREVISTAS E CONSULTAS EXTRAS**

A partir desses critérios foram selecionados os seguintes duos para serem entrevistados: Duo Abreu; Duo Assad; Duo Barbieri-Schneiter; Brasil Guitar Duo e Duo Siqueira Lima

A primeira entrevista foi realizada com os integrantes do Duo Siqueira Lima, Cecília Siqueira e Fernando Lima, no dia 27/02/2016, na residência dos mesmos localizada na cidade de Atibaia - SP.

Nossa segunda entrevista foi feita com Luis Carlos Barbieri, integrante do Duo Barbieri Schneider, que preferiu responder o questionário por escrito. Tivemos acesso às suas respostas no dia 20/03/2016, após ele nos enviá-las por e-mail.

João Luiz Rezende, integrante do Brasil Guitar Duo, foi o terceiro entrevistado. A entrevista aconteceu no dia 02/05/2016 e foi realizada via Skype<sup>5</sup>, pois João Luiz, atualmente, reside em outro país.

A última entrevista foi realizada com Sérgio Assad, um dos integrantes do Duo Assad. Ela foi feita pessoalmente no dia 29/07/2016 na cidade de São João da Boa Vista - SP em um dos intervalos da programação do Festival Assad - 2016.

Todas as entrevistas foram feitas a partir de um questionário semiestruturado com dezesseis temas e quarenta perguntas. O questionário com todas as perguntas pode ser consultado nos apêndices dessa dissertação. Os temas nele abordados foram os seguintes:

- 01 - Contatos iniciais com uma nova obra musical
- 02 - Elaboração das digitações em duo de violões
- 03 - Processos para a assimilação e memorização de uma obra
- 04 - Estudos de trechos e os estudos integrais da obra
- 05 - A utilização do metrônomo
- 06 - Comunicação aural
- 07 - Simulação da performance
- 08 - Autoavaliação
- 09 - O planejamento do programa
- 10 - Aquecimento préperformance
- 11 - Amadurecimento das obras
- 12 - Técnicas em duo
- 13 - Inclusão de peças novas no repertório
- 14 - Repertório didático
- 15 - Referências musicais
- 16 - Planejamento do programa

Nossa meta era a de entrevistar pelo menos um integrante de cada duo

---

<sup>5</sup> Skype é um software que permite a comunicação em voz e vídeo on-line.

selecionado. Tal meta foi parcialmente cumprida, haja visto que entrevistamos somente integrantes de quatro duos. Apesar de não ter sido possível entrevistar os integrantes do Duo Abreu, conseguimos levantar algumas informações sobre como eram suas práticas musicais. Para tanto, as referências utilizadas foram a biografia, recém lançada, de Sérgio Abreu e algumas entrevistas cedidas, pelo mesmo, para canais especializados em violão do site *Youtube* e também para pesquisas acadêmicas. Além da prática musical do Duo Abreu, buscamos informações sobre os princípios didáticos, para a construção de uma performance musical em duo de violões, que a professora Adolfina Távora utilizava em suas aulas. As referências que utilizamos, nesse caso, foram os depoimentos dos seus ex-alunos e as pesquisas acadêmicas que, mesmo de forma indireta, trataram sobre esse assunto.

## 1.6. BREVES INFORMAÇÕES SOBRE OS MÚSICOS PESQUISADOS

**Monina Távora** - Adolfina Raitzin Távora, conhecida pelo nome artístico de Monina Távora, nasceu em 1921 na Argentina. De acordo com Moraes:

Ela era filha de um psiquiatra austríaco que imigrou para a Argentina durante a segunda guerra. Foi aluna de Domingo Prat e estudou piano com Ricardo Viñes. Foi também aluna de Segovia durante um período de cerca de sete anos e casou-se com o geólogo brasileiro Elisário Távora, vindo a residir no Brasil até meados dos anos setenta, período no qual orientou a formação do Duo Abreu e posteriormente do Duo Assad. (MORAIS, 2007, p. 129)

Monina Távora morreu aos 90 anos em agosto de 2011 devido a complicações em sua saúde.

**Duo Abreu** - Os irmãos cariocas Sérgio Abreu (1948) e Eduardo Abreu (1949) formavam o Duo Abreu. Além de terem estudado teoria musical com Florêncio de Almeida Lima e Guido Santorsola, tiveram aulas com a professora Monina Távora durante dez anos. Iniciaram, na década de sessenta, uma intensa carreira internacional. No entanto, ela foi interrompida em 1975, após Eduardo desistir da vida musical. Sérgio Abreu deu continuidade durante mais alguns anos como solista, mas em 1981 deixou os palcos e passou a trabalhar como luthier.

**Duo Assad** - Os paulistas Sérgio Assad (1952) e Odair Assad (1956) são irmãos e juntos formam o Duo Assad. Em 1969 após Jorge Assad, o pai deles, ter escutado o trabalho dos irmãos Abreu, mudou-se com toda a família para o Rio de Janeiro para que seus filhos Sérgio e Odair pudessem estudar com a professora Távora. Os dois estudaram

por sete anos com ela e, logo depois de serem laureados em um concurso de interpretação na Bratislândia, iniciaram uma profícua carreira internacional onde puderam gravar muitos discos, tocar em diversos países e fazer colaborações, dentre elas com Yo Yo Ma, Paquito D'rivera e Nadja Salerno Sonnenberg.

**Duo Barbieri-Schneiter** - O carioca Luiz Carlos Barbieri (1963) e o baiano Fred Schneiter (1959-2001) formavam o Duo Barbieri-Schneiter. Barbieri foi aluno de Sérgio Assad, já Fred Schneiter estudou com Luiz Antônio Perez e Turíbio Santos. A carreira em duo iniciou-se em 1987. Em duo tocaram em diversos países e gravaram três álbuns. Barbieri e Schneiter colaboraram significativamente para a criação de um repertório para a formação de duo de violões com composições e arranjos. A carreira do duo foi interrompida após a morte prematura de Fred Schneiter em 2001.

**Brasil Guitar Duo** – o paulista João Luis Rezende (1979) e o estadunidense radicado no Brasil, Douglas Lora (1978) formaram em 1997 o Brasil Guitar Duo. Ambos estudaram violão com o professor Henrique Pinto. Em 2006 ganharam o Concert Artists Guild International Competition, nos Estados Unidos. A partir de então, o duo vem desenvolvendo uma intensa carreira internacional, gravando vários discos e tocando em diversos países. Ambos os integrantes têm contribuído com composições e arranjos para essa formação camerística.

**Duo Siqueira Lima** – Em 2003 a uruguaia Cecília Siqueira (1972) e o mineiro Fernando Lima (1978) formaram o Duo Siqueira Lima. Ela obteve orientações com o professor Abel Carlevaro e, assim como Fernando Lima, também estudou com o professor Henrique Pinto. O Duo Siqueira Lima conquistou uma reputação internacional. Possuem diversos discos gravados nos quais interpretam um variado repertório. O Duo Siqueira Lima tem contribuído significativamente para a formação e ampliação do repertório para duo de violões tendo realizado transcrições e arranjos.

## CAPÍTULO 2: EXPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO DOS DADOS

Nosso objetivo, ao expor e interpretar os dados que foram levantados, foi o de observar os princípios musicais e técnicos que fundamentam a prática dos duos pesquisados bem como estratégias de estudos que eles utilizam ou utilizavam para construir suas performances musicais. Por uma questão metodológica, o conceito de estratégias de estudo que estamos utilizando em nossas interpretações de dados se baseia na definição proposta por Barros:

Entende-se por estratégias de estudo o conjunto de táticas e técnicas empregadas durante a prática do instrumento com o intuito de alcançar um objetivo específico. Essas estratégias formam o fator-chave para o desenvolvimento da excelência na execução e estão vinculadas a uma prática deliberada de estudo, responsável pelo alto nível de desempenho e de eficiência nos resultados. (BARROS, L.C., 2008, p. 105)

Percebemos que, para nosso objetivo, não haveria a necessidade de interpretarmos todos os dados que surgiram nos dezesseis temas do questionário, mas sim os oito temas iniciais. Isso se deu pois tais temas estão diretamente relacionados aos processos de construção de uma performance musical em duo de violões, ao passo que, os outros oito se relacionam indiretamente com nosso objetivo central. As discussões dos dados foram divididas em seis subcapítulos:

- Primeiros contatos com uma obra musical
- A elaboração das digitações em duo de violões
- Estratégias para a assimilação e memorização de uma obra musical
- A comunicação aural
- Passagem do programa e a simulação de uma performance pública
- Autoavaliação

Buscando dinamizar a leitura durante a exposição dos dados, adotaremos as iniciais dos nomes dos músicos pesquisados os quais serão apresentados da seguinte forma: C.S. - Cecília Siqueira; F.L. - Fernando Lima; L.C.B. - Luiz Carlos Barbieri; J.L. - João Luiz Rezende Lopes; S.A. - Sérgio Assad; S. Abreu. - Sérgio Abreu.

## 2.1. CONTATOS INICIAIS COM UMA NOVA OBRA MUSICAL

De acordo com Gabrielsson “a excelência na performance musical envolve dois componentes principais: (a) uma compreensão genuína do que é a música, sua estrutura e significado, e (b) um domínio completo da técnica instrumental<sup>6</sup>. ” (GABRIELSSON, 1999, p. 502). Partindo dessa perspectiva, nosso objetivo é investigar, nesse subcapítulo, quais são as estratégias de estudo, utilizadas pelos integrantes dos duos pesquisados, para compreenderem a obra musical que será preparada para uma performance. Entretanto, antes de observarmos tais estratégias de estudos, faremos algumas digressões visando oferecer informações que julgamos ser fundamentais para o entendimento sobre a construção da performance musical em um duo de violões. A primeira delas será a apresentação de alguns dos parâmetros musicais (compreensão da obra, elaboração dos fraseados, sonoridade, agógica, dinâmicas, articulações, etc.) que eram exigidos pela professora Monina Távora. Em seguida, pontuaremos através da reflexão sobre alguns dados, as diferenças entre as poéticas interpretativas dos irmãos Abreu e dos irmãos Assad. Para finalizar, mostraremos alguns dos “treinamentos” interpretativos que os irmãos Assad receberam da professora Távora. Após essas digressões, nos atentaremos às estratégias de estudos utilizadas pelos integrantes dos duos pesquisados.

### Exposição dos dados

Em uma entrevista cedida à N. S. Barros, S. Abreu rememora parte de seu aprendizado durante os estudos com a professora Monina e expõe alguns dos parâmetros técnicos e musicais determinados por ela:

Bem, o que você escreveu dá a impressão que fazer escalas rápidas era nossa principal preocupação. Pode até ter sido em algum momento bem no início, mas não a partir do momento em que começamos a trabalhar com a D. Monina, para quem o que importava era, acima de tudo, a arquitetura de cada obra, a clareza e compreensão geral da música como ponto de partida, e, conseqüentemente a clareza de cada frase, e, igualmente importante, a busca da sonoridade apropriada para cada nota, de modo que, como um todo, o violão parecesse soar como uma pequena orquestra. A escolha de colorido e de dinâmica nunca era uma distribuição arbitrária de efeitos, mas devia ter sempre por objetivo tornar o discurso musical tão claro e expressivo quanto possível, a partir da compreensão das intenções do compositor e seguindo o mais fielmente possível as indicações do compositor na partitura, geralmente ignoradas pela maioria dos violonistas. (ABREU, S. apud BARROS, N.S. 2008, p. 110).

---

<sup>6</sup> Tradução nossa: “Excellence in music performance involves two major components: (a) a genuine understanding of what the music is about, its structure and meaning, and (b) a complete mastery of the instrumental technique.”

S. Abreu, dando continuidade à exposição dos parâmetros exigidos pela professora Monina, em uma outra entrevista, esta cedida à Morais, afirma que:

Ela dava muita ênfase a primeiro você entender a estrutura da composição. Tinha a estrutura básica, né, enfim a gente não pegava nada muito complicado, mas mesmo assim... (*estrutura formal?*). É, formal, básica, sei lá... Pegava uma Courante de Bach, são duas seções, enfim. E ela procurava chamar a atenção assim, para os pontos culminantes, então você tocava procurando conduzir a esses pontos de modo que eles se sobressaíssem... pra não ser uma salada contínua, ser uma coisa... Pra você delinear bem as frases pra ao ouvir você saber onde começa uma, onde começa outra, sem necessariamente exagerar o negócio, mas que ficasse definido, que não ficasse tudo embolado. Dava muita importância à igualdade do som ou da igualdade da graduação, você fazer um crescendo mais não *bruummlamm*, não, fazer uma coisa bem calculada. Um crescendo, um diminuindo, um forte, todo forte (onomatopeias demonstrando um decrescendo repentino) e cair, então. (ABREU, S. In: MORAIS, 2007, p. 149- 150)

Com as duas falas supracitadas, podemos observar alguns dos parâmetros técnicos e musicais exigidos pela professora Monina Távora. A partir dessas informações, procuramos entender quais as estratégias de estudos que eram utilizadas pelos irmãos Abreu para efetivar tais exigências performáticas. A seguir, S. Abreu discorre sobre como eram suas estratégias ao iniciar o estudo performático de uma nova obra musical:

A D. Monina nos deu um livro do Giesecking<sup>7</sup> sobre como uma música deve ser trabalhada: primeiro estudar, planejar e memorizar a obra antes de tocar uma nota sequer no instrumento. Então pegar o instrumento já sabendo como a peça deve soar, e sendo capaz de escrever a peça de ponta a ponta de memória. Ela nos estimulava a praticar muita leitura à primeira vista, mas sempre dando uma rápida olhada na peça inteira antes de ler com o instrumento para já poder dar uma boa ideia. (ABREU, S. apud Barros, N.S., 2008, p. 110)

Na biografia de S. Abreu, Ricardo Dias afirma que o canto era uma outra estratégia de estudo utilizada pelo biografado quando este se preparava para construir uma performance musical:

Dentro do que é o objetivo maior desse livro, mostrar para o apreciador e estudante do violão o “*approach* Abreu”, é preciso fazer algumas observações. Tocar uma peça passa, obrigatoriamente, por cantá-la. Não necessariamente solfejá-la nota por nota, mas cantarolá-la, deixando a voz mostrar um caminho para a interpretação. Isso vale tanto quanto, ou mais que uma análise musicológica rigorosa. Segundo ele a música pede o que quer, está tudo ali. (DIAS, 2015, p. 31)

---

<sup>7</sup> Segue a referência do livro citado por S. Abreu: GIESEKING, Walter. LEIMER, Karl. *Como devemos estudar piano*. 2. ed. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Mangione, 1949.

Para finalizar, o último dado que conseguimos levantar, relativo aos irmãos Abreu, mostra que S. Abreu se dirigia ao instrumento somente após estruturar mentalmente as ideias interpretativas sobre a obra:

Nunca tive regras fixas, o objetivo era sempre conseguir realizar no instrumento o que eu havia realizado mentalmente, então experimentava muitas possibilidades até conseguir chegar próximo do objetivo desejado. Quando não conseguia, deixava a peça de lado. Sei até hoje de memória inúmeras obras que nunca cheguei realmente a tocar por não conseguir um resultado que me deixasse satisfeito. (ABREU em BARROS, N.S. 2008)

Ao interpretarmos os dados relativos aos estudos iniciais de uma obra musical no caso do Duo Assad, foi possível constatar que, apesar de terem formação musical com a mesma professora, eles utilizam estratégias diferenciadas. Questionado se utilizavam o método proposto por Leimer/Giesecking, S.A. afirma que:

Não me lembro dela ter falado desse livro não. Isso aí já é um processo mais intelectualizado. [...]. No caso específico do Sérgio Abreu ele tinha o ouvido absoluto. Então para ele era possível pegar uma partitura e realmente ler sem o instrumento. Assim, você pode ler tranquilamente e talvez até ir para o instrumento e tocar sem ver a partitura embora isso me pareça uma coisa complicadíssima, mas não impossível. Vai depender muito da complexidade da peça. (ASSAD, 2016)

Admitimos que a fala acima nos deixou intrigados, pois, como seria possível uma professora orientar dois trabalhos artísticos que obtiveram resultados performáticos tão representativos, utilizando métodos de estudos diferentes? Como o Duo Assad não utiliza o método proposto pelos pianistas Giesecking e Leimer buscamos entender o como a professora Távora os orientava.

Em um fórum especializado em discussões sobre o violão<sup>8</sup> há um depoimento onde S.A. destaca os oito principais itens de sua aprendizagem musical com ela. Nos chamaram a atenção os itens de número seis e oito, os quais abordam a questão do desenvolvimento da expressividade musical.

6). Desenvolver a capacidade interpretativa praticando determinados trechos com diferentes enfoques de expressão.

8). Flexibilidade extrema no que tange a agógica e a dinâmica musical. (Neste ponto ela era realmente extraordinária, podendo demonstrar facilmente como o bom emprego da dinâmica altera completamente uma interpretação. Às vezes nos surpreendia com pedidos que eram o oposto do que havia sido determinado na semana anterior). (ASSAD, 2011).

---

<sup>8</sup> Alguns dias após o falecimento da professora Monina Távora, Sérgio Abreu e Sérgio Assad fizeram, cada um, um depoimento de agradecimento e despedida à professora. Tais depoimentos podem ser acessados através do link: <http://www.violao.org/topic/11924-adolfina-raitzin-de-tavora-dona-monina/> Último acesso em 29/03/2017.

É possível perceber que a professora buscava trabalhar uma ampla gama de possibilidades expressivas com os irmãos Assad. Em nossa entrevista S.A. oferece mais detalhes sobre como eram as sugestões musicais da professora Távora:

No caso específico da D. Monina, ela era uma professora muito intuitiva. Ela determinava o plano dinâmico de uma peça numa semana pra trocar tudo na semana seguinte. O que era forte as vezes virava piano e vice-versa. Isso tudo era bastante confuso mas tratava-se de uma confusão muito sadia, pois não haviam regras fixas de interpretação. Você pode até improvisar uma dinâmica ali, na hora em que está no palco, de acordo com o que está acontecendo. Tem certas coisas que você respeita. Por exemplo: no momento de fazer um crescendo você respeita o que está marcado na partitura, mas há muitas nuances intermediárias que acontecem lá na hora e a gente, por ter sido aluno dela acabou fazendo isso naturalmente, sem pensar muito. Então, a falta de um método acabou se transformando em um método. (ASSAD, 2016).

Os dados supracitados nos mostram que a abordagem didática interpretativa que a professora Monina trabalhou com os irmãos Assad acabou se transformando em um método, no qual a interpretação do Duo Assad é elaborada de distintas maneiras a cada performance da obra.

No nosso caso são duas personalidades distintas que se acoplam, mas ainda com a mesma ideia musical, com o mesmo tipo de rubato. Nós improvisamos muito a questão da interpretação. Tudo é feito na hora, na realidade. Não tocamos uma mesma música duas vezes do mesmo jeito. (ASSAD, 2016)

Essa maneira de abordar a interpretação nos remete à tradicional escola pianística romântica que, de acordo com Moraes, demanda do intérprete um “arsenal” de recursos expressivos:

Nessa proposta, o intérprete precisa chamar a atenção do ouvinte, sempre propondo alguma coisa nova, uma nova maneira de apresentar o discurso. Essa é uma concepção que privilegia a habilidade técnica e expressiva do intérprete, admirada até a atualidade. Segovia, representante icônico dessa concepção no violão, era um intérprete louvado pelo inesperado de suas execuções, que nunca ofereciam uma pista de quando ou como um recurso seria agregado à uma nota. É uma concepção que exige do intérprete um arsenal de recursos expressivos, diferentes tipos de rubato, vibrato, glissandos, portamentos, gradações de arpejos de acordes, fermatas sutis ou exageradas, sempre mantendo em vista a necessidade de chamar a atenção do ouvinte para uma forma surpreendente de revelar o discurso sonoro. (MORAIS, 2014, p. 143)

É interessante lembrarmos que a professora Monina foi aluna de Andrés Segóvia, o grande expoente da escola romântica ao violão, e que, de acordo com Apro, ela também “pertence à tradicional escola romântica, na qual o intérprete reivindica seu privilégio de recriador das obras.” (APRO, 2004, p. 10). A partir dessa digressão feita com o intuito

de entendermos a poética interpretativa dos irmãos Assad podemos, agora, observar as estratégias iniciais de estudo para uma nova obra musical.

A primeira estratégia que pudemos observar para esse tema também foi encontrada no depoimento de S.A. sobre Monina Távora no fórum de violão citado anteriormente. Nesse depoimento percebemos que a professora Távora, assim como para os irmãos Abreu, recomendava o canto para criar ideias interpretativas. De acordo com S.A.: “a utilização da voz [funciona] como guia insubstituível no processo de aprendizagem (o canto seria a ponte mais imediata entre a análise e a intuição).” (ASSAD, 2011).

Uma outra estratégia utilizada pelos irmãos Assad no início da carreira era o estudo em conjunto. De acordo com S.A. não havia trabalhos isolados. Durante o tempo que estiveram com a professora Monina a performance sempre era construída conjuntamente entre ele e seu irmão Odair Assad: “- Nós tocávamos o tempo todo juntos, não havia trabalho isolado. Fazíamos tudo coletivamente; líamos e tocávamos o tempo todo juntos! A gente tocava, tocava, tocava! Repetíamos “sessenta mil vezes” a mesma peça até começar a sair direito.” (ASSAD, 2016). Podemos notar que S.A. vê esse método de trabalho com um certo resguardo:

Não chega a ser um bom método isso, porque as vezes é melhor perder um pouco mais de tempo nas partes individuais para somente depois colocar em contexto. Mas, por um outro lado, trabalhar dessa forma desde aquele início, fez com que a gente acabasse tocando juntos mesmo. (ASSAD, 2016)

Esse tipo de abordagem nos estudos iniciais também era uma prática entre os integrantes do Duo Barbieri-Schneiter. De acordo com Barbieri, “- A leitura era realizada em duo e quase nunca estudávamos separados. A escolha de digitação, mudanças na partitura, ideias de interpretação iam surgindo ali, em nosso bate papo durante o ensaio.” (BARBIERI, 2016). Não observamos, durante toda a entrevista de Barbieri, nenhum tipo de descontentamento com essa abordagem metodológica. Em relação ao Brasil Guitar Duo, os estudos iniciais de uma obra também eram realizados conjuntamente:

Uma coisa que eu acho que é um diferencial nosso e que hoje em dia não fazemos tanto, mas passamos pelo menos uns quinze anos fazendo, é: uma vez que decidimos a peça que vamos estudar, começamos a dedilhá-la e estudá-la juntos. Não tem aquela coisa de o Douglas pegar a parte dele, eu pego a minha, aí vamos para nossas casas, estudamos e, depois, juntamos. Não existe juntar. Montamos a música juntos. (LOPES, 2016).

Em relação a esse tema, os integrantes do Duo Siqueira Lima têm uma outra abordagem. De acordo com F.L., a partir do momento que têm a partitura acabada de uma obra passam a estudá-la individualmente: “ Feito isso e já com a partitura em mãos, aí é uma boa trabalhada individual. ” (LIMA, 2016).

Uma outra estratégia de estudo também foi extraída da entrevista com J.L. De acordo com ele, ao iniciar a preparação de uma nova obra musical afirma estudá-la mentalmente: “ - Vou responder boa parte levando em consideração a minha prática solo. Bom, estudo as músicas sem o violão. Esse é o jeito que eu componho também. ” (LOPES, 2016). Além disso, J.L. revela que define mentalmente, além do caminho interpretativo, as digitações que serão usadas<sup>9</sup>.

Uma vez que eu já tenho um caminho mais ou menos definido em minha cabeça de olhar a partitura, vou testando. Não fico muito tempo estudando a partitura de forma que nunca pegarei no instrumento, pego o instrumento frequentemente. Ultimamente, por ter facilidade em fazer isso, meio que acho a digitação que quero já na cabeça, por já ter estudado e assimilado, aí vou para o violão e normalmente ficará a digitação que estava em minha mente. (LOPES, 2016).

F.L. segue a mesma linha de raciocínio e, antes de executar a obra, define as ideias musicais mentalmente: “ - Eu, por exemplo, tenho uma coisa de ter a música, antes do que a parte mecânica, ter o som. Quando estou tocando vou em busca de reproduzir aquilo. Eu preciso ter a música em mente, não só a minha parte, mas a parte dela também. ” (LIMA, 2016)

### **Interpretação dos dados**

Achamos que seria importante realizar a digressão para, assim, evidenciar alguns dos princípios técnicos e musicais que eram sugeridos pela professora Monina Távora aos irmãos Abreu e Assad, os quais definiram duas distintas poéticas interpretativas. Tendo constatado essa distinção poética, não podemos deixar de destacar o cuidado que a professora Monina Távora teve ao guiar, por caminhos interpretativos tão diversificados, os dois duos. Está aí mais uma amostra de sua alta qualidade pedagógica.

Em relação as estratégias de estudos utilizadas para iniciar a preparação de uma performance musical observamos duas: (i) a criação de ideias interpretativas a partir da prática mental e (ii) a criação de ideias interpretativas a partir do canto.

---

<sup>9</sup> O tema digitação será abordado em mais detalhes no próximo subcapítulo. Por hora nos basta evidenciar com a fala de J.L. que em seus estudos mentais ele já planeja, além da interpretação musical, as digitações que serão utilizadas.

Sobre a prática mental, apesar de ter sido elencada por vários integrantes dos duos pesquisados, o único dado que explicita, de fato, os meios para sua realização foi mencionado por S. Abreu, que aplicava o método sugerido pelos pianistas Giesecking/Leimer durante o processo inicial de sua aprendizagem de uma nova obra.

Apesar das diferenças de poéticas interpretativas e de estratégias de estudos, visto que os irmãos Assad não utilizam o método proposto por Leimer/Giesecking, o canto foi uma ferramenta mencionada pelos integrantes desses dois duos. Pesquisas recentes corroboram com essa prática e também afirmam que o canto pode ajudar na construção de uma performance instrumental. De acordo com Silva “A *performance* musical por meio da leitura cantada pode ser um meio de exteriorizar pontos que revelem, em certo grau, aspectos sobre a compreensão da partitura e como ela é construída sonoramente.” (SILVA, 2015).

É interessante notar que, mesmo utilizando esses dois tipos de estratégias para criar ideias interpretativas sobre a obra, o resultado interpretativo final, na maioria dos duos, vem das decisões que são ou eram acertadas conjuntamente entre os integrantes.

## 2.2. ESTRATÉGIAS PARA A ELABORAÇÃO DAS DIGITAÇÕES EM DUO DE VIOLÕES

A elaboração da digitação<sup>10</sup> para a execução de uma obra musical ao violão é uma atividade complexa. Pesquisas recentes, como em Alípio (2010, 2014), investigam esse tema no âmbito da prática solística e nos mostram que, por existir múltiplas variáveis para a elaboração de uma digitação, caso o performer não tenha princípios metodológicos sólidos para formulá-las, os resultados técnicos e musicais poderão ser equivocados.

Sendo a digitação um complexo sistema de variáveis, é necessário que tenhamos princípios metodológicos que norteiem as decisões *entre* os diversos fatores para o seu processo, pois ao contrário, o resultado técnico e, sobretudo, musical, podem ficar à mercê da casualidade e, portanto, propensos a equívocos. (ALÍPIO, 2014, p. 26)

---

<sup>10</sup> A definição de *digitação* com a qual trabalhamos nesta pesquisa foi apresentada em um artigo elaborado pelo autor desse trabalho em parceria com Ricardo Henrique Serrão. Segue tal definição: “A digitação é o ato de escolher, dentre algumas variáveis que o violão e o corpo do instrumentista oferecem (cordas, posições, dedos, saltos, ressonâncias, articulações), como e onde determinada nota, acorde ou textura musical será tocada. A digitação ao violão, assim como em muitos instrumentos, é de grande complexidade, pois inter-relaciona elementos de interpretação, sonoridade e mecanismo instrumental. Nesse sentido, a complexidade na digitação em duo de violões - ainda pouco investigada na produção bibliográfica acadêmica - se potencializa e torna-se uma demanda fundamental na preparação da performance para essa formação camerística.” (PINHEIRO; SERRÃO, 2017, pág. 4).

Em nosso levantamento bibliográfico, constatamos que a elaboração das digitações em duo de violões é um tema ainda pouco explorado na literatura. Nesta seção, buscando contribuir para a minimização dessa lacuna, investigamos quais são os problemas gerais que emergem durante o processo de elaboração das digitações em duo e quais as estratégias que podem ser consideradas para resolvê-los. Para finalizar, observamos as formas de trabalho que os integrantes dos duos pesquisados utilizam para desenvolver tal atividade.

### **Exposição dos dados**

O primeiro dado observado é que existe um consenso entre os entrevistados de que a dificuldade para a elaboração das digitações aumenta no contexto de um duo de violões. F.L. sintetiza essa questão da seguinte forma:

Quando você está tocando sozinho, está fluente, soando bem e resolvido. Mas, quando você vai tocar em dois violões ela nem sempre funciona. Então, a escolha da digitação vai ser em função de um resultado final. Nós demoramos para chegar em uma conclusão: “ - Ah, isso aqui está mais fácil de fazer, mas parece que do outro jeito soa melhor. ” Tocamos a música várias vezes em público e mesmo depois disso ainda mudamos. (LIMA, 2016)

A origem do aumento da dificuldade, de acordo com os entrevistados, está nas diferenças musicais e técnicas entre os performers de um duo. L.C.B. expõe algumas dessas diferenças:

Em duo temos duas sonoridades distintas, por mais que a gente tente que soe como um só, sempre serão dois violões, dois violonistas e duas cabeças musicais pensantes. A digitação tem de estar a serviço da ideia musical e da viabilidade de sua realização. Isso nem sempre é possível: às vezes uma passagem fica fácil, mas deficiente, musicalmente. Outra fica difícil (ou impossível, o que é o pior), mas é a maneira mais apropriada para transmitir o que queremos. (BARBIERI, 2016)

Com base nas falas supracitadas, podemos perceber que os performers de um duo, ao prepararem as digitações de uma obra, não poderão desconsiderar suas diferenças técnicas e musicais. No entanto, o que determinará as digitações finais de ambos os violões é o resultado, como poderemos observar nos dados que seguirão, da combinação de uma série de elementos técnicos e musicais. A partir dessa breve reflexão sobre alguns dos problemas típicos para a elaboração das digitações em um duo de violões, buscamos extrair algumas das estratégias utilizadas pelos entrevistados para a realização dessa atividade.

J.L. declara que leva em consideração os seguintes parâmetros para digitar uma obra<sup>11</sup>: (i) o sentido musical que deseja imprimir à obra, (ii) a resposta sonora do violão que está sendo utilizado e (iii) a s suas melhores qualidades técnicas. A seguir, J.L. explica cada um desses parâmetros.

Sobre o sentido musical<sup>12</sup> ele diz que:

Acho que também é importante, quando você digita uma obra, saber o sentido que você quer dar a ela. Se você não sabe isso, esqueça. A digitação ficará uma coisa mecânica. Você tem que entender o que você quer dizer com a obra, de preferência o que o compositor quis dizer com ela, para você digitar de acordo com esses parâmetros. (LOPES, 2016).

O segundo parâmetro utilizado está relacionado à resposta sonora do instrumento:

Sabendo o tipo de instrumento que eu tenho, tomo algumas decisões em relação a digitação que às vezes, vamos supor que se eu tocasse em um violão de cedro digitaria diferente, entendeu? Sabendo como meu violão Sérgio Abreu responde, tomo decisões que tem a ver com o instrumento. (LOPES, 2016).

J.L. finaliza a apresentação desses parâmetros sublinhando que busca associar as ideias musicais às suas melhores qualidades técnicas:

Também levo em consideração o que minhas mãos fazem naturalmente. Sempre vou tentar explorar minhas melhores qualidades de mão direita e de mão esquerda, buscando escolher os movimentos que eu faço melhor. Então, se eu conseguir adequar essas minhas preferências para as obras, está ótimo, porém nem sempre isso é possível. (LOPES, 2016).

J.L. observa que, mesmo depois de escolhidas as digitações, elas ainda poderão mudar, pois as que servem para a prática em andamentos lentos nem sempre servirão para os andamentos rápidos: “ - Uma coisa que é muito interessante é que a gente sempre começa a estudar lento. Muitas vezes a digitação que serve para o andamento lento não serve para o andamento rápido e, por isso, você tem que estar esperto. Então as coisas podem mudar. ” (LOPES, 2016).

Para L.C.B., “ - a digitação sempre foi resolvida com a equação: maior facilidade sem fugir de aspectos formais e musicais. Difícil de resolver, mas era um ponto de partida. ” (BARBIERI, 2016). É interessante observar que algumas das estratégias utilizadas por

---

<sup>11</sup> J.L. afirma que também utiliza esses parâmetros como critérios para a elaboração de suas digitações ao violão solo.

<sup>12</sup> Entendemos por “sentido musical” as decisões que o músico deve fazer em relação aos elementos interpretativos, tais como: escolha das articulações; das dinâmicas; dos timbres; da forma dos fraseados; dos planos sonoros; da gíngua. Enfim, de todos os elementos que compõe as inúmeras possibilidades para criar uma interpretação musical.

F.L. corroboram com as elencadas por Barbieri:

A digitação tem duas funções importantes: uma é a fluência técnica e a outra é o resultado musical. As duas coisas estão interligadas, mas são duas coisas diferentes. Nem sempre uma digitação que é mais fácil e fluente terá o melhor resultado musical. E isso quando é em duo se multiplica. (LIMA, 2016).

Em relação aos aspectos musicais, S.A. chama a atenção para a questão das texturas que estarão envolvidas na obra. No caso de uma textura de melodia e acompanhamento, por exemplo, as digitações poderão ser feitas com mais liberdade entre os integrantes, pois, nesse caso, há relativa independência nos acontecimentos musicais. No entanto, nos casos de texturas polifônicas as digitações tendem a ficar mais rígidas.

Por exemplo: se você está fazendo só o acompanhamento, não tem problema algum se o outro violão que faz o solo estiver fazendo a digitação que quiser. O problema da digitação é mais complicado quando a peça executada é polifônica. Aí tem que se ver o que é mais importante, o que se deve ressaltar e etc. Como você tem que respeitar a duração de certos sons dentro da escritura polifônica você acaba fixando uma posição da qual não pode sair, pois ao fazê-lo você interrompe o som que deveria estar se prolongando. Como a sua mão não pode estar em dois lugares do braço do instrumento ao mesmo tempo, você fica restrito aquela posição onde a sua mão encontra-se presa e as vezes cria-se disparidade sonora com o outro instrumento. (ASSAD, 2016)

J.L. afirma ter estudado algumas das digitações utilizadas pelos irmãos Abreu e também concluiu que, dependendo das texturas musicais, as digitações poderão mudar.

Então, tocando com a digitação deles, pude extrair essa ideia de que, dependendo da textura, você tem que mudar muitas coisas no duo. Então a digitação muda. Você tem que abrir mão de muita coisa para formar uma terceira, que é a sonoridade do duo, ou seja, você tem dois componentes que são os violonistas e tem o terceiro que é o resultado sonoro disso, que é um só e é o mais importante. Então esse é um princípio, também filosófico, meu e do Douglas, de como trabalhar em duo. De maneira geral, não interessa o que eu penso ou o que ele pensa como músico, nem nossas vaidades nem nossos egos. É a música que vai dizer para você o que ela precisa, entendeu? (LOPES, 2016).

F.L. afirma que, em texturas onde há a necessidade de uma sonoridade mais homogênea, ele e a C.S. precisam se imitar para que a obra soe da maneira que desejam:

Quando um está fazendo o tema e o outro acompanhando, o som dela precisa aparecer de maneira pessoal, etc. Agora, quando é uma coisa para fazer conjuntamente com o objetivo de ter um resultado só, precisamos praticamente nos imitar para que aquilo funcione. Se a Cecília tem um som mais brilhante eu terei que conseguir ter um som mais brilhante para poder juntar com o dela naquele momento. Com o passar do tempo isso vai ficando simples, mas no começo é bem complicado. (LIMA, 2016).

S.A. lembrou, durante nossa entrevista, de uma indicação que ele e Odair receberam da professora Monina Távora. Para criarem coesão sonora entre os violões, ela pedia para trabalharem com digitações paralelas:

Ela sugeria também que, se existisse a possibilidade, mantivéssemos o mesmo âmbito de sonoridade: se um estivesse tocando na segunda corda o outro violão fizesse algo mais ou menos paralelo. Enfim, que ficássemos mais ou menos na mesma corda, pois isso dá mais coesão. Entretanto, isso não é sempre possível pois depende da textura da peça que se está trabalhando. (ASSAD, 2016).

S.A. pondera sobre a utilização das digitações paralelas, pois para ele o que será ainda mais determinante na criação de uma sonoridade parecida entre os violões são as articulações: “ - A região do instrumento onde se toca é importante, mas não tanto quanto a articulação. Você pode pegar duas pessoas tocando com digitações que não combinam mas se a articulação utilizada pelos dois for a mesma o resultado é bom. ” (ASSAD, 2016). S.A. relembra outros ensinamentos da professora Monina Távora e afirma que, para se conseguir integrar as articulações entre os dois violões, era necessário que se escutassem plenamente:

Uma das coisas que ela cobrava, era que a articulação escolhida fosse parecida entre os dois violões. Para isso, você precisa ouvir muito o seu parceiro. Ela nos ensinou muito a ouvir um ao outro. Para conseguir integrar um violão ao outro, você precisa ouvir muito os dois instrumentos e não somente o som do seu violão. (ASSAD, 2016)

J.L., assim como S.A., chama a atenção para a questão das articulações e diz que, para determinadas obras, ela será o elemento unificador entre os violões:

Quando estamos estudando, nós já vamos vendo “- *Toca aqui nessa digitação*”. Por exemplo, em muitas obras para duo acontece a exposição do material em um violão e depois a reexposição em outro, pode ser igual, em uma outra oitava ou transposto. Se você tem um tipo de melodia, a articulação deverá ser a mesma, isso serve como um elemento de unificação. Então, depende muito se funciona na minha mão desse jeito e na mão dele de outro. A articulação tem que ser da mesma maneira. Os dois têm que se adequar ao que a música pede. (LOPES, 2016)

Uma outra estratégia extraída dos dados levantados em nossas entrevistas é mencionada por C.S., quando ela diz que, para o Duo Siqueira Lima, há outros fatores que determinarão as digitações e estes estão associadas à natureza da performance. De acordo com ela, existem digitações que são mais simples mecanicamente e que, para uma performance ao vivo, são mais eficientes. No entanto, no caso de uma gravação, optam

por digitações que expressem melhor o sentido musical que querem imprimir à obra, mesmo sendo mais difíceis mecanicamente.

Às vezes, quando a digitação é mais fácil tecnicamente, isso tem muito peso se você pensa a música para tocar em palco. Agora, se você pensa para gravar, as vezes a gente mexe na digitação só para gravar, por que a outra seria muito difícil... não funcionaria no palco, mas, para a gravação, no sentido musical, vale a pena você mexer. Então, depende também da situação. (SIQUEIRA, 2016)

Uma das frentes que abordamos em nosso levantamento de dados se relaciona à metodologia de trabalho para a montagem das digitações, ou seja, se os integrantes dos duos pesquisados elaboram conjunto ou separadamente as suas digitações.

Em relação a isso, S.A. afirma que em determinada fase do duo tentaram fazer as digitações conjuntamente, entretanto, as diferenças entre eles acabaram inviabilizando essa maneira de se trabalhar: “- Teve uma época em que nós pensávamos em fazer conjuntamente, mas como nós temos gostos e técnica diferentes acabamos decidindo fazer as digitações separadamente. ” (ASSAD, 2016). Depois que passaram a morar em países diferentes essa independência para elaboração das digitações se acentuou.

Mas, voltando à estória da digitação, nós fazemos isso separados. Faz anos que já não estamos juntos. Nós vivemos a nossa primeira fase de muito tocar juntos até o início dos anos oitenta. Começamos a sair do Brasil em 81 e passamos à fase seguinte. Fomos viver definitivamente na Europa a partir de 83 e cada um foi para o seu lado. O Odair foi para a Bélgica e eu para a França. Então desde 83 já tivemos que mudar aquela rotina que tínhamos de tocar todo dia juntos. (ASSAD, 2016)

O método utilizado pelo Duo Siqueira Lima também segue essa linha de trabalho. De acordo F.L. eles elaboram separadamente suas digitações e as refazem, caso seja necessário.

Essa primeira lida que damos separados, cada um faz a sua digitação. Na hora que sentamos para tocar juntos: “ - Opa, isso aqui não está funcionando. ” Aí vamos discutir: “ - Acho que isso aqui, ou eu faço alguma coisa para combinar mais com você ou você faz alguma coisa para combinar comigo. ” (LIMA, 2016)

No caso do Brasil Guitar Duo, J.L. afirma (na citação da página 26) que passaram por dois métodos de trabalho. Quando ambos moravam no Brasil, digitavam conjuntamente. Atualmente, por estarem vivendo em países diferentes, passaram a trabalhar separadamente: “- Ultimamente, não temos estudado tanto juntos por causa da distância. Então, quando nos encontramos já preparamos a obra. Muitas vezes redigitamos as coisas porque vemos que o que pensamos não estava adequado para música. ” (LOPES, 2016).

Nosso último dado foi extraído de uma das respostas de L.C.B., onde ele afirma que no caso do Duo Barbieri-Schneider, como mantinham uma intensa rotina de estudos, os trechos simples digitavam individualmente, mas sempre buscavam elaborar os trechos mais complicados conjuntamente.

Sempre estávamos juntos. Partes mais simples, logicamente, ia se escrevendo sem perguntar ao outro. Partituras previamente digitadas eram seguidas ou modificadas, mas ao longo dos ensaios, a depender de como elas soassem, aí sim começavam a ser trocadas, por sugestão de um ou de outro, de acordo com sua funcionalidade musical. (BARBIERI, 2016)

### **Interpretação dos dados**

Podemos observar que a elaboração das digitações em duo de violões é uma atividade que apresenta dificuldades que não se relacionam somente às demandas pessoais de cada integrante. Os problemas das digitações em um duo de violões surgem por conta, além diferenças sonoras entre os dois violões, das diferenças técnicas e musicais existentes entre os performers do duo.

Pelo que foi possível perceber, os entrevistados levam em consideração uma série de parâmetros para elaborarem suas digitações. Elencaremos, a seguir, os que extraímos a partir de nossa interpretação dos dados:

- Considera-se o sentido musical (leia-se interpretação) que se deseja imprimir a obra;
- As respostas sonoras do instrumento;
- Busca-se trabalhar com as melhores habilidades motoras;
- Prioriza-se as digitações mais fáceis, quando possível;
- Leva-se em consideração se a preparação das digitações será para uma gravação ou para uma performance ao vivo;
- Em texturas musicais de melodia e acompanhamento, trabalha-se com digitações criadas mais livremente;
- Já em texturas polifônicas há algumas limitações<sup>13</sup>, pois, as articulações<sup>14</sup> é que regerão a elaboração das digitações.
- Em casos de texturas monofônicas, além das articulações, leva-se em consideração a resultante timbrística e por isso busca-se trabalhar com digitações

<sup>13</sup> Trata-se de uma conclusão elaborada a partir da resposta de Sérgio Assad a segunda pergunta de nossa entrevista. Para maiores esclarecimentos consultar tal entrevista nos apêndices desta dissertação.

<sup>14</sup> Quando utilizamos o termo *articulação*, neste texto, estamos nos referindo, com um único termo, aos diversos tipos de emissão das notas. São elas: ligadas, não muito ligadas, destacadas, etc. Esses diferentes tipos de emissões têm nomes específicos como *legato*, *non legato*, *stacatto* e *portato*.

paralelas;

- Considera-se o andamento final que se deseja tocar a obra, pois nem sempre o que se toca em um andamento lento será possível executar em um andamento rápido;

No que tange à metodologia de trabalho para a elaboração das digitações, não existe um padrão para a realização dessa atividade entre os duos pesquisados. Percebemos que o contexto social e as preferências técnicas dos integrantes de um duo podem influenciar nessa etapa do trabalho. Observa-se, no caso de duos que elaboram suas digitações separadamente, que a ferramenta determinante para que elas não percam o sentido musical é a escuta crítica do resultado sonoro de ambos os violões.

### **2.3. ESTRATÉGIAS PARA A ASSIMILAÇÃO E MEMORIZAÇÃO DE UMA OBRA MUSICAL**

Percebemos, durante nossas interpretações das entrevistas, que os integrantes dos duos utilizam ou utilizavam diversas práticas de estudos para trabalhar a assimilação e a memorização das obras que seriam levadas ao palco. Por uma questão organizacional, separamos cada uma das práticas observadas em quatro tópicos, são eles: estudos lentos; estudos integrais da obra na prática individual; prática mental e estudos de trechos. No último tópico, expomos algumas reflexões feitas sobre a utilização do metrônomo no durante todo esse processo.

#### **2.3.1. Estudos lentos**

Podemos observar em Barros (2008) que o estudo lento é uma estratégia de estudo comum entre pianistas durante o processo de construção de uma performance musical (p. 165). Nosso objetivo, ao abordarmos essa estratégia em nossa pesquisa, é observar se ela também é, ou foi, uma estratégia comumente utilizada pelos integrantes dos duos pesquisados.

#### **Apresentação dos dados**

Na biografia de S. Abreu, Paul Galbraith, um reconhecido violonista escocês, escreveu um depoimento sobre sua experiência quando, no início de sua carreira, fez uma masterclasse com o biografado:

As aulas seguiam um padrão: o estudante devia tocar a peça inteira, enquanto Sérgio ouvia pacientemente, com reações mínimas, se bem me lembro, fosse durante ou depois da performance; então Sérgio podia trazer à baila eventuais dificuldades e avançar para determinado trecho e começar o trabalho. Esse trabalho consistia em reduzir a velocidade até um ponto em que essas

dificuldades não fossem mais um problema e, então, repetir a passagem cuidadosamente, com aumentos de velocidade muito sutis, até finalmente o andamento original ser retomado, como os antigos problemas já completamente resolvidos. (GALBRAITH In: DIAS, 2015, p. 194)

Concluimos que, pela forma como S. Abreu conduziu essa masterclasse, o estudo lento era uma de suas estratégias de estudo. É possível observarmos, no depoimento realizado por S.A. no fórum violão, que essa também era uma prática sugerida pela professora Monina Távora. Ao se referir aos principais ensinamentos da professora, S.A. diz que ela sugeria: “Paciência metódica e perseverança com ênfase na repetição de passagens pré-determinadas a um ritmo muito lento”. (ASSAD, 2011). Observamos, nos dados levantados em nossas entrevistas, que essa também é uma prática de todos os outros músicos pesquisados. Ao fazermos essa constatação, buscamos entender os princípios que os motivam para a utilização dessa estratégia.

Para F.L. o estudo lento possibilita ao violonista camerista processar a grande quantidade de informações que estão envolvidas na prática de música de câmara. Segundo ele, é importante escutar o outro tão bem quanto se escuta a própria parte, além disso é necessário ter sincronia entre os violões e tocar de maneira “limpa”, ou seja, de forma que as notas não sejam emitidas com ruídos (trastejamento, por exemplo). O estudo lento, para F.L. também ajuda no processo de memorização da obra.

Isso que eu falo para os meus alunos: “ – Você, quando estudar, tem que estudar lento o suficiente para conseguir pensar em tudo o que está acontecendo ”. E em música de câmara é mais difícil ainda, pois você tem que ouvir o outro no mínimo como você se ouve. Você tem que tentar ouvir até mais, porque você vai complementar a música a partir daquilo que ele está tocando. Depende de trechos para trechos, mas as vezes a minha atenção está mais na parte dela, ou ela na minha, do que em nossas próprias partes. Então, o metrônomo entra nesse momento: “- Qual é o andamento que conseguimos tocar de uma maneira que conseguimos controlar tudo isso e tocar perfeito? ” Com isso vem a memorização, a limpeza, a sincronia, ou seja, você consegue pensar em tudo o que está acontecendo. (LIMA, 2016).

J.L. afirma que busca estudar lentamente para resolver os problemas envolvidos na execução dos fraseados e das texturas musicais envolvidas na obra:

Quando o problema é musical você irá trabalhar com o metrônomo no lento também, mas aí você não estará pensando na técnica. Na verdade, estará, pois, a técnica tem que estar resolvida para a música sair. Mas, nesse caso, é um outro princípio, porque é uma coisa mais de textura ou de frase. Nesse contexto, seria aquela coisa que a gente chama de *ensemble*, porque ele tem esses problemas também. (LOPES, 2016).

Para S.A., o estudo lento propicia tempo suficiente para que o violonista aprenda os movimentos envolvidos na execução de uma obra com um maior refinamento motor.

E essa coisa do devagar: o que é o devagar? O devagar é uma coisa completamente variável de pessoa para a pessoa. O processo de trabalhar algo lento te possibilita fazer o movimento perfeito. Você tem tempo de fazer o movimento correto. Se você tem toda uma estrutura técnica que foi baseada em movimentos você irá realmente fazer o movimento correto. Repetindo bem devagar você se dá o tempo de fazer o movimento certo. E o que acontece neste processo? O seu cérebro memoriza aquilo. Memoriza o movimento certo. Então, se você começa a aumentar o ritmo gradativamente o movimento certo será mantido mesmo num andamento rápido. Isso era conselho da D. Monina: *Aumentem o ritmo do metrônomo de pouquinho em pouquinho.* (ASSAD, 2016).

C.S. também discorre sobre o aprendizado dos movimentos motores e chama a atenção para que, caso o violonista pratique a execução com erros de movimentos, ele se habituará a tocar inadequadamente. Para evitar isso, a partir das sugestões de seu antigo professor, Abel Carlevaro, ela costuma tocar lentamente priorizando uma movimentação correta. Ela observa que esse tipo de estudo a auxilia em seu processo de memorização da obra:

Tinha uma coisa que o Abel Carlevaro falava sempre: “- Você fica tocando numa velocidade que vai e erra e depois erra, então você está gravando e memorizando o erro. Por isso, é melhor você tocar bem lento, uma vez que seja, e sem errar nada do que tocar rápido e errar. Nesse caso, você vai gravando e aquilo se torna cada vez mais difícil de você acertar e de tirar os hábitos.” Então, quando toca lento e com atenção, vai tocar certo e aí depois poderá continuar aumentando. Isso aí com certeza ajuda na memorização. (SIQUEIRA, 2016)

### **Maneiras de trabalhar o estudo lento**

Buscamos evidenciar, nessa parte da exposição dos dados, algumas estratégias para a prática musical em duo de violões em andamentos lentos. L.C.B. discorre sobre as estratégias que eram usadas por ele e Fred Schneiter:

Sempre iniciávamos o estudo de qualquer música lentamente e com metrônomo. Isso era feito religiosamente. A música era estudada primeiramente bem lenta, com metrônomo. Depois em várias velocidades até alcançar a velocidade final, sempre com metrônomo. Por último, tocada como em concerto, sem metrônomo. (BARBIERI, 2016)

S.A. considera importante trabalhar os elementos interpretativos ao iniciar o estudo em andamentos lentos de uma obra musical:

Eu acho importante também tocar musicalmente, mesmo que você diminua o andamento das coisas. Você tem que tentar fazer esta leitura fluir musicalmente. Se você conseguir pensar em fazer crescendos e etc. mesmo que seja mais lento, acaba sendo bem funcional! É uma espécie de tai chi: você faz e aprende o movimento lento para depois fazer o movimento rápido. (ASSAD, 2016).

Além dos elementos interpretativos, S.A. afirma que busca, com a prática em andamentos lentos, o relaxamento do corpo:

Se você está fazendo o movimento errado você nunca irá conseguir fazer aquela coisa bem, pois o movimento está errado desde o início. Agora, se você entende o movimento a ser feito e trabalha o movimento de uma forma relaxada os seus dedos vão se comportar exatamente do mesmo jeito, sempre! Aí não tem erro não! (ASSAD, 2016).

S.A. salienta que só se deve aumentar os andamentos quando os violonistas conseguirem conectar todos os trechos da obra:

O que eu aconselho aos alunos é: “- *Toquem no mesmo andamento até conseguirem ligar todos os trechos.*” Aí sim vocês começam a fazer um pouco mais rápido! Assim tudo vai continuar a ser consistente. Tem aluno que ouve o conselho, mas a maioria não ouve não. Os vícios que são adquiridos ao longo dessa forma de trabalhar ficam ali e se perpetuam. Nos pedaços mais difíceis o andamento cai e nos mais fáceis ele sobe. Aí fica aquela coisa flutuante o resto da vida. (ASSAD, 2016).

J.L. afirma que estudam lentamente até as obras que compõe o repertório do duo há mais tempo. “ - Sempre estudamos a música inteira e os trechos. Nunca estudamos uma coisa ou outra. O que facilita é que sempre fazemos isso muito lento, até em obras que já tocamos há muitos anos e sabemos bem. Mesmo assim, estudamos do zero no metrônomo. ” (LOPES, 2016). Questionado se deixavam de utilizar o metrônomo ao chegarem no andamento final, J.L. responde que “ - Não interessa se a gente chegou no andamento ideal. Estudar em duo ou ensaiar, para nós, está ligado a começar a estudar lento sempre. Temos um certo prazer em ficar estudando lento por muito tempo. Nós gostamos. ” (LOPES, 2016).

L.C.B. comenta que praticavam as questões relativas à pulsação em andamentos lentos para que pudessem tocar sincronicamente os aspectos relacionados à nuances agógicas:

O andamento inicial era em uma velocidade em que era possível tocar a música sem dificuldades, mas muito lento. Aos poucos íamos aumentando o andamento, na medida em que ganhávamos confiança técnica. Mas, muitas vezes o problema não era técnico, mas musical. Um ralentando, por exemplo, era estudado lentamente, para que os dois estivessem sincronizados, mesmo que fosse uma passagem fácil, tecnicamente. (BARBIERI, 2016)

Para finalizar nossa seção sobre as estratégias utilizadas pelos entrevistados, observamos na fala de J.L. que o Brasil Guitar Duo estuda por tempos prolongados no andamento lento para que possam assimilar bem a execução da obra e que, após assimilado todos os elementos envolvidos na execução, o andamento rápido será uma

consequência.

Quando temos tempo, ficamos muito no andamento mais lento. Achemos isso importante para que música fique bem assimilada. Porque se você toca no andamento muito rápido, irá se preocupar muito mais com a técnica e não poderá se preocupar com outras coisas. Mas, é uma coisa natural, o andamento rápido vem. (LOPES, 2016).

### **Interpretação dos dados**

Podemos tirar algumas conclusões que justificam a estratégia para iniciar lentamente os estudos da performance musical de uma obra em duo de violões. O principal benefício que o estudo lento pode proporcionar está relacionado ao tempo que o performer terá para processar todas as informações que estão relacionadas à execução de uma obra. Entre eles estão a movimentação motora adequada e o relaxamento corporal. Esses dois aspectos estruturarão a base técnica do violonista proporcionando uma execução mais precisa e, conseqüentemente, o violonista terá mais confiança no palco.

O estudo lento também poderá proporcionar uma escuta mais detalhada, tanto da própria parte quando da parte do parceiro (a), e isso poderá beneficiar a sincronia entre os violões. Elencaremos, a seguir, algumas práticas utilizadas pelos entrevistados durante os estudos lentos:

- Executam os elementos interpretativos nos andamentos lentos;
- Praticam lentamente com os movimentos adequados, caso contrário, o violonista estará se habituando a tocar inadequadamente;
- Estudam lentamente por tempos prolongados para assimilarem adequadamente a execução da obra musical;
- Sempre iniciam os estudos em duo lentamente;
- Quando colocam no programa obras que são tocadas há bastante tempo, também iniciam lentamente.
- Aumentam o andamento só quando estão executando todos os trechos das obras adequadamente.

### **2.3.2. Estudos integrais da obra na prática individual**

Em nossa experiência pessoal como cameristas, havíamos desenvolvido algumas estratégias para nossa prática em conjunto e uma delas era tentar assimilar a obra como um todo durante nossa prática individual. Para tanto, enquanto tocávamos nossa própria parte, buscávamos pensar nas outras partes, visando formar mentalmente o resultado sonoro integral da obra. A partir dessa experiência, buscamos levantar dados sobre esse

tema em nossas entrevistas inserindo, no questionário, a seguinte questão: vocês escutam internamente a parte do outro violão enquanto estudam sozinhos? Apresentaremos, a seguir, os dados relativos a esse tema.

S.A. diz que escuta a parte do Odair em seus estudos individuais: “ - Eu ouço os dois... as duas linhas. Mesmo tocando minha parte sozinho, estou ouvindo tudo. Eu conheço a parte dele tanto quanto a minha, embora nunca tenha estudado a parte dele. Não precisa conhecê-la mecanicamente e sim conhecer a música. ” (ASSAD, 2016). L.C.B. também afirma que, mesmo nas raras vezes que estudava sozinho suas partes individuais (os ensaios eram diários e resolviam a maioria das questões técnicas e musicais conjuntamente), pensava na parte de Schneiter: “ - Quando estudava sozinho tinha como objetivo resolver alguma passagem. Naturalmente a parte do Fred ficava na mente, completando assim a música. ” (BARBIERI, 2016). Barbieri também chama a atenção para um detalhe não menos relevante. De acordo com ele, ambos definiam coletivamente a interpretação e, a partir do momento que entravam em acordo, não poderiam haver mudanças unilaterais nas raras vezes que estudam individualmente, pois isso poderia prejudicar o discurso musical do duo: “ - Sim, isto tem que ser definido em primeiro lugar e as mudanças não podem ser unilaterais. Mesmo sozinho piano é piano, forte é forte, dolce é dolce e metálico é metálico. ” (BARBIERI, 2016).

J.L. também menciona tal prática e diz que essa era uma recomendação didática do professor Henrique Pinto:

Aí vem uma coisa que fazemos, que também é muito importante e que aprendemos com o Henrique Pinto. Ele falava isso desde o começo do duo: “- *A grande sacada de fazer música de câmara é você tocar a sua parte, mas pensando na parte do outro.* ” Requer uma grande habilidade, pois você tem que saber a sua parte muito bem. Isso faz sentido, porque você já toca a sua parte e ainda quer pensar só na sua própria parte? Não, você tem que pensar na parte do outro. A sua parte você já sabe. Assim eu acho que você interage melhor em um grupo. (LOPES, 2016)

Além disso, J.L. afirma que não há prática mais inadequada que estudar sua própria parte agindo como se a obra estivesse completamente ali.

[...] não existe coisa pior que você tocar a sua parte e achar que essa é a música. A sua parte é um componente de uma coisa maior. Se você não está escutando essa coisa maior, ficará complicado. [...]. Se você estuda a sua parte achando que a música inteira está ali, você não conhece a música, conhece apenas um componente. Em dois violões é assim, em três violões é pior e em quatro é uma loucura. Você toca uma linha e tem várias pausas, ou seja, quando se juntam, se você não tem esse som final em sua cabeça será muito difícil. (LOPES, 2016)

C.S. aborda o tema sob uma outra perspectiva e afirma que quando estuda individualmente não pensando nas partes musicais de F.L. isso a atrapalha quando ensaia com ele: “ - Às vezes eu estudo minha parte sem pensar muito na dele e quando vamos tocar juntos vejo que aquilo atrapalhou porque sempre tem que estar ligado no todo. ” (SIQUEIRA, 2016).

Uma outra estratégia que surgiu para se estudar a obra de forma mais próxima de sua integralidade foi comentada por F.L. ao afirmar que, durante seus estudos individuais de uma obra, costuma cantar, quando possível, as partes da C.S.: “ Eu estudo muitas vezes a minha parte e junto canto a parte da Cecília. Eu tenho muito claro que, o que estou tocando, é junto com ela. Muitas vezes, quando é cantável, eu toco a minha parte inteira cantando a melodia dela. ” (LIMA, 2016).

### **Interpretação dos dados**

Podemos observar que todos os entrevistados, ao estudarem individualmente uma obra musical, procuram ter em mente o resultado integral da obra. Dessa forma concluímos que é importante conhecer a grade da obra que será executada, ou seja, as partes dos dois violões. Esse conhecimento oferecerá ao camerista um maior discernimento no momento de seus estudos individuais, pois ele poderá ter maiores referências para controlar a emissão de suas próprias partes.

São quatro, as estratégias de estudos que pudemos observar:

- Estudam a parte do outro violão com a mesma profundidade que se estuda a própria parte - não têm a necessidade de tocar ou memorizar mecanicamente a parte do outro violão.
- Mentalizam as partes do outro violão durante os estudos individuais.
- Cantam a parte do outro violão quando possível.
- Respeitam, nos estudos individuais, as decisões interpretativas tomadas coletivamente.

### **2.3.3. Prática mental**

Nosso primeiro contato com a estratégia de estudo envolvendo a prática mental, aconteceu durante a entrevista com os integrantes do Duo Siqueira Lima quando C.S. discorria sobre suas estratégias para memorizar uma obra:

A terceira é a memorização mental. A gente pensa na música e vai imaginando o braço do violão e vai tocando a música na cabeça. De repente, quando começamos a fazer isso e a música não está perfeitamente incorporada pegamos o violão, fixamos o trecho e depois continuamos mentalmente. No começo é meio difícil, pois temos que memorizar não só a mão esquerda, mas também a direita. Mas, com o tempo vamos desenvolvendo isso. (SIQUEIRA, 2016)

Essa fala nos causou muita curiosidade e interesse e, a partir disso, cogitamos inserir esse tema em nosso questionário. Entretanto, antes de efetivar tal ação, buscamos autores que escreveram sobre a prática mental afim de observarmos se seria pertinente abordá-la em nosso levantamento de dados.

Os autores Barry e Hallam (2002, p. 153), citados por SILVA (2015), propõem a seguinte definição para esse tipo de estudo: a “prática mental envolve ensaio cognitivo de uma habilidade sem atividade física” (e Silva (2015, p. 46) os complementa) “ tendo o suporte da partitura ou mediante as informações memorizadas. ” Pascual-Leone (2001), igualmente citado por SILVA (2015), descreveu que:

[...] a prática mental por si só parece ser suficiente para promover a modulação de circuitos neurais envolvidos nas primeiras etapas do aprendizado de habilidades motoras. Essa modulação não só resulta em acentuada melhora na execução, mas também parece deixar o indivíduo em vantagem para aprender a habilidade com menos prática física. A combinação da prática física e mental leva a um aperfeiçoamento da execução mais acentuado do que a prática física sozinha. (PASCUAL-LEONE, 2001 apud SILVA 2008, p. 46)

Outros autores como Leimer e Giesecking (1931) e Pinto (2005) sugerem a utilização dessa estratégia de estudo durante o processo de construção de uma performance musical. A partir das evidências sobre a colaboração da prática mental na construção da performance, incorporamos esse tema em nosso levantamento de dados, os quais serão apresentados a partir de agora.

Ao ser indagado se também utilizava tal estratégia de estudo, F.L. afirma que: “ - Também faço porque isso é importante e é um tipo de memorização muito aguçada pensar na música sem o instrumento. ” (LIMA, 2016).

S.A. diz que pratica mentalmente, porém a primeira vez que utilizou essa estratégia foi após um lapso de memória que ocorreu durante a performance de uma obra de J. S. Bach em um concerto na cidade de São Paulo. S.A. conta que iriam tocar a mesma peça na estreia da carreira do Duo Assad nos Estados Unidos e, para garantir que não haveriam esquecimentos, passou a praticar mentalmente as obras.

Uma vez, há muitos anos, estávamos tocando lá no foyer do Teatro Municipal em São Paulo uma peça de Bach, me deu um “branco” e eu parei. Aí retomamos do início, mas quando chegou no mesmo ponto eu parei de novo. Esqueci mesmo! [...]. Por esta mesma época nós tínhamos um concerto marcado no Kaufman Hall que é mais conhecido como 92nd St Y em Nova Iorque. [...]. Era a nossa estreia nos Estados Unidos e iríamos tocar aquela mesma peça de Bach e isso não poderia acontecer lá. O Sérgio Abreu, que tinha toda uma experiência internacional, me disse: “Cuidado! *“Isso não pode acontecer de forma alguma!”* Aí foi a primeira vez que eu usei esse negócio de você passar a peça internamente, sem usar o instrumento. (ASSAD, 2016).

J.L. afirma que, durante seu processo de aprendizado, utiliza essa estratégia de estudo e, dessa maneira, se conecta mais rapidamente à obra, passando a memorizá-la.

Você já se colocou nessa posição de estar estudando uma obra e não conseguir parar de pensar, aí te vem à cabeça a digitação da mão esquerda, da mão direita, os sons, etc.? Assim, se você souber explorar esse lado meio lúdico, você vai memorizar a obra, vai se conectar a ela e saber as notas muito mais rápido. (LOPES, 2016).

Ele também utiliza a prática mental para mapear onde há falhas de memória e diz que, ao estudar mentalmente, caso ocorra um lapso, ele identifica o lugar onde isso aconteceu, consulta o instrumento para relembrar as posições e retoma a prática mental:

Mas têm partes que te dão um branco, porque você ainda não sabe a música completamente. É nesse momento que você vai para o instrumento e se pergunta: por que me deu um branco? Então, você vai mapeando os trechos não memorizados. É assim que você trabalha para memorizar a obra. (LOPES, 2016).

S.A. utiliza esse mesmo procedimento, no entanto, afirma que, para ter efetividade nesse estudo, é necessário realizá-lo diversas vezes.

Dessa forma, quando você está tocando a música na sua cabeça e você se esquece de algum trecho está ali o problema. Aí você vai para o instrumento faz o trecho, larga o instrumento e tenta de novo. Quando você passa a música inteira sem parar, (mas não é uma vez só não... ah! Triunfei e pronto.) Não! Você tem que passar várias vezes. Você deve saber os dedos que está usando das duas mãos e se lembrar de tudo. Aí então eu acho que está legal. Mão esquerda e mão direita, pois tem muita gente que não sabe o que faz com a mão direita. Tem que saber! (ASSAD, 2016).

F.L. diz utilizar essa estratégia de estudo no próprio dia do concerto evitando assim a fadiga física muscular.

No próprio dia do concerto as vezes. Acho que nós dois fazemos isso. No meu caso, se estou cansado, por exemplo, não vou ficar a tarde toda tocando, mas se tem uma peça nova, acho que vale a pena. Então, na hora do descanso, eu estudo ela sem o instrumento. (LIMA, 2016).

## **Interpretação dos dados**

Pudemos observar que a maioria dos entrevistados utiliza a prática mental como uma das estratégias de estudo no processo de aprimoramento da memorização das obras durante a construção de suas performances musicais.

Ao se praticar mentalmente em situações como no próprio dia de uma performance pública, os performers de um duo de violões poderão economizar energia, pois não será necessário tocar o instrumento todo o tempo, o que lhes causaria um cansaço físico e isso, conseqüentemente, poderia comprometer o desempenho do duo durante a performance.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio podemos inferir que os violonistas poderão, a partir de uma maior prática mental, diminuir a carga da prática física ao instrumento colaborando assim para a integridade de sua saúde física, prevenindo, por exemplo, lesões originadas pelo esforço repetitivo. Apesar de inferirmos esse aspecto, essa é apenas uma hipótese, que necessita de maiores investigações para ser comprovada.

### **2.3.4. Estudos de trechos**

O tema “estudos de trechos” surgiu a partir da leitura de um artigo de Jorgensen (2004) onde ele, embasado em uma série de autores, dentre outras coisas, discute e propõe estratégias para o estudo de seções no âmbito da prática individual. No entanto, nosso objetivo, ao pesquisar esse tema no âmbito da prática camerística, é de observar se os integrantes dos duos pesquisados também utilizam essa abordagem de estudo no processo de construção de suas performances musicais. Os dados evidenciaram que essa é uma prática comum a todos os duos entrevistados. Sendo assim, nosso foco foi o de buscar compreender o que os motivam a estudar dessa forma e quais as estratégias que utilizam ao realizarem tais estudos.

## **Apresentação dos dados**

O primeiro motivo observado foi encontrado em uma das falas de C.S. De acordo com ela, tal estudo possibilita assimilar e memorizar melhor a obra:

Memorizar a música como se fosse em partes, pois é muito mais fácil assimilar um trecho curto do que um longo. No final das três ou quatro partes você já tem a música memorizada. Mentalmente você pensou como se fosse quatro coisas diferentes. (SIQUEIRA, 2016)

F.L. enfatiza a fala de C.S.:

É uma coisa bem de memorização, tocando não tem diferença. É mais fácil você memorizar um trecho curto, aí quando você terminou esse trecho você começa um outro. Então, você sempre estará com a memória fresca, pois são trechos curtos que você trabalhou. (LIMA, 2016)

Outros motivos para se estudar um trecho específico da obra, foram encontrados na entrevista de J.L. Em uma de suas falas, ele afirma que o Brasil Guitar Duo estuda um trecho por duas razões, sendo que uma é inconsistência técnica e a outra é a inconsistência musical.

Estudamos um trecho por duas razões, razão 1: o trecho está mal resolvido tecnicamente ou, razão 2, mal resolvido musicalmente. Essas são as duas razões. Não tem porque estudar um trecho se ele não tem nenhum desses dois problemas. Esse é o nosso princípio. (LOPES, 2016).

Também buscamos entender, a partir de nosso levantamento de dados, o como os entrevistados estudam os trechos de uma obra. Para J.L. um trecho mal resolvido deve ser inserido em um contexto musical mais amplo de modo que o performer consiga conectá-los buscando fluência musical:

Então, quando existe um trecho problemático, estudamos ele separado, lentamente e ficamos até ele sair. No entanto, se temos um problema nos compassos 25 e 26, não isolaremos eles, pois o problema de isolá-los é que ficarão fora de contexto. Para quem grava compasso por compasso, isso até funciona, mas nem sempre. Para nós existe uma ideia por trás. Então, sempre colocamos o estudo do trecho pensando no contexto que ele está inserido. É assim que trabalhamos. Por isso, enfatizamos essa coisa de trabalhar lentamente. Sempre pegamos um trecho, embora o problema seja em dois compassos, estudamos uma estrutura maior, uma frase e trabalhamos aquela frase completa. (LOPES, 2016).

Uma outra estratégia que J.L. afirma utilizar é, durante o estudo de um trecho problemático, aumentar a velocidade das batidas do metrônomo até ultrapassarem o andamento que fora predeterminado pela interpretação:

Mas, em alguns pontos, para resolver o problema, o que temos encontrado é: ultrapassamos o andamento que decidimos sobre a música que vamos tocar, ou do trecho. Então, se somos capazes de tocar aquele trecho no andamento muito mais rápido aí ele está resolvido. A música inteira é assim. Como estudamos todas as músicas com metrônomo, somos capazes de tocar tudo que tocamos ou gravamos em um andamento mais rápido do que decidimos tocar em público ou gravar. Quando você toca no palco ou na gravação é bom que seja em um andamento que não esteja te sufocando, não esteja no seu limite. É muito ruim tocar no limite. (LOPES, 2016).

Em um dos momentos de nossa entrevista com S.A., onde o tema era os estudos individuais do programa, depois de dizer que não costumava praticar o programa individualmente, ele salientou que, em vez disso, prefere estudar os trechos complicados:

“ - Não, prefiro realmente estudar as passagens que são mais complicadas. ” (ASSAD, 2016). Em um outro momento da entrevista, S.A. faz uma reflexão sobre como se deve estudar um trecho e argumenta enfatizando os estudos lentos:

Eu acho importante trabalhar pedaços se existem trechos que você não consegue fazer direito. Agora: Como trabalhar os pedaços que você não consegue fazer? Tem gente que acha que se ficar repetindo o trecho irá conseguir fazer. Não é bem assim. Aliás, é repetindo sim, mas muito devagar! (ASSAD, 2016)

L.C.B. segue essa mesma linha de raciocínio e diz que estudavam os trechos difíceis partindo de um andamento lento:

Em geral o ensaio era focado nas passagens complexas (mesmo que isto ocorresse em só um violão). Metrônomo lento, indo pouco a pouco, até a velocidade estabelecida para a música. Depois a passagem de trecho maior, onde estava inserida a parte em questão. Por último, a obra como um todo. (BARBIERI, 2016)

Antes de seguirmos para a discussão dos dados, a última informação que apresentaremos foi retirada da entrevista como o Duo Siqueira Lima. F.L. diz que aplica o estudo dos trechos na sua prática individual, no entanto, afirma que a tendência é que esse tipo de estudo diminua com o tempo:

Individualmente a gente sempre trabalha trechos, mesmo uma música que tocamos a dez anos. Sempre tem um trequinho que você vai querer melhorar. Naquele último concerto aquilo não saiu do jeito que eu queria, que é um detalhe meio que individual, mas o estudo de trecho aos poucos vai diminuindo. (LIMA, 2016)

### **Interpretação dos dados**

Constatamos que o estudo de um trecho musical é uma prática utilizada por todos os integrantes dos duos entrevistados e, dentro desse consenso, nos chamaram a atenção quatro motivações para a realização desse estudo: (a) assimilação da obra; (b) memorização da obra; (c) resolução de problemas musicais; (d) resolução de problemas técnicos.

De acordo com os dados, os estudos por trechos podem contribuir para a assimilação e para a memorização de uma obra. Isso porque, é mais simples trabalhar esses dois aspectos em trechos menores e, aos poucos, conectá-los, do que assimilar ou memorizar a obra sem seccioná-la. Também constatamos que o estudo por trechos pode ser utilizado para a resolução de problemas técnicos e musicais. Extraímos de nossa interpretação dos dados, as seguintes estratégias gerais de estudos (todas em negrito):

- Após detectar o trecho mal resolvido, o inserem em contexto musical (em uma frase,

por exemplo), e trabalham lentamente com a ajuda do metrônomo.

- Aumentar o andamento quando se sentem confortáveis.
- Para garantir maior segurança de execução no trecho determinado, recomendou-se estudá-lo de modo a ultrapassar o andamento que fora determinado pela interpretação.

Os dados sugerem que essa abordagem pode ser realizada tanto no âmbito individual quanto em grupo.

#### **2.3.4. A utilização do metrônomo**

Existem muitas controvérsias sobre os benefícios da utilização do metrônomo durante o processo de construção de uma performance musical. Autores como Johnston sugerem a prática com o metrônomo de forma sistematizada:

Como pré-requisito para a utilização do metrônomo, o aluno deverá ter assimilado o conteúdo da peça (ritmo, notas, dedilhado, articulação, etc.), pois a repetição, que o método requer, poderá reforçar a assimilação dos erros. Assim, o aluno escolherá o andamento inicial para começar a aceleração do andamento de acordo com o *tempo* em que a peça é executada sem nenhuma falha para, então, aumentar progressivamente até o andamento em que consiga tocar sem cometer erros (JOHNSTON, 2002, p. 195-197 apud BARROS, L.C. BARROS, 2008, pag. 166).

No entanto, há autores como Barros. L.C. (2008), que fazem questionamentos sobre sua real eficácia, pois, dependendo do modo como será realizado o estudo com o metrônomo, o músico poderá minimizar suas habilidades expressivas, principalmente no que tange à expressividade agógica, passando a tocar de maneira mecânica e automatizada (p. 166 – 167). A partir dessas antagônicas visões sobre a utilização do metrônomo, buscamos compreender como os integrantes dos duos pesquisados pensam sobre a utilização dessa ferramenta durante seus estudos. Seguem os dados relativos ao tema.

J. L. considera que sua utilização é positiva, pois pode auxiliar o músico a obter independência rítmica. Além disso, não acredita que seu uso torne a performance mecanizada ou inexpressiva:

Eu e o Douglas sempre utilizamos metrônomo. Acho que usamos até demais. Isso porque não vemos o metrônomo como uma coisa que pode fazer soar muito mecânico, pelo contrário, quanto mais você sabe tocar no tempo - isso é uma coisa importante e não sei se alguma pessoa já chegou a falar isso para você - melhor a sua independência rítmica vai ser. (LOPES, 2016).

Um dos motivos pelos quais J.L. afirma utilizar o metrônomo durante os estudos do duo é para que possam criar uma pulsação coletiva:

No caso específico do nosso duo, usamos o metrônomo, porque queremos que

exista um pulso, que não é o meu e nem o do Douglas, é o pulso do duo. Como já te falei, a música sempre tem que estar à frente. Qualquer coisa que eu penso ou o que ele pensa, em relação ao pulso interno de cada um, é importante, mas temos que moldar isso para gerar uma terceira coisa. O metrônomo ajuda a conquistar isso. Tocamos tanto com o metrônomo e temos a assimilação exata da diferença do primeiro tempo para o segundo. (LOPES, 2016).

LC.B. argumenta nessa mesma linha e afirma que o objetivo quando usavam o metrônomo era de “(...) dar sincronia aos dois violões. Fazer com que o pulso musical fosse, naturalmente, o mesmo para os dois. ” (BARBIERI, 2016).

Em relação ao Duo Assad, S.A. afirma que não utilizam mais o metrônomo. “ - A gente não usa metrônomo mais. Deveríamos, pois é bom usar o metrônomo. Às vezes é bom. Às vezes temos uma tendência de tocarmos na ‘frente’ . ” (ASSAD, 2016). Apesar de não praticarem mais com o metrônomo, S.A. considera que a prática musical com o auxílio dessa ferramenta pode trazer benefícios, principalmente no que tange ao desenvolvimento rítmico do músico, e por isso o recomenda a seus alunos:

[...] Essa coisa do metrônomo é curiosa porque eu sugiro aos meus alunos que trabalhem com o metrônomo não quando estão aprendendo, mas sim quando já estão tocando. A tendência dos alunos é querer tocar peças que já conhecem de ouvido e eles querem já tocar rápido, no tempo, desde o início do aprendizado das peças. E as vezes eles não conseguem tocar tudo no mesmo andamento porque há trechos que são mais complicados que outros. Mas, eles não resistem e tocam rápido o que podem e mais lento as passagens mais difíceis. Isso acaba atrapalhando o desenvolvimento deles como ritmistas, digamos assim. (ASSAD, 2016)

F.L., ao refletir sobre o uso do metrônomo, menciona que os músicos geralmente o associam exclusivamente a peças que têm andamentos rápidos. No entanto, afirma que ele também poderá auxiliar na execução de peças com andamentos lentos: “ - Geralmente o metrônomo está ligado a coisas rápidas. Uma peça lenta vai ser menos necessário. Às vezes usamos para controlar e não correr. Para nos acalmar e tocarmos juntos. ” (LIMA, 2016)

Uma das perguntas que elaboramos para o questionário buscava entender se, em algum momento durante a construção da performance os entrevistados paravam de usar o metrônomo. Foi consenso entre os integrantes dos duos Barbieri-Schneiter, Brasil Guitar Duo e Duo Siqueira Lima que o uso do metrônomo é constante em seus trabalhos.

J.L. discorre sobre tal fato da seguinte maneira: “ - Nunca abandonamos o metrônomo. Sempre estamos estudando com ele. Se temos um concerto daqui uma semana ensaiaremos até o dia do concerto com o metrônomo. Ele sempre é parte do estudo. ” (LOPES, 2016). C.S. argumenta nesse mesmo sentido: “ - A gente meio que

nunca abandona o metrônomo. É bom sempre passar com o metrônomo.” (SIQUEIRA, 2016) e F.L. a complementa dizendo que, ao retomarem os estudos de uma obra, por exemplo, fazem isso lentamente e sempre com o metrônomo:

O metrônomo tem isso também, coincidindo com a prática de voltar a tocar lento, principalmente quando ficamos um tempo sem tocar: “ - Espera aí, vamos colocar o metrônomo para vermos o que está acontecendo aqui e observar se não estamos correndo muito.” É aí que você começa a perceber. O metrônomo é um termômetro que indica se está atrasando ou se está correndo. Ele ajuda a dar uma equilibrada. (LIMA, 2016).

Esse modo de pensar também é compartilhado por L.C.B. que, ao escrever sobre o assunto, diz que o Duo Barbieri-Schneiter nunca abandonava a prática com o metrônomo e que, nas raras vezes que estudavam sem ele, estavam, na verdade, simulando o concerto. É interessante observar, na sequência da resposta de L.C.B., que ele e Fred Schneiter também utilizavam o metrônomo ao executarem desvios no tempo como, por exemplo, em ralentandos ou acelerandos:

Desde o momento em que conseguíssemos tocar a música com mais fluência, mesmo que muito lentamente (logo nos primeiros ensaios, até para sempre). Tocávamos sem o metrônomo somente quando o objetivo era passar a música inteira. 90% do tempo dedicado ao estudo era feito com o metrônomo. Inclusive às partes em que tínhamos ralentando, acelerando e outras indicações em que saíamos do tempo de metrônomo, fazíamos com o metrônomo ligado e retornávamos a ele. (BARBIERI, 2016)

Um outro dado extraído da entrevista de L.C.B. foi sobre a utilização do metrônomo nos estudos individuais. Ele afirma que, nas poucas vezes que estudava separado, seguia os mesmos procedimentos realizados durante os ensaios: “ - Nas raras oportunidades de estudo separado era fundamental saber qual o andamento final e como chegar a ele (se de 5 em 5 pontos ou 10 em 10 pontos. Como nos ensaios). ” (BARBIERI, 2016).

Em um dos depoimentos na biografia de S. Abreu, observamos a descrição de um encontro com o biografado, narrado por Andreotti:

Me lembro de um encontro no Hotel em São Paulo em que ele sempre ficava, conversamos sobre como ele estudava. Eu estava preparando uma releitura do *Prelúdio, Fuga e Allegro* de Bach, ele ligou o metrônomo, bem lento, e me pediu para começar com o *Allegro*, só a primeira parte; toquei uma vez, ele fez comentários sobre a mecânica da mão esquerda e me fez repetir várias vezes, sempre fazendo algum comentário, praticamente me mostrando como deveria encontrar o que corrigir, aprendendo uma espécie de diálogo entre a obra e a melhoria de qualidade. Depois de um tempo ele aumentou em um grau velocidade e seguiram outras versões, novos problemas... Algumas partes ficaram mais difíceis, outras facilitaram, era uma das maneiras como ele trabalhava. (ANDREOTTI In: DIAS, 2015, p. 42)

No relato acima podemos observar que o metrônomo era uma ferramenta recomendada por S. Abreu para outros músicos. A partir disso, podemos pressupor que S. Abreu não considera negativa a sua utilização. Para finalizar a exposição dos dados, em um outro ponto desta biografia, Ricardo Dias descreve uma experiência relatada por Jodacil Damaceno sobre a utilização do metrônomo na prática musical de Eduardo Abreu:

[...]. Jodacil Damaceno conta que, num dos seminários realizados em Porto Alegre nos anos 70, foi ao quarto dos Abreu e Eduardo estava estudando uma peça de Bach no metrônomo. Este estava lenta e modorrentamente pulsando a uns 40 bpm, se tanto. E Eduardo ali, concentrado. Saíram para almoçar, Eduardo não quis ir, e quando voltaram o metrônomo estava mais animado, a uns 80. Saíram de novo, e na hora do jantar ele já estava numa velocidade vertiginosa, nenhuma nota fora do lugar, tudo perfeito. Mas deu trabalho, muito trabalho. (DIAS, 2015, p. 235 - 236)

### **Interpretação dos dados**

Como é possível observar, todos os duos pesquisados utilizam ou utilizaram o metrônomo em seus estudos para a performance. Sendo assim, inferimos que, na concepção desses músicos, o metrônomo é uma ferramenta que pode trazer benefícios para a construção de uma performance em um duo de violões. Três dos duos pesquisados afirmam que o metrônomo é ou foi uma ferramenta constante durante seus estudos.

A motivação para a utilização do metrônomo no contexto de um duo de violões é diversa e os dados colhidos evidenciam pelo menos quatro: criação de uma pulsação coletiva; desenvolvimento da precisão rítmica; sincronia de ataque entre os violões; controle da pulsação em andamentos lentos.

Em relação a inexpressividade agógicas, que de acordo com Barros L.C. (2008) seria um dos malefícios que uso do metrônomo poderia trazer, foi resolvida pelo Duo Barbieri-Schneiter que, de acordo com Barbieri, eles saíam da pulsação do metrônomo quando queriam nuances agógicas e voltavam a ele quando queriam que a pulsação ficasse mais rígida.

## **2.4. A COMUNICAÇÃO AURAL<sup>15</sup>**

Goodman (2002) diz que os performers de um conjunto camerístico podem ajustar as nuances expressivas do grupo (flutuações no tempo, dinâmica, timbre, entonação) a

---

<sup>15</sup> Entende-se por comunicação aural o ato, dos performers de um grupo de câmara, de escutarem um ao outro e, a partir dessa escuta, fazerem os ajustes necessários para que a interpretação da obra seja devidamente executada.

partir da comunicação aural. Para isso, cada camerista precisa dividir sua concentração entre se escutar e escutar os outros membros do grupo. Dessa forma, poderão responder musicalmente as diferentes intenções emitidas fazendo os ajustes expressivos necessários (p. 156-157).

Ao pesquisarmos a comunicação aural, objetivamos compreender sua relevância para o trabalho artístico dos duos pesquisados bem como extrair estratégias de estudos para que se possa aprimorar tal habilidade.

### **Apresentação dos dados**

Em nosso levantamento de dados sobre o Duo Abreu, encontramos uma entrevista cedida por S. Abreu para o canal do *Youtube* GuitarCoop, onde ele afirma que utilizava a comunicação aural nos trabalhos do duo: “ - Me lembro até hoje: eu, quando tocava em duo, às vezes, prestava mais atenção ao que o Eduardo tocava do que no que eu tocava para tocarmos juntos. Então, de certa maneira, isso nos guiava<sup>16</sup>. (GUITARCOOP, parte 4/4 3:44). Os dados coletados em nossas entrevistas também mostram que esse tema é relevante nos trabalhos dos outros duos pesquisados.

S.A. afirmou que “para conseguir integrar um violão ao outro você precisa ouvir muito os dois instrumentos e não somente o som do seu violão. ” (ASSAD, 2016) e mencionou que quem lhes ensinou essa ferramenta foi a professora Monina Távora. Além disso, S.A. relatou que sua comunicação aural com Odair é tão aguçada e é isso lhes possibilitam improvisar a interpretação a cada performance musical.

Além disso, nós tivemos que desenvolver uma leitura um do outro de forma bem acentuada já que estamos a tantos anos afastados por vivermos em países diferentes e não termos tanto tempo a nossa disposição para ensaiar. No nosso caso são duas personalidades distintas que se acoplam, mas ainda com a mesma ideia musical, com o mesmo tipo de rubato. Nós improvisamos muito a questão da interpretação. Tudo é feito na hora, na realidade. Não tocamos uma mesma música duas vezes do mesmo jeito. (ASSAD, 2016)

L.C.B. também comentou sobre esse tema e relatou que, em seus trabalhos com Fred Schneiter, a comunicação aural era uma ferramenta utilizada o tempo todo na busca para a efetivação das ideias interpretativas acordadas entre eles. Além disso, essa ferramenta era fundamental principalmente nos momentos que precisavam copiar a “caligrafia musical” do parceiro.

---

<sup>16</sup> Link de acesso à entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=Lofm0EAyUZs> . Último acesso em 06/03/2017.

Apesar de todos os entrevistados chamarem a atenção para a importância da comunicação aural, a única estratégia de estudo que conseguimos coletar para que se possa aguçá-la foi extraída da entrevista com o Duo Siqueira Lima. De acordo com C.S. e F.L., é uma prática entre eles sugerirem diferentes nuances expressivas das que estavam combinadas. A intenção dessa prática, para ela, é verificar o quanto estão prestando atenção no coletivo: “Às vezes, um de nós faz algo diferente só para ver se a resposta do outro é igualzinha”. (SIQUEIRA, 2016). F.L. a complementa dizendo que: “ Porque isso é tudo, tem que ter comunicação. Claro que quase tudo está definido, mas “quase” tudo. Ou seja, tem margem para que no momento você proponha coisas diferentes. ” (LIMA, 2016). Para finalizar, apresentamos uma reflexão de F.L. sobre comunicação aural:

Geralmente exigimos muito um do outro, as vezes parece que nunca é o suficiente, sabe? É como se você estivesse conversando com alguém e quisesse o máximo de atenção daquela pessoa, de tudo o que você está falando. Então a gente se cobra muito: “- Opa, você está me ouvindo aqui? ” Bom, sim nós estamos nos ouvindo: “ – Mas, o quanto você está percebendo? Aqui, por exemplo, eu fiz uma coisa assim e você não percebeu, não reagiu a minha intenção musical. ” (LIMA, 2017).

### **Interpretação dos dados**

Depreendemos, desse tópico da pesquisa, que a comunicação aural é uma ferramenta fundamental tanto para o processo da construção quanto para a performance propriamente dita. Isso porque ela auxilia os performers a verificar e controlarem como os parâmetros interpretativos preestabelecidos (dinâmica, agógica, articulação, timbre, sincronia, planos sonoros, etc.) serão emitidos durante os ensaios ou em uma performance pública. Em momentos da performance onde tais parâmetros não foram preestabelecidos a comunicação aural torna-se uma ferramenta ainda mais relevante, pois ela ajudará os músicos do conjunto a conferir e controlarem as suas partes em tempo real.

Constatamos, em nosso levantamento de dados, que todos os integrantes e ex-integrantes dos duos pesquisados afirmam que a comunicação aural é, ou foi, uma ferramenta essencial em seus trabalhos camerísticos. No entanto, a única estratégia extraída para poder aprimorar essa habilidade, foi criar intensões expressivas diferentes das quais haviam sido combinadas e verificar o quanto o outro integrante está atento para responder às novas propostas.

## **2.5. PASSAGEM DO PROGRAMA E SIMULAÇÃO DE UMA PERFORMANCE PÚBLICA**

A passagem do repertório e a simulação pública de uma performance musical é sugerida por Johnston (2002) para serem praticadas durante os últimos preparativos para uma performance. Nosso objetivo, ao nos debruçarmos sobre esse tema, foi o de buscar informações para entender se os entrevistados utilizavam tais estratégias de estudos e, em caso positivo, quais as maneiras que as praticavam.

Os dados evidenciaram que todos os entrevistados praticavam ou praticam tanto a passagem do programa quanto a simulação do recital. Além dessas informações foi possível colher alguns dados sobre: a frequência desses estudos; a aplicação da passagem do repertório nos estudos individuais; o teste da vestimenta que será utilizada no recital e sobre a organização da simulação da performance.

### **Passagem do programa**

De acordo com S.A., o Duo Assad estuda o programa pelo menos uma vez por dia às vésperas de um concerto. “Nós sempre passamos o programa que vamos tocar pelo menos uma vez por dia. Até hoje fazemos isto quando estamos juntos.” (ASSAD, 2016).

A passagem do programa também é uma prática de estudo do Duo Siqueira Lima. F.L. afirma que, quando têm um recital que tem mais importância, costumam estudar o programa pelo menos uma vez por dia, durante uma semana e na ordem que está previsto no programa.

Isso aí é uma coisa que a gente começa a fazer mais quando está aproximando. Vamos falar de coisas importantes. Está faltando uma semana e é um negócio bem importante mesmo, aí a gente começa a fazer isso. Vamos começar essa semana, por mais que estudemos as peças separadas, a gente tem que passar pelo menos uma vez do jeito que será tocado, na mesma ordem e tal. Pelo menos uma vez no dia, com certeza isso é muito importante. (LIMA, 2016).

C.S. ainda acrescenta que, dependendo da ocasião, costumam passar o programa testando as roupas que serão utilizadas no dia do recital. “De acordo com a importância do recital as vezes colocávamos até a roupa de concerto, porque muda a sensação. A calça social pode fazer escorregar o violão. (SIQUEIRA, 2016). F.L. a complementa dizendo o porquê da utilização dessa estratégia.

Na hora que você está nervoso ali, pode aparecer um monte de problemas. Qualquer coisinha, até um botão. E você já está lá no palco. A gente nunca está cem por cento preparado. Nunca se sabe o que poderá acontecer. Alguma coisa pode te incomodar e tal, mas, é sempre bom chegar em um nível de concentração,

ou pelo menos próximo, do qual você estará no recital. Isso é muito difícil fazer estudando e por isso é importante simular. (LIMA, 2016)

L.C.B. também afirma que o Duo Barbieri-Schneider também passava o programa e, além disso, antecipa dizendo que simulavam os concertos nas residências de amigos: “Durante os ensaios, em casa de amigos e em várias oportunidades, como quando estávamos ensaiando e chegava um amigo, ele sempre era uma cobaia: “escuta só esta música...” (BARBIERI, 2016).

### **Estudos individuais do programa**

Uma das estratégias que buscamos verificar se os entrevistados utilizavam ou não é a passagem do programa em seus estudos individuais. J.L. afirma que “- Sim, eu sempre faço isso. “ (LOPES, 2016). Em relação à essa estratégia, F.L. afirma que não a utiliza tanto. “- Isso é um pouco mais complicado, pois isso não será o que vai acontecer ali na hora. Isso serve mais para tocar juntos mesmo. Porque é difícil você simular a sua parte sendo que cinquenta por cento não está ali. ” (LIMA, 2016). S.A. também afirma que essa não é uma estratégia de estudo que utilizada. “Por separado eu não tenho o hábito de fazer tampouco sei se o Odair faz”. (ASSAD, 2016). Ele diz que em vez disso, prefere estudar as passagens mais complicadas de cada obra do programa. Apesar de não ter ficado claro na resposta de Barbieri, supomos que como tinham “raras oportunidades de estudo separados” (BARBIERI, 2016), não utilizavam com tanta frequência tal estratégia de estudo.

### **Simulação de uma performance pública**

O último tema relacionado aos estudos de repertório é a simulação pública da performance. A respeito desse tema, S.A. comenta que utilizavam essa estratégia de estudo ainda quando eram alunos da professora Monina Távora e também salienta que é bom simular a performance na ordem que está prevista no programa.

Quando éramos jovens nos gostávamos de tocar o nosso programa para os amigos antes de ir realmente para o palco. A D. Monina sugeria isso. Primeiro era melhor tocar para um grupo de pessoas antes de subir ao palco do lugar que você considera importante. Isto vai te relaxar um pouco. Eu acho legal fazer. Outra coisa que eu acho bom é fazer o programa na ordem certa. (ASSAD, 2016)

Barbieri afirma que essa também era uma prática do Duo Barbieri Schneider.

Sempre próximo a um concerto importante, marcávamos outro (uma semana antes, alguns dias antes) em local mais simples ou na casa de um amigo. Sempre

que se aproximava um concerto passávamos o concerto inteiro durante o ensaio, gravávamos, o que já era um hábito comum de ensaio. (BARBIERI, 2016)

Assim como os irmãos Assad ou o Duo Barbieri-Schneiter, J.L. afirma que essa é uma prática do Brasil Guitar Duo e que, inclusive, a utilizaram às vésperas do principal concurso de música da carreira do duo.

Sim, nós simulamos. Quando nós ganhamos o Concerts Artist Guild me lembro de simularmos a prova um dia antes. Estávamos em nosso quarto de hotel, virados para a janela e com as roupas que iríamos usar no concerto. Simulamos para ver se a roupa estava confortável e em frente à janela, que refletia a nossa imagem, para vermos se estávamos bem. (LOPES, 2016)

É interessante notar que no relato acima J.L. também comenta que testaram as roupas para observarem se estavam confortáveis. Na citação a seguir, ele diz que para a estreia de uma obra é fundamental ter simulado a performance previamente.

Quando temos um programa novo simulamos o recital. Quando fomos tocar a Sonata do Brouwer lá em Cuba, por exemplo, fizemos um concerto aqui em casa para alguns amigos, porque você não pode levar uma peça de um compositor dessa envergadura para uma estreia no país dele com erros, não pode ter erros. Nada pode ser equivocado. Você tem que saber o que está fazendo. Tem que passar antes, não pode ser a primeira vez. Então, sempre que você for trabalhar uma obra ou um concerto que é importante, você tem que tocar para alguém antes. (LOPES, 2016)

J.L. finaliza sua resposta sobre esse tema com uma reflexão sobre a importância da simulação de uma performance:

É uma coisa que não damos muita importância, mas é muito verdade. Se você tem um concerto no *Carnegie Hall* você tem que pegar o programa uma semana antes e estar tocando na casa do seu tio, na escola onde você dá aulas, tocar para o seu professor. Você tem que estar tocando na situação de concerto. Então arme essa situação de concerto e aí você chegará mais preparado para o concerto importante. (LOPES, 2016)

F.L. pondera sobre a utilização dessa estratégia e afirma que quando está sempre fazendo recitais ela não seria tão necessária. Mas, caso passem muito tempo sem tocar, a considera importante:

Isso a gente não faz tanto, mas é muito importante. Quando você está em um momento que anda tocando sempre, isso não é tão necessário. Se você tem um recital hoje e irá ter outro depois de amanhã - ou tem um recital essa semana e outro semana que vem - praticamente não será necessário simular. Agora, se você irá passar um mês sem tocar e está chegando perto da data do recital aí sim será importante. (LIMA, 2016)

## **Interpretação dos dados**

Como pudemos observar, a passagem do programa e a simulação da performance é, ou foi, uma prática de todos os duos selecionados para as entrevistas. Em relação à passagem do programa, alguns deles observaram que é interessante fazer esse estudo pelo menos uma vez por dia durante a semana que antecede o recital e salientaram que a ordem das peças seja como a que está prevista no programa. Também comentaram que é interessante experimentar as roupas que serão utilizadas durante o concerto afim de se verificar se são confortáveis e não provocarão desconcentração durante o recital. Em relação aos estudos individuais da passagem do programa, a maioria dos entrevistados afirma que essa não é uma prática comum e que preferem, nesse caso, estudarem conjuntamente. No que diz respeito à simulação da performance, assim como na passagem do programa, afirmam que é interessante fazer esse “teste” com as peças seguindo a ordem prevista no programa e com a roupa que será utilizada na apresentação formal. Esse procedimento é importante principalmente quando o performer estreará uma nova obra. A última consideração a ser feita sobre esse tema é que a utilização dessas estratégias de estudo se tornam relevantes quando se está tocando pouco, mas quando a vida artística com tal repertório está ativa, tais estratégias não precisam ser tão exploradas.

## **2.6. AUTOAVALIAÇÃO**

A escuta crítica das próprias gravações é uma maneira que performers profissionais utilizam para adquirir maior controle sobre suas execuções. Murray Perahia, por exemplo, diz utilizar tal estratégia e que segundo ele “isso pode ser muito instrutivo”. (Murray Perahia, cited in Dubal, 1985, p. 260). Nosso objetivo, ao pesquisarmos a avaliação no processo de construção de uma performance em duo de violões, era o de observar se a gravação seguida de uma escuta crítica compunha uma estratégia de estudo utilizada pelos duos pesquisados. Além disso, caso positivo o uso dessa estratégia, nosso intuito era o de observar com quais finalidades e em quais momentos a utilizavam.

Pudemos observar nos dados que, dos cinco duos pesquisados, apenas o Duo Assad não escuta as próprias gravações. De acordo com S.A., isso não é por que desacreditam na eficiência desse estudo, mas porque sentiam um mal-estar ao se escutarem. É possível observar isso na citação a seguir:

Não, porque há muito tempo atrás a gente era tão perfeccionista que qualquer coisa que estava fora dava um mal-estar. E quando você grava, você ouve as

imperfeições. A gente preferia não ouvir. Então não gravávamos. Isso é verdade, você grava para ver o que não está bom e a gente preferia não ouvir. Não faz sentido, mas é mais ou menos assim mesmo. (ASSAD, 2016).

Apesar de não utilizarem tal estratégia de estudo, S.A. a considera importante: “ - Deveríamos ter feito isso lá atrás. A gente não fazia. Depois que viramos profissionais acabamos por gravar somente em estúdios. No entanto, acho muito importante se gravar em casa. Se eu ouvisse o meu próprio conselho eu faria. ” (ASSAD, 2016).

Como todos os outros duos pesquisados se avaliam, apresentaremos em três tópicos os dados coletados. No primeiro tópico buscamos entender os motivos e os benefícios da utilização dessa estratégia de estudo. No segundo, procuraram compreender quais parâmetros os integrantes dos duos observam durante a escuta crítica e, no terceiro tópico, em quais momentos, em relação à construção da performance, os integrantes dos duos buscam se escutar criticamente.

### **As motivações para a avaliação**

A seguir interpretamos as entrevistas com o objetivo de compreender as motivações que os duos pesquisados têm para utilização da gravação e da escuta crítica como uma estratégia de estudo.

F.L. considera que essa estratégia é uma ferramenta essencial para construir uma performance musical em duo de violões mais detalhada: “ - Vamos dizer que a gravação é essencial. Sem se gravar você faz um trabalho até certo nível. Se você quiser trabalhar detalhes, você só vai conseguir se estiver se gravando. Então é essencial. ” (LIMA, 2016).

Podemos notar que tal estratégia de estudo também é recorrente no processo de construção de uma performance musical do Brasil Guitar Duo. Para J.L. a escuta crítica da própria gravação é uma importante ferramenta a ser utilizada durante o processo de preparação de uma gravação profissional, por exemplo, pois ao se analisarem (com o auxílio da partitura da obra), os integrantes do duo poderão ter maior dimensão sobre os detalhes que ainda precisarão ser lapidados. A seguir, pode-se observar tal motivação:

Primeiro: não tem como você gravar uma obra sem nunca ter se escutado, pois, ao se gravar constantemente, você vai melhorando. Você realmente sabe se a obra está preparada ou se precisa ser melhorada quando você escuta sua própria gravação. Segundo: isso te prepara para as surpresas que vão acontecer na gravação. Observar trechos que não estão juntos e que você não sabia. Então, a preparação para a gravação é trabalhar com a sua própria gravação. Vendo a partitura e analisando o que tem que melhorar. A preparação para a gravação e mesmo para o concerto - para concerto um pouco menos, pois é o momento que vale - é um processo muito técnico. As coisas precisam estar juntas. Não pode existir esbarrões. Então, você tem que se gravar. (LOPES, 2016).

Também é possível notar, em uma outra fala de J.L., que o processo de avaliação será determinante para verificar se a execução da obra está alinhada à concepção interpretativa previamente determinada pelos integrantes do duo.

Nós temos o ouvido de quem toca. Mas, você se escutando de fora é diferente. Aí a música pode ser, totalmente, diferente do que se está, de fato, fazendo. Isso não pode acontecer quando você vai gravar. Você não pode ter esse choque. O que você vai tocar e o que você irá ouvir tem que estar alinhado. Se você nunca se grava, você terá essa surpresa de soar como não gostaria. [...]. Na preparação do disco do Tedesco nós gravamos nossas aulas com o Henrique Pinto e as com o Paulo Martelli. Gravávamos todas as aulas e muitos ensaios, não somente os concertos. A gente ensaiava e gravava todo o tempo. Na época nos usávamos o MD. Então era gravar, escutar e corrigir. (LOPES, 2016).

Observa-se que L.C.B. argumenta nessa mesma linha. Para ele, a avaliação é “ - fundamental para que o que você toca seja, realmente o que pensa em fazer. Para que você saiba se a função de sua parte está sendo bem realizada e funciona. E, muitas vezes, convencer a você mesmo que está errado ou certo”. (BARBIERI, 2016).

Além dos motivos elencados acima, a última constatação que fizemos sobre essa estratégia de estudo é que ela poderá ajudar no processo para o amadurecimento mais acelerado na performance de uma obra musical.

Quando você está fazendo um repertório inteiro, você divide todas as peças ali. Quando você pode se dedicar exclusivamente a uma peça, ela amadurece muito mais rápido. As vezes em uma semana pode amadurecer o que uma outra demorou meses. Isso acontece porque você ficou tocando ela o dia todo e no final gravando. (LIMA, 2016)

Pudemos extrair dos dados quatro motivações para a escuta crítica das próprias gravações. Tais motivações poderão colaborar para: (i) a construção de uma performance com um nível maior de detalhamento, (ii) o processo de preparação para uma gravação profissional, (iii) o alinhamento da concepção interpretativa com a execução musical do duo, (iv) a aceleração do processo de amadurecimento da execução de uma obra musical.

### **Alguns parâmetros para a avaliação**

Seguem abaixo a interpretação dos dados que foram realizadas com o objetivo de extrair alguns dos princípios que os integrantes dos duos utilizam ou utilizavam para avaliar suas próprias performances musicais.

Na entrevista concedida ao canal da GuitarCoop no site *youtube*, S. Abreu afirmou que ele e seu irmão se escutavam criticamente para observarem, por exemplo, como haviam executado os andamentos.

“Havia coisas que, às vezes, saíam rápidas demais, mas a partir da segunda turnê do duo a gente passou a ter um gravador K7. A gente gravava os recitais e ouvia depois. Então isso também ajudava: – *Opa, está começando a correr muito, vamos tomar cuidado*”. (ABREU, apud GuitarCoop, 2016)

Já S. Assad, apesar de não utilizar tal estratégia de estudo, a considera importante para a construção da performance musical em duo de violões, pois os integrantes poderão identificar, por exemplo, problemas relacionados ao equilíbrio entre os violões.

Mas, acho que para um duo é importante gravar o ensaio e depois ouvir para identificar o quanto não estão em equilíbrio. Se está tocando mais forte que o seu parceiro ou se não está. Mas, tem que ter autocrítica, pois tem gente que ouve e, mesmo depois de gravado, não percebe. Aí é um problema. Você tem que estar aberto para isso. (ASSAD, 2016)

J.L. também comentou sobre alguns parâmetros que utilizam para se avaliarem. Na citação a seguir, antes de tratar sobre esse assunto ele relata uma interessante experiência que o Brasil Guitar Duo teve durante os ensaios com os músicos Yo Yo Ma e Carlos Prieto para a estreia de uma das obras do compositor Leo Brower o “*El Arco e la Lira*” composta para quarteto (dois violões e dois violoncelos):

Quando tivemos o ensaio com o Yo Yo Ma e com o Carlos Prieto, gravamos os ensaios. É uma prática do Yo Yo Ma também, já que ele sempre quer ouvir e conhecer a música. A parte dele não interessa, pois ele já a toca em casa, ele quer é conhecer a música. Então, quando você se grava, você vai saber o que deve melhorar. Se você toca em grupo, precisa saber mais ainda, pois depende de outros. Quando você toca solo, meio que pode ajeitar as coisas no momento. Mas em duo, você tem que saber o que está sendo dito: o equilíbrio entre os violões, se os *acelerandos* e os *ralentandos* estão juntos, etc.

Como pudemos verificar J.L., assim como S.A., também comentou sobre a avaliação do equilíbrio entre os violões. Além disso, ele utiliza essa estratégia de estudo para avaliar a pulsação do grupo, no caso de *acelerandos* ou de *ralentandos*.

Dentre os diversos elementos que compõe uma performance musical em duo de violões, pudemos observar, nos dados apresentados acima, três parâmetros que podem ser utilizados no processo de avaliação da performance musical para essa formação: (i) se os andamentos durante a execução da obra corresponderam ao que foi previamente determinado, (ii) se os integrantes respeitaram, durante a execução do duo, as decisões sobre o equilíbrio sonoro entre os violões e (iii) se o duo está pulsando conjuntamente.

## Os diversos estágios para se avaliar uma performance em duo de violões

Pode-se constatar, na entrevista de J.L., que o Brasil Guitar Duo costuma se gravar durante os primeiros contatos com a obra musical. De acordo com ele, o intuito dessa prática é avaliar a possibilidade de colocar ou não essa nova obra no repertório do duo.

Nos gravamos sempre! Vamos supor: achei essa música, que comprei na loja de música - compro muita música. Nós não sabemos, pois nunca ouvimos falar dela. Você não pode chegar e descartar por não conhecer o compositor. Você vê, lê, toca um pouco e grava. É escutando a gravação que você verá se é legal. Você pode gostar enquanto está tocando. Mas, depois que você escuta é outra coisa. Então o ouvido é do expectador que determina, pois é diferente. São raras as vezes que quando você está tocando você está se escutando como estivesse escutando um aparelho de som, entendeu? Então, você precisa se distanciar. E mesmo quando você está vendo se uma música vale a pena ou não, é bom se gravar. Grava um trecho. Não precisa gravar a música inteira para ver se “dá pé ou não dá”.

É possível perceber que o Duo Siqueira Lima também utiliza tal estratégia para avaliar se a obra irá ou não fazer parte do repertório do duo: “ - Quando escolhemos uma música a gente já lê e grava para ver como irá soar. E no momento que achamos que a música está perfeita, nós gravamos também para verificar”. (SIQUEIRA, 2016). Além disso, eles utilizam a gravação para avaliarem se a digitação que fizeram foi condizente com a concepção sonora que imaginaram.

Se eu fiz isso, o som dela para combinar com o meu *mi* aqui, em vez dela tocar o sol aqui, ela toca o sol na terceira corda. Então, a gente toca e parece que está funcionando. Depois quando gravamos: “- Espera aí, está emendando direito isso aí? - Ah, emendou! Se não, espera aí, vamos fazer o seguinte, vamos fazer isso aqui ”. Aí a escolha da digitação é o que vai trazer a unidade. (LIMA, 2016)

O Duo Siqueira Lima também utiliza essa estratégia para avaliar tanto a execução integral quanto um trecho mais longo da obra: “ - Começou a sair do começo ao fim a peça nova ou, que seja, um trecho mais longo, a gente já grava”. (LIMA, 2016). Já no caso de uma obra que é composta por vários movimentos, eles iniciam o processo de avaliação de peças que são mais lentas: “ - Depende, se for uma peça longa onde tem uma parte lenta primeiro, a gente já grava para ver como está e isso ajuda muito. ” (LIMA, 2016). Pode-se verificar que eles também utilizam essa estratégia de estudo para avaliar peças que fazem parte do repertório há mais tempo.

E depois também, se você está tocando a música faz muito tempo aí você começa a desconfiar: “- Vamos gravar para escutarmos?” Às vezes, faz tempo que não grava, pois já está tocando a anos, aí você volta a gravar, mesmo as músicas que foram tocadas em discos. Mas, depois de um bom tempo tocando, você começa a fazer coisas diferentes do que você estava tocando no disco. Você gravou o

disco, um mês depois, já está tocando diferente dele. Então, passa, passa e de repente: “- *Ah, vamos ver como está isso aqui?*” Aí você começa a achar coisas para mexer. “- *Ah, isso aqui não está tão legal.*” (LIMA, 2016)

J.L. nos mostra que existem outros momentos que são possíveis para utilizar essa estratégia de estudo, por exemplo, durante a avaliação da passagem do programa. “- Isso a gente faz. Nós passamos o programa. Mas nesse caso passamos com o gravador. Gravamos e escutamos como saiu. Mas aí é que esta, isso é parte do estudo”. (LOPES, 2016). Como poderemos observar, essa também é uma prática do Duo Siqueira Lima.

O que as vezes é difícil - e a gente se cobra - é gravar e depois ouvir inteiro. A gente ouve uma coisa ou outra, pois você estudou aquilo o dia todo e tal. Mas, eu gosto de ouvir bastante. Pelo menos um dos dois ouve uma parte e o outro a outra parte. E aí avisamos: “- *Tal trecho está tendo tal problema*”. Às vezes eu acho mais importante tocar, gravar e ouvir a gravação inteira, do que tocar duas vezes. Você irá gastar o mesmo tempo para ouvir, não é? Você ganha mais em ouvir o recital inteiro do que tocar ele de novo. A experiência é muito boa. Você aprende e vê o que não está funcionando. Isso é o mais importante. (LIMA, 2016)

A última possibilidade que pudemos extrair do nosso levantamento de dados sobre a utilização dessa estratégia de estudo foi em relação à um recital formal. J.L. é que apresenta tal prática: “- Aprendemos muito com os irmãos Abreu que devemos tocar os concertos, gravá-los e depois escutá-los. É só assim que você irá melhorar. Não tem outro jeito.” (LOPES, 2016).

Com a observação dos dados foi possível notar que existem diversas possibilidades, em relação aos estágios da construção de uma performance em duo de violões, para a utilização dessa estratégia de estudo. Conseguimos extrair, e apresentaremos de forma sintetizada, as seguintes possibilidades: (i) durante a escolha de uma obra musical; (ii) durante a escolha das digitações entre os violões; (iii) em trechos longos; (iv) em movimentos separados de uma obra, (iv) durante a passagem do repertório e (v) durante um recital formal.

### **Interpretação dos dados**

Observamos que a utilização da gravação seguida da escuta crítica compõe uma ferramenta de estudo de avaliação para a maioria dos duos pesquisados. Além disso, constatamos que ela pode ser utilizada com diversas finalidades (observar a execução dos andamentos, do equilíbrio e da sincronia entre os violões) e estágios (durante a escolha de uma obra musical; durante a escolha das digitações entre os violões; em trechos longos; em movimentos separados de uma obra; durante a passagem do repertório e durante um recital formal) no processo de construção de uma performance musical em duo de violões.

### **CAPÍTULO 3: REFLEXÕES SOBRE AS PRÁTICAS PERFORMÁTICAS DO DUO RICARDO HENRIQUE E HELDER PINHEIRO ANTERIORES À REALIZAÇÃO DA PESQUISA**

Após o contato com os princípios gerais para a realização de uma performance em música de câmara e com as estratégias de estudo observadas durante nossa pesquisa, a prática musical do duo de violões do qual o autor faz parte passou por diversas mudanças metodológicas que trouxeram resultados musicais mais satisfatórios.

Nesse contexto, acreditamos que podemos contribuir para a reflexão sobre a construção da performance musical em um duo de violões registrando aqui algumas memórias sobre como eram as práticas musicais de tal duo antes da realização desta pesquisa. Desse modo, é possível observar, sob uma outra perspectiva, o processo de construção de uma performance musical que utilizava estratégias de estudos e princípios musicais inapropriados para o resultado musical que o duo gostaria de ter. É importante salientar que os integrantes desse duo de violões, Ricardo Henrique e Helder Pinheiro, tiveram excelentes professores de música durante sua formação, todavia, ainda faltava uma compreensão maior sobre todos os elementos envolvidos na construção de uma performance musical.

Também é importante mencionar que este texto apresenta uma visão parcial sobre o que era a antiga prática musical do Duo Ricardo Henrique e Helder Pinheiro, pois ele foi elaborado a partir da vivência e da interpretação do autor desta pesquisa, ou seja, somente por um dos integrantes do duo. Dessa forma, salientamos que o outro integrante desse duo poderá ter diferentes olhares sobre essas antigas práticas musicais.

#### **3.1. SOBRE O ENTENDIMENTO MUSICAL E A ELABORAÇÃO DE UMA CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA**

Constatei, a partir dos referenciais teóricos e do levantamento de dados desta pesquisa, que é muito comum, entre os músicos experientes, ao iniciarem os estudos de uma nova obra musical, primeiro adquirirem conhecimento sobre os componentes estruturais da obra e, a partir deles, elaborarem suas interpretações. Além disso, observei, no decorrer da pesquisa, que existem diversas estratégias de estudo que podem ser realizadas durante o processo de preparação, sendo a análise musical, o estudo mental e o canto alguns exemplos de tais estratégias.

Refletindo sobre a prática do Duo Ricardo Henrique e Helder Pinheiro antes da

realização da pesquisa, constatei que essas estratégias não faziam parte de nossa rotina de estudos. Para oferecer uma ideia mais precisa de como era metodologicamente limitado nosso processo de preparação antes desta pesquisa, elaborei o resumo que se segue:

- Não havia um estudo analítico para adquirirmos o entendimento dos componentes da obra (estrutura formal, harmonia, frases, motivos rítmico/melódico, etc.) e conseqüentemente não haviam discussões sobre as análises individuais.
- Não havia um estudo mental para entender os componentes da obra e depois preparar sua interpretação.
- Não estudávamos a grade da obra, estudávamos e praticávamos somente nossas partes individuais.
- Não havia uma discussão sobre as diversas poéticas interpretativas.
- Não tínhamos domínio teórico e, conseqüentemente, prático sobre os elementos interpretativos (pulsação, dinâmica, timbre, articulações, fraseado, etc.).
- Não tínhamos o hábito de utilizar o canto para nos ajudar a entender, assimilar e memorizar as frases e suas concepções interpretativas.
- Nossa vivência musical se restringia, quase que exclusivamente, à prática mecânica ao instrumento.

### **3.2. A ELABORAÇÃO DAS DIGITAÇÕES**

A partir dos dados coletados, a pesquisa evidenciou diversos parâmetros que devem ser levados em consideração no momento da elaboração das digitações. Descobrimos, a partir de tais dados, que a concepção musical (formada pela junção do pleno entendimento dos componentes composicionais aliado às decisões sobre os elementos interpretativos), bem como a resposta sonora do instrumento, a facilidade mecânica e as texturas musicais são alguns exemplos desses parâmetros. Considerando esses resultados, relatarei a seguir, em tópicos, nosso antigo processo de digitação, buscando assim evidenciar equívocos comuns de um duo quando ainda não se tem acesso a esse conhecimento:

- Não digitávamos as obras a partir dos vários critérios supracitados. Na verdade, observando nossas antigas digitações, percebi que privilegiávamos,

principalmente, o parâmetro da facilidade técnica.

- Cada um de nós elaborava suas digitações individualmente. Como pudemos observar nas discussões dos dados, essa forma de trabalho é comum em alguns duos. No entanto, ao iniciarem os estudos em conjunto, eles costumam revisar suas digitações buscando criar uma unidade na concepção interpretativa da obra. Ao contrário deles, em nosso duo, costumávamos manter nossas digitações e, nos estudos em conjunto, no máximo, elaborávamos novas digitações para trechos difíceis buscando apenas mais facilidade mecânica.

Partindo do pressuposto que as digitações estão diretamente relacionadas com as articulações e que as articulações compõem um dos elementos interpretativos, podemos concluir que o grande dano disso é que cada um de nós desenvolvia uma diferente concepção interpretativa para a mesma obra musical.

### **3.3. ASSIMILAÇÃO E MEMORIZAÇÃO NOS ESTUDOS INDIVIDUAIS**

Ao desenvolver a pesquisa, constatei que o processo de assimilação e memorização de uma obra musical pode ser realizado a partir de uma série de estratégias de estudos, tais como a análise musical, a prática mental e a prática individual ao instrumento (esta última deve sempre estar associada à mentalização ou ao canto da parte do outro integrante do duo). Tendo esses dados como referência, descrevo, sinteticamente algumas carências de nossos antigos processos de assimilação e memorização de uma obra musical:

- Não estudávamos por meio da reflexão (prática mental), imaginando as digitações de mão esquerda, mão direita e a resultante sonora da obra.
- Nosso processo de memorização estava baseado, principalmente, nas memórias mecânica e visual.
- Não imaginávamos ou cantávamos a parte do outro integrante durante nossos estudos individuais.

Por conta desses fatores nossa assimilação e memorização eram insuficientes para os resultados que desejávamos obter em nossas performances.

### 3.4. ESTUDOS EM DIVERSOS ANDAMENTOS E ESTUDOS DE TRECHOS

Os dados levantados com a pesquisa demonstraram algumas abordagens que podem ser desenvolvidas nos estudos práticos para a construção da performance de uma obra musical. Uma delas consiste no estudo lento, para a assimilação de todos os elementos envolvidos na execução, seguido de um aumento gradativo nos andamentos e sempre com o auxílio do metrônomo. Rememorando nossas práticas musicais, percebo que, em nosso duo, nós não utilizávamos tais estratégias.

Isso não era realizado, pois não sabíamos que o estudo lento serviria para o corpo apreender todo o complexo de informações que uma passagem musical exige (assimilação das digitações, das posturas corporais e dos elementos interpretativos). Por isso, percebo que essas práticas acabavam gerando, como principais consequências, trechos com problemas técnicos, musicais além de tensões corporais.

### 3.5. COMUNICAÇÃO AURAL

Pude perceber, com os dados levantados, que é por meio da comunicação aural que os músicos podem “calibrar” a execução dos elementos interpretativos e técnicos que estão envolvidos em uma performance camerística. Apesar das orientações que recebíamos sobre a importância da comunicação aural, nós não sabíamos exatamente o que escutar em nossas execuções.

Como não havia um conceito bem definido sobre pulsação, e como não trabalhávamos sistematicamente com o metrônomo, nossas performances apresentavam várias imprecisões rítmicas e ataques dessincronizados. Essas imprecisões também aconteciam por conta dos vagos conhecimentos que tínhamos sobre a parte musical um do outro. Uma ferramenta que era comum em nossos ensaios era a comunicação visual. Os gestos com o corpo buscavam oferecer ideias sobre a pulsação, mas como tínhamos diferentes abordagens em nossos estudos individuais, a comunicação visual não fornecia precisão suficiente para criarmos uma única pulsação.

Em relação à dinâmica, buscávamos trabalhar suas diferentes nuances. Entretanto, isso era feito de maneira intuitiva e desconsiderávamos a estrutura da composição, seu caráter e seu estilo. Além disso, como não dominávamos o conceito de planos sonoros era comum um encobrir o outro em momentos inapropriados.

Também não dominávamos o conceito de fraseado musical e nem os procedimentos de como interpretá-lo (como clímax, diferentes terminações, apoios, etc.).

Dessa forma, nossas execuções dos fraseados não eram elaboradas a partir de um entendimento comum sobre cada uma das frases que compunham uma peça e, mesmo quando nos escutávamos, na grande maioria das vezes, cada um realizava de maneira independente o seu fraseado.

No geral, também não havia uma discussão sobre métrica. Isso fazia com que as composições ficassem com acentuações em lugares inapropriados, descaracterizando o estilo das obras.

### **3.6. AUTOAVALIAÇÃO**

Não tínhamos o hábito de nos gravar. Nas poucas vezes em que isso foi feito, ao nos escutarmos, ficávamos insatisfeitos com os resultados de nossas performances. Imaginávamos que a gravação não havia ficado com a qualidade que gostaríamos por conta de fatores extramusicais, como cordas velhas, baixa qualidade da câmera filmadora, do gravador de áudio ou, ainda, por conta de uma técnica instrumental mal resolvida.

Como não trabalhávamos na elaboração de uma concepção prévia, não tínhamos parâmetros para nos autoavaliar e, por isso, imaginávamos que nossos problemas performáticos se davam por conta dos fatores descritos anteriormente.

### **3.7. OS ESTUDOS DO PROGRAMA E A SIMULAÇÃO DA PERFORMANCE**

Refletindo sobre nossos ensaios percebi que nossos objetivos eram, quase que exclusivamente, buscar resolver os problemas técnicos individuais e trabalhar a memorização das obras. A partir desses objetivos, acabávamos, em quase todos os ensaios, estudando o pequeno programa que havíamos montado durante nossos trabalhos iniciais.

Também constatei que não era uma prática do duo simular uma performance antes dos recitais. Muitas vezes a apresentação de uma nova obra do repertório acontecia já em uma apresentação formal, o que, como podemos observar no capítulo anterior, pode comprometer significativamente a estreia de uma nova obra ou de um novo repertório.

### **3.8. CONSIDERAÇÕES SOBRE NOSSAS FUTURAS PRÁTICAS MUSICAIS**

Apesar ter tido a oportunidade de mergulhar no campo teórico e, por isso, ter compreendido com um pouco mais de profundidade alguns dos elementos que compõe uma performance em música de câmara, percebo que ainda não dominamos todos os

conceitos estudados, dada a complexidade do tema e, sobretudo, de sua execução. Por conta disso, tenho a consciência de que ainda temos uma longa caminhada para dominarmos todas essas informações e fazer com que elas se tornem parte de nossos hábitos e práticas musicais.

## CAPÍTULO 4 - UM CAMINHO PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL EM DUO DE VIOLÕES: UMA SÍNTESE PROPOSITIVA

Acreditamos que esse seja o capítulo central nesse trabalho de pesquisa, pois ele busca apresentar, de forma sintética e organizada, algumas estratégias de estudo para a construção de uma performance musical em duo de violões. O capítulo se fundamenta em um compilado de informações advindas, além da observação feita durante as interpretações dos dados extraídos das entrevistas<sup>17</sup>, do nosso levantamento bibliográfico e da experiência que foi adquirida pelo autor ao longo de seis anos de prática musical nessa formação camerística. Ele poderá funcionar como uma espécie de roteiro para a construção da performance musical de duos de violões que trabalham com performances musicais cujas concepções interpretativas são previamente determinadas pelos seus integrantes.

A estrutura do capítulo foi embasada nas divisões por etapas sugeridas pelas pesquisas de Gabrielson (1999), são elas: preparação, realização e avaliação. Além delas, abordaremos, no quarto e último subcapítulo, o planejamento dos ensaios para duos de violões. É importante salientarmos que o que chamamos de estudos em conjunto não terá o mesmo significado que o termo ensaio. Esse termo se difere dos estudos em conjunto da seguinte maneira: o ensaio poderá envolver uma ou mais etapas relacionadas ao processo de construção de uma performance em duo de violões. Já os estudos em conjunto, que também poderão fazer parte do ensaio, designarão apenas as atividades que se encontram inseridas na etapa da realização.

Foram propostas, para cada uma dessas etapas, algumas atividades, tanto em âmbito individual quanto em âmbito conjunto. Antes de apresentá-las, achamos

---

<sup>17</sup> A proposta metodológica que se serve de entrevistas semiestruturadas como fonte de dados para a elaboração de modelos de estudo vem sendo em pesquisas na área da performance musical no Brasil. Na tese *Improvizando em Música Popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira* de Almir Côrtes Barreto, observamos o uso dessa metodologia nos subcapítulos: "Pesquisa de Campo na Indiana University – IU" e "Possíveis adaptações de procedimentos da *jazz theory* para a prática da improvisação no choro, no frevo e no baião". O autor busca compreender como é a fundamentação metodológica dos estudos performáticos para a improvisação na linguagem do jazz e propõe, a partir dos dados levantados (dentre eles as entrevistas), uma sistematização de estudo de improvisação aplicados no choro, no frevo e no baião.

Já na dissertação de Elodie Bouny: *Violonista de formação erudita e violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical*, a autora faz um levantamento de dados através de entrevistas semiestruturadas, os analisa e os apresenta para, finalmente, oferecer propostas pedagógicas no intuito de diminuir as lacunas de formação entre um violonista de formação popular e outro de formação erudita. Acreditamos que os resultados obtidos através desse modelo metodológico podem contribuir significativamente, tanto para o ensino quanto para músicos interessados em aprimorar sua performance musical.

necessário conceituar o termo *atividades*: entendemos por atividades todos os afazeres, individuais ou em conjunto, que cada uma das três etapas envolvidas na construção de uma performance musical em duo de violões, cuja concepção interpretativa é previamente determinada pelos integrantes do duo, demanda. Apresentaremos, a seguir, as etapas seguidas de suas respectivas atividades.

Para a etapa da preparação abordaremos as seguintes atividades:

- **Individuais:** Estudos para a compreensão da obra.
- **Em conjunto:** discussão sobre as análises musicais; elaboração conjunta da concepção interpretativa da obra; elaboração das digitações para os dois violões.

Selecionamos, para a etapa da realização, as atividades a seguir:

- **Individuais:** Estudos individuais para a assimilação da obra musical; estudos de repetição e prática mental.
- **Em conjunto:** A construção da dinâmica e dos planos sonoros; a construção da pulsação; estudos de repetição em conjunto; estudos do programa.

Para a última etapa, que é a da avaliação, abordaremos as seguintes atividades:

- **Individuais:** gravações das próprias partes e escuta crítica.
- **Em conjunto:** autoavaliação de: (i) seções; (ii) da obra; (iii) da passagem do recital; (iv) da simulação do recital e (v) da apresentação formal.

Também foi elaborado um subcapítulo para tratar sobre os ensaios os quais, dependendo dos objetivos pré-estabelecidos para eles, poderão conter atividades conjuntas relacionadas a uma ou mais das etapas descritas acima. Para cada uma das atividades, foram sugeridas estratégias de estudos, as quais têm por objetivo oferecer um suporte teórico para a sistematização dos estudos durante a construção de uma performance musical em um duo de violões. É importante salientar que muitas das estratégias de estudos que abordaremos também poderão ser aplicadas no processo de construção de uma performance musical para outras formações camerísticas.

Para facilitar a compreensão e a consulta das informações dos subcapítulos que seguirão, elaboramos um quadro que reúne e relaciona as etapas com suas respectivas atividades, individuais ou em conjunto.

ATIVIDADES		
ETAPAS	EM CONJUNTO	INDIVIDUAIS
<b>PREPARAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Discussão sobre as análises musicais</li> <li>- Elaboração conjunta da concepção interpretativa da obra</li> <li>- Elaboração das digitações para os dois violões</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudos para a compreensão da obra</li> </ul>
<b>REALIZAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A construção da dinâmica e dos planos sonoros</li> <li>- A construção da pulsação</li> <li>- Estudos de repetição em conjunto</li> <li>- Estudos do programa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estudos individuais para a assimilação da obra musical</li> <li>- Estudos de repetição</li> <li>- Prática mental</li> </ul>
<b>AUTOAVALIAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Autoavaliação de seções</li> <li>- Autoavaliação de uma obra</li> <li>- Autoavaliação na passagem do recital</li> <li>- Autoavaliação da simulação do recital</li> <li>- Autoavaliação da apresentação formal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gravações das próprias partes</li> </ul>

Figura 1: As etapas e as atividades envolvidas na elaboração de uma performance em duo e violões.

A seguir, abordaremos cada uma dessas etapas, suas respectivas atividades e as estratégias de estudos que poderão dinamizar a construção de uma performance musical em um duo de violões.

#### 4.1. ETAPA I: PREPARAÇÃO

A etapa da preparação, proposta nesta síntese, tem como objetivo oferecer estratégias de estudos para a fundamentação da construção de uma performance musical em duo de violões. Consideramos que o modo como elas serão desenvolvidas determinarão a construção de uma performance musical em duo de violões, pois ela fundamentará a abordagem que será dada às atividades das etapas que se sucederão na construção dessa performance.

Apesar de estarem divididas em atividades individuais e coletivas, como foram apresentadas anteriormente, percebemos que existe uma ordem adequada para elas acontecerem, que é: (i) análises musicais individuais; (ii) discussão das análises entre os integrantes do duo; (iii) elaboração de uma concepção em conjunto da interpretação da obra e (iv) montagem coletiva das digitações para ambos os violões.

Selecionamos algumas estratégias de estudos para cada uma dessas atividades. A primeira estratégia é a análise musical, a qual foi embasada em uma pesquisa sobre performance em regência musical. Para a etapa seguinte, que é a discussão das análises, nos baseamos na vivência musical que a preparação do recital de formatura para o mestrado proporcionou para o autor. Para a elaboração de uma concepção interpretativa em conjunto, nos baseamos nas entrevistas e nos estudos sobre comunicação verbal e não verbal em música de câmara. Para a digitação em duo de violões nos baseamos nos parâmetros extraídos das interpretações dos dados das entrevistas.

## **ATIVIDADES INDIVIDUAIS E COLETIVAS DA ETAPA DA PREPARAÇÃO**

### **4.1.1. Atividade I: Estudos para a compreensão da obra**

A primeira atividade da etapa de preparação proposta nesse trabalho é composta pelos estudos para o entendimento da obra musical. Antes de executarem ao instrumento qualquer obra, sugerimos que os performers de um duo de violões analisem individualmente como são e como interagem os componentes formadores da obra que se propuseram a tocar. A compreensão desses componentes será decisiva para a abordagem dos estudos de assimilação que se encontrarão na etapa da realização.

A estratégia de estudo que sugerimos para essa primeira atividade é a análise musical, que poderá ser feita individualmente por cada um dos integrantes. Essa estratégia foi embasada na pesquisa, na área de regência musical<sup>18</sup>, de Fernandes.

A análise estrutural da obra é o próximo passo a ser dado. O entendimento geral de uma obra bem como os detalhes e as particularidades de sua respectiva partitura são dominados somente pelo estudo. Ao analisar uma obra, um regente deve: buscar o entendimento de sua estrutura formal (movimentos, partes, seções, períodos, frases, terminações, repetições, etc.); identificar os materiais melódico-harmônicos utilizados em cada uma das unidades estruturais; identificar e dominar os motivos melódico-rítmicos; entender o tratamento harmônico dado a obra; identificar os vários tipos de textura presentes nas várias unidades estruturais; e finalmente, identificar os elementos de interpretação contidos na partitura (dinâmica, agógica, andamentos, etc.). (FERNANDES, 2004, p. 137)

O objetivo da análise musical é contribuir para que os performers adquiram entendimento sobre o material musical e também para decidir como irão interpretá-lo. A

---

<sup>18</sup> Buscamos referências em estudos sobre regência, pois com os dados das entrevistas, apesar de termos observado muitas informações sobre essa etapa, não foi possível extrair estratégias de estudos que apresentassem detalhes específicos. No entanto, encontramos em pesquisas na área da regência musical a descrição detalhada de estratégias que consideramos relevantes para a realização dessa atividade.

análise musical não é um campo de estudo no qual os resultados são absolutos. Cada músico pode, dependendo de seu método analítico, chegar a diferentes conclusões sobre uma mesma obra musical. No contexto de um grupo de câmara também poderá haver divergências entre as análises dos integrantes e acreditamos que, para a construção de uma concepção interpretativa que tenha consistência, ambos os integrantes precisarão partir de uma análise musical semelhante. Para a aproximação dessas análises, sugerimos uma outra atividade, que é a discussão sobre as análises musicais individuais.

#### **4.1.2. Atividade II: Discussão das análises musicais**

Por considerarmos a análise musical uma importante ferramenta para a construção de uma performance musical e, sabendo que poderão haver divergências nos resultados das análises, sugerimos que os integrantes de um duo busquem construir, através do diálogo, algum tipo de consenso entre suas análises. Esse acordo será determinante para que eles consigam construir e compartilhar a mesma interpretação musical. Algumas perguntas poderão ser realizadas para que os integrantes cheguem ao consenso analítico. São elas:

Entramos em acordo em relação: (i) à estrutura da obra - movimentos, partes, seções, períodos, frases, terminações, repetições, etc.? (ii) às suas relações melódico-harmônicas? (iii) à harmonia da obra? (iv) às texturas?

Partindo de um entendimento analítico comum, os integrantes do duo poderão discutir como serão aplicados os elementos interpretativos sobre a obra musical.

#### **4.1.3. Atividade III: Elaborando conjuntamente a concepção interpretativa da obra**

Para duos iniciantes, dependendo da formação musical de cada integrante, a terceira atividade poderá ser uma das mais difíceis, pois as escolhas dos elementos interpretativos, por cada um dos integrantes, poderão ser tão antagônicas que a execução do duo não respeitará princípios que consideramos básicos para a prática interpretativa em música de câmara. Os parâmetros a seguir, formam juntos, o que poderíamos chamar de princípios básicos para a performance em música de câmara, são eles: andamento, métrica, dinâmica geral da obra, planos sonoros, nuances agógicas e os clímax e resoluções de frases.

Esses princípios são muito importantes para uma interpretação em conjunto e são rigorosamente respeitados não somente por duos de violões que buscam uma unidade discursiva através da unificação sonora, como é o caso do Duo Abreu, mas também em

duos que partilham um universo interpretativo, como no caso do duo Bream/Willians e em duos que improvisam a interpretação a cada performance, como no caso do Duo Assad.

Como podemos observar, a articulação e o timbre são elementos interpretativos que não foram colocados nesse conjunto de princípios básicos. Isso porque, apesar de considerarmos tão importantes quanto quaisquer outros elementos, eles poderão ser trabalhados de acordo com a poética interpretativa de cada duo. No caso de duos que querem salientar as diferenças de personalidades interpretativas entre seus integrantes, por exemplo, esses dois elementos poderão ser explorados buscando evidenciar tais diferenças. No caso de duos que optam por uma poética que minimize ou disfarce as personalidades dos integrantes, a articulação e os timbres poderão ser trabalhados de maneira a minimizar tais diferenças.

A partir dessas considerações, a terceira atividade<sup>19</sup> que propomos está relacionada à elaboração de uma concepção interpretativa da obra musical. Essa atividade nada mais é do que decidir coletivamente como a obra será interpretada, ou seja, como serão aplicados os elementos interpretativos na obra.

O primeiro passo a ser dado para o desenvolvimento da concepção interpretativa de uma obra musical é decidir por qual poética interpretativa o duo optará, pois cada uma delas exigirá estratégias de estudos específicas durante o processo da construção da performance. Sugerimos algumas perguntas para que os integrantes de um duo façam a fim de estimular a reflexão sobre esse assunto:

- O duo fará uma interpretação historicamente informada (no caso da preparação da performance de uma obra antiga) ou interpretará a obra a partir de uma leitura mais livre?

- No caso de uma obra que contenha indicações de expressão detalhadas sugeridas pelo compositor, os integrantes buscarão seguir estritamente tais indicações ou farão uma leitura livre da obra?

- Os integrantes do duo mesclarão, no decorrer da obra, a leitura livre com a leitura estrita?

- Cada integrante fará uma leitura sobre a obra e buscará, por meio de suas

---

<sup>19</sup> É importante dizer que as propostas de estudos que seguirão não oferecerão auxílio para os duos que almejam improvisar, a cada performance, a interpretação de uma obra musical. As atividades e as estratégias de estudos aqui sintetizadas servirão para o duo que quer trabalhar com uma concepção interpretativa previamente determinada, ou seja, a execução dos elementos interpretativos buscará seguir um certo padrão.

individualidades, partilhar um horizonte interpretativo<sup>20</sup>?

- Os integrantes do duo improvisarão a interpretação?
- Cada obra musical será abordada a partir de uma poética interpretativa diferente?

Essas são algumas das perguntas que os integrantes do duo poderão fazer a fim de encontrarem uma ou mais poéticas interpretativas para embasar seus trabalhos performáticos.

Como foi dito anteriormente, cada uma dessas concepções implicará em estratégias de estudos diferenciadas. Como o objetivo desse trabalho não é o de oferecer estratégias de estudos que contemplem uma poética interpretativa específica, continuaremos o desenvolvendo desse capítulo partindo do pressuposto que os integrantes do duo já tenham determinado a abordagem interpretativa que darão à obra.

Tendo escolhida a poética interpretativa, a primeira estratégia de estudo que extraímos para elaborar uma interpretação musical, a partir dos dados, foi a utilização do canto para a formação das ideias musicais.

O canto poderá ser utilizado durante as decisões sobre como serão realizadas a cada uma das frases da música. Algumas perguntas poderão ser feitas durante esse processo:

- Onde será o clímax das frases?
- Haverá rubato nas frases?
- Como serão suas terminações, com mais ou menos energia<sup>21</sup>?
- Haverá ralentandos ou acelerandos aos finais dessas frases?
- Quais os timbres e as articulações mais adequadas para elas?

Tendo encontrado um caminho poético interpretativo e tendo conseguido formular ideias interpretativas para cada frase com o auxílio do canto, os integrantes do duo poderão seguir na construção da performance partindo para a elaboração das digitações dos dois violões.

---

<sup>20</sup> Entende-se por “horizonte interpretativo partilhado” a poética interpretativa que possibilita a reunião de performers com diferenças díspares em questões de sonoridade, pensamento interpretativo e escolhas de instrumentos de forma que tal reunião vem a superar incompatibilidades e produzir uma terceira possibilidade. (MORAIS, 2014, p.70)

<sup>21</sup> Par dar mais energia à frase emprega-se a dinâmica forte. Se o performer quiser menos energia deverá empregar uma dinâmica mais fraca.

#### 4.1.4. Atividade IV: Elaborando as digitações para os dois violões

Para dominar uma passagem de música, um pré-requisito necessário é ter uma ideia muito clara do que se quer obter da passagem em questão. Isso significa que decisões concernindo andamento, dinâmica, cor, articulação e agógica já devem ter sido feitas; i.e., um conceito musical claro da passagem já deve existir. Se isso não foi formado antes do trabalho técnico, o trabalho técnico funcionará como uma peça de uma máquina fora de controle - com resultados totalmente imprevisíveis. (FERNÁNDEZ, 2001, p. 11, apud MADEIRA, 2013, p. 52)

A elaboração das digitações para ambos os violões é a quarta atividade. Ela demandará atenção para uma série de elementos extraídos das análises de nossas entrevistas. São eles: (i) as ideias interpretativas (que foram formuladas durante a atividade III), (ii) as texturas, (iii) as facilidades motoras, (iv) e, por fim, (v) os andamentos.

Recomendamos que as digitações respeitem ao máximo as ideias musicais (caráter, fraseado, articulações, dinâmicas, métrica, ideias agógicas e os timbres<sup>22</sup>) que foram elaboradas com o auxílio do canto durante a atividade III.

Além das ideias musicais, os integrantes do duo deverão estar atentos às texturas que, no caso de uma melodia acompanhada, por exemplo, poderão elaborar as digitações mais livremente. Entretanto, em peças polifônicas, as articulações deverão ser pensadas seguindo padrões motivicos.

Um outro elemento que deve ser levado em consideração são as facilidades motoras, pois é muito importante que os violonistas se sintam seguros e relaxados durante suas performances musicais e uma digitação de fácil execução pode colaborar para isso. Sendo assim, os integrantes do duo deverão ter em mente quais são suas melhores qualidades relativas tanto à técnica da mão direita quanto à da mão esquerda e buscar reuni-las. Nesse momento, também achamos necessário que eles tenham em mente que, dependendo do andamento que planejam executar a obra, a digitação escolhida poderá ser inadequada, pois uma digitação que pode funcionar bem para um andamento lento não necessariamente funcionará para andamentos rápidos. Então, recomendamos que, em caso de obras de andamentos rápidos, as digitações sejam previamente testadas em andamentos rápidos pois, caso contrário, os violonistas poderão desperdiçar uma enorme energia durante a elaboração, assimilação e memorização de uma determinada digitação

---

<sup>22</sup> O timbre escolhido para a execução de algumas frases também será determinante, pois a afinação tradicional do violão permite que uma mesma nota musical seja executada em diversas regiões e cada região possui particularidades timbrísticas.

e, ao perceberem que tal digitação não é adequada, terão que empregar ainda mais energia no processo de reelaboração, reassimilação e memorização de uma nova digitação.

Para finalizar, sugerimos que as digitações sejam feitas coletivamente, pois assim os integrantes terão maior conhecimento sobre a construção de ambas as partes. Dessa maneira as digitações, que formarão um “mapa” que sempre será percorrido pelas mãos dos violonistas do duo, tenderão a ficar ainda mais sólidas e dificilmente precisarão ser refeitas.

## **4.2. ETAPA II: REALIZAÇÃO**

O objetivo da etapa da realização é fazer com que os integrantes do duo assimilem e memorizem os elementos abordados durante a etapa da preparação. Essa etapa de realização contém uma série de atividades individuais e em conjunto. Por uma questão organizacional descreveremos primeiro as atividades relacionadas aos estudos individuais e depois as relacionadas aos estudos em conjunto. Embora exista essa divisão no texto, recomendamos que os estudos individuais sejam feitos alternadamente com os estudos em conjunto, pois eles se complementarão.

São duas as atividades relacionadas aos estudos individuais: assimilação dos elementos envolvidos em uma performance musical em duo de violões e memorização desses elementos. Já os estudos em conjunto contêm quatro atividades: (i) a construção da dinâmica e dos planos sonoros; (ii) a construção da pulsação; (iii) estudos de repetição em conjunto e (iv) estudos do programa para a performance.

As estratégias de estudos para as atividades propostas nessa etapa foram selecionadas a partir de uma síntese dos dados coletados nas entrevistas que realizamos com os integrantes dos duos bem como da experiência do autor durante o processo de construção da performance para o recital de mestrado. São elas: estudos de repetição; a prática com metrônomo; prática mental; a escuta coletiva e a comunicação verbal para o ajuste dos elementos expressivos - articulações, dos fraseados, das dinâmicas, dos timbres e dos planos sonoros.

### **ATIVIDADES INDIVIDUAIS**

As atividades envolvidas nos estudos individuais visam ajudar os integrantes do duo a assimilarem e a memorizarem os elementos trabalhados na etapa da preparação. Os parâmetros de estudo se basearão na assimilação e memorização dos seguintes elementos performáticos: componentes composicionais, decisões interpretativas, digitações e gestos

corporais.

Selecionamos as seguintes estratégias de estudos: canto ou mentalização dos componentes composicionais do outro violão; estudos de repetição, estudos em seções; prática mental e a alternância entre estudos individuais e coletivos.

#### **4.2.1. Atividade I: Estudos individuais para a assimilação da obra musical**

No geral, os estudos individuais, têm o objetivo de fazer com que cada integrante do duo assimile e aprimore suas próprias partes. No entanto, não é recomendável que esses estudos sejam realizados de modo que os integrantes desconsiderem a parte do outro violão. A recomendação é que esses estudos sejam feitos tendo sempre a outra parte como referência. Para isso, espera-se que, durante a etapa de preparação, os integrantes do duo tenham compreendido, além dos componentes composicionais, as decisões interpretativas, pois juntas essas informações fundamentarão os estudos individuais.

Extraímos das entrevistas duas estratégias de estudo para realizar essa atividade: (i) tocar a própria parte e cantar (quando possível) a parte do outro violão ou (ii) tocar a própria parte mentalizando a parte do outro. É recomendada a utilização dessa estratégia juntamente com os estudos de repetição (estratégias para o estudo individual que trataremos no tópico a seguir).

É importante que cada integrante cante ou mentalize a parte do outro violão com a máxima precisão. Também é recomendável que se busque, durante esses estudos, praticar as decisões sobre os elementos interpretativos coletivos (pulsção, dinâmica, planos sonoros e timbres). Esse estudo será importante para a comunicação aural do duo tanto durante os ensaios quanto durante as performances, pois, ao terem todos os componentes musicais assimilados, estarão mais capacitados para monitorarem a execução dos elementos interpretativos e, assim, poderão criar maior unidade no discurso interpretativo durante suas performances musicais.

#### **4.2.2. Atividade II: Estudos de repetição**

Um dos grandes desafios que os performers enfrentam na construção de uma performance é o processo de equiparação de sua concepção musical com sua execução ao instrumento. Em uma situação hipotética na qual o violonista sabe exatamente a ideia musical de determinada passagem, ainda assim poderá existir fatores que interferirão e, conseqüentemente, prejudicarão a execução. Digações mecanicamente inadequadas ou incompatíveis com a interpretação ou inconsistência postural são exemplos de alguns

desses fatores. Às vezes a digitação escolhida pode realmente ser a mais adequada, no entanto, uma postura que não facilite sua execução poderá trazer problemas para o momento da performance. Por isso, antes de iniciar o processo de assimilação e memorização através dos estudos de repetição, é importante que as posturas estejam consistentes.

As atividades para o próximo passo na construção da performance em duo de violões estão fundamentadas em práticas de repetição deliberadas. Tais repetições objetivam fazer com que os integrantes do duo assimilem todos os elementos envolvidos na construção de uma performance.

### **Estratégias para a realização dos estudos de repetição**

Os estudos de repetição são compostos por uma série de estratégias que visam auxiliar no processo de assimilação dos aspectos composicionais, interpretativos, digitacionais e gestuais, necessários para a execução de uma obra musical.

Existem algumas formas de abordar tal estratégia e elas estão relacionadas a práticas deliberadas de repetição em diversos andamentos, são elas: (i) estudos em andamentos lentos; (ii) aceleração progressiva dos andamentos; (iii) estudos em andamentos pré-determinados pela interpretação e (iv) estudos em andamentos mais rápidos do que os pré-determinados pela interpretação. Os trabalhos que compõem a etapa da preparação são requisitos básicos para que a assimilação seja consistente.

### **Estudos de repetição em andamentos lentos**

Para a assimilação de todos os elementos que foram abordados na etapa da preparação (aspectos composicionais, elementos interpretativos e escolhas de digitação) e que são necessários para a performance, recomenda-se que se inicie os estudos de repetição em andamentos lentos.

Uma pergunta se torna fundamental para a execução dessa estratégia: quão lento deve-se iniciar os estudos motores para a execução de uma obra musical? A resposta é simples: em um andamento que permita ao violonista realizar com precisão todas as informações necessárias para a execução da obra.

Portanto, ao se estudar uma obra, se algum desses elementos não está sendo executado adequadamente, poderemos supor que o andamento não está lento o suficiente e, por isso, o violonista não está tendo o tempo necessário para processar e executar a passagem musical com precisão. Essa estratégia foi considerada pelos integrantes dos duos entrevistados como uma das mais importantes para a assimilação e também para a memorização de todos os elementos que compõem a performance musical.

### **Aceleração progressiva dos andamentos**

Após perceber que todos os elementos que compõe a execução da obra estão sendo processados e realizados com precisão, o violonista pode, no caso de uma música de andamento rápido, começar a acelerar o andamento.

Uma outra pergunta que surge para os estudos dessa nova estratégia é: quanto se deve acelerar o andamento? A resposta também é simples: deve-se aumentar de maneira que todos os elementos necessários para a execução da obra continuem sendo realizados com precisão. Caso isso não aconteça, o novo andamento escolhido para o estudo não condiz com a capacidade de processamento de todas as informações envolvidas nas passagens musicais e, nesse caso, a recomendação é que se diminua o andamento até que tudo seja realizado com precisão. Uma vez atingido esse objetivo, o violonista estará apto para aumentar o andamento em seus estudos de assimilação e memorização. Esse processo se seguirá até chegar ao andamento que foi previamente estabelecido durante a interpretação coletiva.

### **Estudos em andamentos pré-determinados pela interpretação**

Espera-se que, ao chegar nos andamentos que foram pré-determinados para a interpretação, os performers do duo estejam executando todos os elementos que compõe a performance musical sem que haja tensões corporais, imprecisões (relativas aos componentes estruturais da obra), lapsos de memória, etc. Enfim, espera-se que todos os elementos tenham sido assimilados e memorizados de forma que os integrantes do duo estejam fazendo uma performance com precisão.

### **Estudos em andamentos mais rápidos que os pré-determinados pela interpretação**

Uma outra estratégia recomendada é o estudo da obra em um andamento mais rápido que o que havia sido pré-determinado. Recomenda-se que esse estudo seja feito tanto individualmente quanto coletivamente.

O objetivo desta estratégia de estudo é trazer conforto físico e psicológico para o momento da performance. É interessante que o violonista não execute a obra em seu limite físico e psicológico, pois é bastante grande a possibilidade de desencadeamento de uma série de reações indesejáveis (como lapsos de memória e tensão corporal) e isso pode prejudicar consideravelmente a qualidade da performance.

### **Aplicação dessas estratégias em trechos específicos de uma obra musical**

Em uma mesma obra podem haver passagens musicais que o violonista assimilou por completo ao lado de passagens mais complexas, ainda não totalmente assimiladas. Em uma situação hipotética onde existe um problema de assimilação em um trecho muito curto, somente em dois compassos por exemplo, sugere-se que o violonista faça um estudo de repetição que inclua esses dois compassos em um contexto um pouco maior, em uma frase por exemplo, para ele ser assimilado de maneira que o violonista saiba de onde o trecho surge e para onde ele se encaminha. Ao assimilar o trecho em que havia dificuldade, o performer do duo poderá voltar a estudar a obra por completo.

#### **4.2.3. Atividade III: Prática mental**

A prática mental é uma estratégia de estudo que tem como objetivo, através de representações mentais, auxiliar o músico durante o processo de assimilação e memorização dos elementos composicionais, interpretativos e motores envolvidos na execução de uma obra musical. Sendo assim, para a prática dos estudos mentais, espera-se que os integrantes do duo tenham compreendido os componentes composicionais, as decisões relativas à interpretação e a digitação de suas partes individuais.

Para essa prática, recomenda-se que o violonista relacione mentalmente quatro elementos: (i) a altura e o ritmo das notas; (ii) seus elementos interpretativos (articulação, dinâmica, equilíbrio entre os violões, pulso e timbres); (iii) os locais escolhidos para compor a emissão das notas, ou seja, as cordas e as casas (no caso de notas presas) e (iv) os dedos escolhidos das mãos direita e esquerda que, em sincronia, irão executar as notas. Tendo apreendido e relacionado esses elementos, o violonista terá meios para uma prática mental efetiva.

A prática mental também poderá ser utilizada como uma estratégia para a verificação da efetivação ou não da memorização, ou seja, durante a prática mental o músico poderá notar inconsistências causadas por lapsos de memória em determinadas passagens. Os lapsos de memória podem ter origem em qualquer um dos quatro elementos citados acima, de modo que o violonista deverá identificá-los e, dependendo da origem, recorrer ao instrumento ou à partitura para lembrar e realçar a memorização. Feito isso, a prática mental deve ser feita de maneira que se consiga realizar uma performance mental integral sem que haja lapsos de memória. Recomenda-se que, do mesmo modo que uma peça é praticada mecanicamente com determinada frequência, o violonista também mantenha regularidade em sua prática mental.

Essa estratégia de estudo pode ajudar no processo de assimilação e memorização de uma obra musical, minimizando a ocorrência de lapsos de memória durante uma performance. Além disso, o fato de não estar executando a obra mecanicamente durante esse processo, dará ao violonista mais tempo de repouso e descanso para o corpo, podendo assim ajudar na prevenção de fadigas musculares ou lesões relacionadas a movimentos repetitivos.

## **ATIVIDADES A SEREM REALIZADAS EM CONJUNTO**

Os estudos em conjunto visam aprimorar a execução de todos os elementos envolvidos na performance, principalmente os ligados à interpretação musical do grupo. As atividades a serem abordadas foram divididas em duas frentes: os estudos em conjunto para assimilação e os estudos conjunto para resolução de imprecisões de execução. Os estudos de assimilação se baseiam em repetições que têm por objetivo fazer com que os integrantes assimilem os seguintes elementos interpretativos: pulsação, dinâmica, planos sonoros e fraseados. Os estudos para a resolução de imprecisões de execução derivarão da etapa de avaliação. Após escutarem criticamente a gravação da própria performance, caso encontrem problemas relacionados à diferença entre a concepção e a execução, atuarão no sentido de corrigir tais imprecisões.

Devido à unicidade na execução das nuances dos elementos interpretativos durante cada performance, recomendamos que os integrantes do duo monitorem, através de uma escuta ativa, principalmente a execução dos elementos relacionados à pulsação, à dinâmica e aos planos sonoros, de forma que, qualquer diferença que aconteça de uma performance para outra, seja devidamente ajustada pelos integrantes do duo.

### **4.2.4. Atividade IV: A construção da dinâmica e dos planos sonoros**

A dinâmica é o leque de variações de intensidade que determinada nota pode ter, de maneira que ela poderá sair do quase inaudível, ou seja, do pianíssimo e poderá chegar a um fortíssimo. Assim como a pulsação, a dinâmica é um elemento interpretativo que pode ser tratado de maneira a criar contraste entre, por exemplo, um movimento e outro; entre as seções musicais de uma peça; entre uma frase e outra ou mesmo entre uma nota e outra. Esse contraste dependerá da escrita composicional ou da abordagem interpretativa que os músicos adotarem para a obra.

Além disso, a dinâmica definirá os planos sonoros, diferenciando uma textura da outra. No caso de uma textura de melodia e acompanhamento, por exemplo, espera-se

que o instrumentista que esteja executando a melodia se mantenha em um plano dinâmico de maior intensidade em relação ao que está o acompanhando, pois, caso contrário, a melodia, que deveria estar em primeiro plano, será encoberta pelo acompanhamento.

O fato é que é preciso que os integrantes do duo, para obterem consistência nesse elemento interpretativo, desenvolvam uma unidade interpretativa sobre esse parâmetro. E as decisões sobre como irão abordar esse elemento é feito durante a etapa de preparação. É interessante que os integrantes do duo conheçam as gradações de intensidade de seus parceiros e, a partir daí, passem a pensar nas dinâmicas da obra.

A fim de apresentarmos estratégias para essa atividade, partiremos do pressuposto que a etapa da preparação foi feita em detalhes e que os integrantes do duo buscarão realizar todas as decisões previamente estabelecidas. O esquema da atividade será basicamente composto por dois momentos: execução e avaliação.

Para o aprimoramento desse elemento interpretativo o primeiro passo é utilizar a comunicação verbal, de modo que os integrantes chamem a atenção um do outro para que executem suas partes criando as dinâmicas como previamente foram determinadas e comentem as partes que não foram realizadas adequadamente. À medida que o duo ganha maior experiência, a tendência é que se desvinculem da comunicação verbal e utilizem somente a comunicação aural para interagirem.

A gravação seguida de uma escuta crítica, também poderá ser uma estratégia para o aprimoramento da execução. Algumas perguntas podem ser elaboradas para a reflexão sobre a dinâmica. São elas:

- Executamos as dinâmicas de acordo com as decisões feitas na etapa de preparação?
- Respeitamos as decisões, previamente realizadas, sobre os planos sonoros?

#### **4.2.5. Atividade V: A construção da pulsação**

Acreditamos que a pulsação coletiva seja um dos elementos interpretativos de maior dificuldade para serem construídos e assimilados pelos integrantes de um duo de violões. O objetivo dessa atividade é fazer com que os integrantes do duo pulsem conjuntamente para, assim, criarem uma sincronia de ataques entre os violões.

A pulsação está relacionada à distância temporal entre um *beat* e outro. Essa distância poderá ser fixa, em obras compostas inspiradas em danças, por exemplo. Também poderão haver obras concebidas com diferentes andamentos entre suas seções. Além desses dois exemplos de pulsação, há obras que demandam uma pulsação que varie

durante as frases, por exemplo. Essa diferenciação ocorrerá de modo que a pulsação possa tanto se alongar quanto se contrair, dependendo da expressão musical escolhida (*rallentando, accelerando ou rubato*). Seleccionamos estratégias específicas para cada uma dessas demandas composicionais ou expressivas.

Para as obras que demandam uma pulsação constante, recomenda-se a utilização de um metrônomo durante os estudos coletivos. Mesmo com a utilização desse aparelho, recomendamos que os integrantes do duo não deixem de se escutar. Para isso, é preciso desenvolver uma concentração mais aguçada, pois durante os estudos com o metrônomo os performers necessitarão se atentar à execução de suas partes individuais, à comunicação aural e à pulsação estabelecida pelo metrônomo. Todos esses elementos deverão ser processados de maneira que consigam realizar com precisão todas as informações que a concepção interpretativa da obra demanda, ou seja, o metrônomo não poderá interferir na execução sobre as decisões de articulação, dinâmica, planos sonoros, timbres, etc.

Há músicas que possuem seções com andamentos diferentes. Podemos dar um exemplo hipotético onde o compositor concebeu a obra de maneira que seu início seja em um andamento rápido, sua seção central em andamento lento e, ao final, há um retorno ao andamento rápido. Essa é uma, dentre as incontáveis possibilidades de conceber o andamento das seções. Recomendamos que os integrantes do duo também utilizem o metrônomo para a realização dos estudos desse tipo de composição. No entanto existem particularidades nas estratégias de estudos para esses casos. A primeira é mais óbvia: para cada seção, os integrantes do duo deverão programar o metrônomo para pulsar de acordo com o andamento escolhido. A segunda estratégia, que é um pouco menos óbvia, seria a utilização de dois metrônomos.

Essa estratégia pode ser utilizada para a junção das partes que contenham diferentes andamentos. É interessante que os integrantes do duo deixem ligados os dois metrônomos, cada um programado no andamento proposto para cada seção. Os integrantes poderão treinar a última frase da primeira seção e a primeira frase da segunda seção, de maneira que a concentração durante a execução da primeira frase esteja voltada para o metrônomo 1 e a execução da segunda frase se volte para o metrônomo 2. O objetivo desse estudo é trazer precisão para a pulsação na passagem de um andamento para o outro.

Além das diferenças de andamentos entre as partes, existem as nuances de pulsação entre frases. Por exemplo: em uma frase que possui em sua finalização um

*rallentando*, o espaçamento entre um *beat* e outro aumenta. Já em uma frase que contenha um *accelerando*, esse espaçamento diminui. Além das expressões de *accelerando* e *rallentando*, existe uma outra expressão relacionada à pulsação que se denomina *rubato*. Esse é um recurso expressivo no qual o performer afeta o pulso de maneira a criar uma flutuação. Existem dois tipos de rubatos como descrito por Maeshiro (2016): o *rubato* melódico e o *rubato* integral.

De acordo com a autora, em um *rubato* melódico a flutuação acontecerá apenas na melodia principal, de maneira que o acompanhamento ficará em uma pulsação constante. Já em um *rubato* integral, a flutuação do pulso ocorrerá em todos os componentes texturais. Apresentadas essas demandas relacionadas à diferenciação de pulsação dentro de uma frase apresentaremos suas estratégias de estudos.

A estratégia recomendada para a criação de ralentandos, acelerandos e rubatos, foi extraída das análises das entrevistas. Ela consiste em basicamente cantar os trechos que terão nuances de pulsação e, juntamente com o canto, recomendamos que o integrante que irá demonstrar tais nuances também reja a pulsação. Quanto mais precisa a demonstração, mais provável que haja a compreensão por parte do outro integrante. É importante que as nuances de pulsação sejam compreendidas e assimiladas de maneira que os integrantes do duo também possam tocar essas passagens com precisão em seus estudos individuais.

#### **4.2.6. Atividade VI: Estudos de repetição em conjunto**

O objetivo dos estudos de repetição em conjunto é fazer com que os integrantes do duo aprimorem a comunicação aural e assimilem os parâmetros interpretativos para serem realizados em grupo, que são: pulsação, dinâmica e planos sonoros e os fraseados.

É claro que durante essa atividade as repetições também servirão para que os performers do duo aprimorem suas habilidades motoras e os elementos interpretativos individuais. Mas, acreditamos que os estudos coletivos de repetição devam priorizar os elementos interpretativos relacionados ao grupo.

Consideramos que a utilização do metrônomo é uma das estratégias de estudo para a criação de um pulso coletivo comum e recomendamos sua utilização durante os estudos coletivos.

Em relação à dinâmica e aos planos sonoros, recomendamos que os integrantes realizem estudos de repetição buscando sempre escutar ao máximo a execução do parceiro do duo, pois isso será determinante para se auto avaliarem e, após essa reflexão,

fazerem considerações um ao outro, chamando a atenção para os pontos que esses elementos interpretativos não foram realizados precisamente.

A gravação e a escuta crítica, estratégias que abordaremos durante a descrição da etapa da avaliação, são ferramentas muito úteis para a avaliação da execução desses elementos durante a performance.

#### **4.2.7. Atividade VII: Estudando o programa da performance**

Essa atividade tem por objetivo oferecer, através de duas estratégias de estudo, fluência ao programa, resistência física e a concentração que uma performance musical demanda. As estratégias de estudos sugeridas são: (i) estudos diários do repertório e (ii) simulação da performance. A diferença entre os estudos diários do repertório e da simulação da performance está relacionada à presença ou não de um público. Enquanto que os estudos diários de repertório compõem uma estratégia que, em tese, não contaria com a presença de público, a simulação da performance, ao contrário, necessita do mesmo. Tanto em uma como em outra, recomendamos que o duo as pratique seguindo a ordem do repertório proposta no programa, pois, com isso, poderá se aproximar ao máximo da situação real da performance formal, adquirindo experiência com a performance.

Sugerimos que os integrantes do duo iniciem os estudos diários de repertório nos dias que antecederão tanto a simulação da performance quanto sua apresentação formal. Os dados das entrevistas sugerem que o início dessa prática seja feito com alguns dias (em torno de uma semana) de antecedência à performance e que o repertório seja tocado pelo menos uma vez no dia.

Em relação à simulação da performance, a sugestão é que ela seja feita com alguns dias de antecedência, de maneira que, caso seja avaliada como uma performance não tão madura, os integrantes do duo tenham algum tempo para se aprimorarem. Sendo assim, é muito importante pensar na data da simulação, pois caso ela seja mal planejada, os integrantes do duo não terão tempo suficiente estudar e isso poderá gerar insegurança na performance formal. É importante que a simulação seja gravada em áudio e vídeo para que em seguida ela possa ser avaliada. Uma outra sugestão é em relação ao público convidado para tal ocasião de modo que ele seja, preferencialmente, composto por pessoas próximas, ou seja, amigos e/ou familiares. O intuito disso é oferecer conforto aos integrantes do duo na presença de uma plateia.

Após a simulação da performance o duo terá a oportunidade de analisar a gravação

e refletir sobre como foi a experiência com o programa durante a simulação e, a partir disso, pensar nas estratégias de estudos que utilizarão para, eventualmente, aprimorar passagens mal resolvidas ou, em caso de uma avaliação positiva, manter a mesma rotina de estudos até a data da performance formal.

### **4.3. ETAPA III: AVALIAÇÃO**

A etapa da avaliação será determinante para que os integrantes do duo equiparem a concepção interpretativa com suas execuções da obra. A estratégia aqui proposta baseia-se em nossas interpretações dos dados das entrevistas e, basicamente, visa, através de uma escuta crítica das próprias gravações, observar alguns parâmetros da performance. Para estimular essa avaliação, elaboramos algumas perguntas que serão apresentadas na descrição da estratégia, no tópico abaixo. Nessa etapa os performers do duo poderão observar e selecionar as seções que, eventualmente, necessitarão de mais estudos para obterem consistência. A partir da observação e da seleção dessas seções, eles poderão determinar as estratégias de estudo, tanto individuais quanto em conjunto, que deverão ser utilizadas para se aprimorarem. Elencamos alguns dos benefícios dessa estratégia de estudo, são eles:

- Aproximar a concepção da interpretação conjunta com a execução;
- Evitar assimilação dos componentes composicionais e dos elementos interpretativos mal elaborados;
- Prever dificuldades para uma gravação profissional ou para um recital formal;
- Decidir se a peça está preparada, ou não, para ser gravada ou apresentada publicamente.

#### **Descrição da estratégia:**

Esse método de autoavaliação, que foi extraído do nosso levantamento de dados e de Barros (2008), é composto por dois estágios: (i) gravação e (ii) escuta e/ou visualização crítica. A gravação deve ser feita em áudio e, dependendo da fase de avaliação, recomenda-se também a gravação em áudio/vídeo<sup>23</sup>. A escuta crítica deve ser acompanhada com auxílio da partitura, pois a ideia é avaliar a execução dos componentes composicionais e dos elementos interpretativos. Na visualização crítica, além dos elementos citados anteriormente, os integrantes poderão avaliar aspectos relacionados à

---

<sup>23</sup> Apesar de não termos tratado sobre a gravação em áudio/vídeo em nosso questionário, esse tipo de mídia foi abordado nas pesquisas de Barros (2008) e há muitas evidências dos benefícios de sua utilização.

postura corporal e/ou também a interação com o público. O objetivo dessa estratégia é melhorar o desempenho da performance do duo. A partir desse objetivo, algumas perguntas podem ser realizadas de maneira a direcionar a autoavaliação das performances do duo:

1. Os componentes composicionais foram devidamente executados?
2. As decisões interpretativas conjuntas (pulsção, dinâmica, articulação, planos sonoros, etc.) foram respeitadas e realizadas de acordo com a concepção interpretativa?
3. As partes individuais foram executadas satisfatoriamente?
4. Houve lapsos de memória? Se sim em qual seção e parte eles ocorreram?

Durante o processo de avaliação os integrantes do duo terão a oportunidade de observar criticamente a execução dos vários elementos relacionados à construção da performance.

### **Em quais momentos pode-se utilizar essa estratégia de estudo?**

De acordo com nosso levantamento de dados essa estratégia de estudo pode ser iniciada a partir do momento no qual o duo ganhe fluência em seções de uma obra. Portanto, não é necessário que ela esteja totalmente assimilada ou memorizada. A ideia é que o duo se avalie em vários momentos da construção da performance.

Essa estratégia também pode ser utilizada para a reavaliação: em casos de músicas consideradas antigas no repertório, esse método pode ser utilizado, pois os integrantes podem estar executando a obra de uma maneira diferente de como realmente gostariam que soasse.

### **As atividades:**

Com base nos pressupostos acima, propomos a utilização dessa estratégia de estudo em cinco atividades. Elas perpassarão desde a avaliação de pequenas seções musicais até a avaliação de um recital formal completo. No decorrer das fases mais elementos aparecerão para serem avaliados.

#### **4.3.1. Atividade I - Autoavaliação de seções**

Esse é o momento mais básico, mas não menos importante, para a utilização dessa estratégia. Nele, o duo terá condições de autoavaliar algumas seções da peça e poderão perceber se a etapa da *preparação* desses trechos foi devidamente construída. Nessa atividade a partitura poderá ser utilizada caso os integrantes ainda não tenham memorizado suas partes individuais.

#### **4.3.2. Atividade II - Autoavaliação de uma obra**

Essa atividade é um pouco mais densa, pois trata-se da autoavaliação da performance completa de uma obra musical. Os integrantes poderão analisar as relações de equilíbrio entre as seções, a execução das frases, o equilíbrio entre os violões, sincronia de ataque e de pulsação, articulação, dinâmica, métrica, etc. Enfim, todos os elementos que compuseram a construção da concepção conjunta da interpretação. No caso de uma obra composta por várias peças, elas poderão ser avaliadas individualmente, não havendo a necessidade de esperar a elaboração de todas as peças para iniciar a autoavaliação. No entanto, ao dominar todas as peças da obra, recomenda-se sua autoavaliação, pois o duo terá como observar a relação de equilíbrio e contraste entre as peças que compõe a obra.

Recomendamos a utilização da gravação em áudio e vídeo para essa atividade, pois os integrantes poderão visualizar e avaliar questões relativas à postura e relaxamento em âmbito individual.

#### **4.3.3. Atividade III - Autoavaliação na passagem do recital**

Geralmente, essa atividade inicia-se com algumas semanas pre-recital. Todo o repertório deverá ter passado pela etapa da realização. Também aconselhamos a gravação em áudio e vídeo para essa autoavaliação, pois, além dos critérios utilizados acima (elementos interpretativos, execução mecânica, postura e relaxamento) os integrantes poderão autoavaliar a resistência física e a concentração na execução dessas performances.

#### **4.3.4. Atividade IV - Autoavaliação da simulação do recital**

Simular um recital significa que este contará com a presença de um público. Recomenda-se que os integrantes utilizem, nesta ocasião, as vestimentas que utilizarão no recital formal, pois poderão avaliar se elas são confortáveis e não causarão dificuldades no momento do recital. Recomenda-se também a gravação em áudio e vídeo para que os integrantes possam autoavaliar todos os elementos já citados. Além deles, poderão autoavaliar se houve ansiedade perante o público e o quanto ela prejudicou no desenvolvimento do recital.

#### **4.3.5. Atividade V - Autoavaliação da apresentação formal**

Para a autoavaliação de um recital formal também se recomenda a gravação em áudio e vídeo. Todos os elementos acima descritos poderão ser utilizados para a avaliação. Além deles, os integrantes do duo poderão avaliar a interação (suas falas e seus gestos) com o público.

#### **4.4. REFLEXÕES SOBRE O ENSAIO DE UM DUO DE VIOLÕES**

O momento de trabalho musical conjunto entre os integrantes de um duo tem bastante relevância para o desenvolvimento de todas as etapas descritas acima, inclusive para determinar os estudos individuais. Tradicionalmente os ensaios estão relacionados à etapa da realização onde os músicos buscam assimilar e/ou memorizar os componentes composicionais, os elementos interpretativos ou os aspectos motores.

O ensaio para os integrantes de um grupo de câmara e, conseqüentemente, para um duo de violões, por não contarem com um regente, não se limita somente às atividades relacionadas na etapa da realização. Ele inclui todas as demandas envolvidas na elaboração da performance de um duo de violões. Tendo em vista que os integrantes precisam participar ativamente de todas as etapas da elaboração da performance, acreditamos ser necessário que eles planejem os ensaios de acordo com os objetivos estabelecidos.

##### **Atividade I - O planejamento de um ensaio**

Para o maior aproveitamento de um ensaio é interessante que os integrantes de um duo saibam os objetivos que regerão aquele determinado ensaio para, assim, elencarem as etapas e as atividades que serão abordadas, bem como as estratégias de estudos que serão utilizadas. Algumas perguntas que poderão direcionar o planejamento de um ensaio:

**Quais os objetivos do ensaio?** As repostas poderão variar entre: preparar ou relembrar uma obra; se preparar para um recital ou uma gravação, etc. Também será possível que, em determinados ensaios, haverá mais de um objetivo e, nesse caso, haverá mais de um tipo de atividade.

**Qual etapa ou quais etapas serão abordadas no ensaio?** O ensaio poderá abordar, dependendo de seus objetivos, uma ou mais etapas. Decidido seus objetivos os integrantes poderão escolher quais estratégias de estudos utilizarão.

**Quais atividades serão realizadas?** Na etapa de preparação os integrantes poderão comparar suas análises, propor ideias interpretativas através do auxílio do canto e discutir as digitações. Na etapa de realização os integrantes poderão elencar trechos para trabalhar a assimilação ou a memorização dos componentes composicionais, dos elementos interpretativos ou das habilidades motoras. Na etapa de autoavaliação eles poderão gravar e conferir trechos, a obra inteira e o recital.

### **Atividade II - Autoavaliação do ensaio**

A autoavaliação do ensaio trará informações importantes para a elaboração do próximo ensaio. Algumas perguntas podem contribuir para a autoavaliação de um ensaio:

- O planejamento do ensaio foi consistente?
- O tempo foi suficiente para cumprir as atividades propostas?
- Todas as atividades programadas foram realizadas?
- Foi cumprido todos os objetivos do ensaio?
- Quais as atividades e estratégias, a partir dessa avaliação, que deverão ser realizadas no próximo ensaio?

É possível perceber que cada ensaio poderá ter objetivos, atividades e estratégias de estudos específicos e, com base nesse método de avaliação, os integrantes de um duo poderão aprimorar e planejar com mais qualidade seus ensaios.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração a experiência que a pesquisa proporcionou ao autor, através do tripé teoria-prática-reflexão, pode-se afirmar que existem princípios e estratégias de estudos que fundamentam a construção de uma performance musical em duo de violões. A seguir, apresentaremos dois tópicos que tratam sobre tais princípios:

- O primeiro princípio determinante para a construção de uma performance musical em duo de violões é a definição, por ambos os integrantes, sobre a concepção interpretativa da obra. Foi constatado que, antes de iniciarem os estudos práticos, é de fundamental importância se definir como será a concepção poética do duo ao abordar uma nova obra musical. Esse procedimento determinará tanto as abordagens musicais quanto técnicas que se sucederão durante os estudos performáticos da obra.

- O segundo princípio que se constatou é o do compartilhamento de uma mesma interpretação musical sobre a obra. O resultado sonoro de uma performance, no contexto da música de câmara, é obtido através da participação de mais de um músico e, para criarem uma unidade no discurso interpretativo, constatou-se que há a necessidade de realizar decisões coletivas sobre os seguintes elementos: pulsação, dinâmicas, planos sonoros, articulações e fraseados.

A partir desses dois princípios, apresentaremos um resumo enumerado com as principais estratégias de estudo que podem ser utilizadas no processo de construção de uma performance musical em duo de violões:

1. Estratégias para criar uma concepção interpretativa conjunta da obra: analisar a obra para compreender sua grade; cantar as frases que compõe a obra; discutir as análises musicais que cada integrante realizou; entrar em acordo sobre a concepção interpretativa da obra; mentalizar a concepção interpretativa final da obra.

2. Estratégias para a elaboração das digitações de uma obra musical em duo de violões: conhecer a estrutura da obra e elaborar uma concepção interpretativa bem definida; procurar unir a concepção interpretativa com digitações que são mecanicamente mais simples; levar em consideração a resposta sonora que cada instrumento oferece; considerar as articulações que serão realizadas entre os dois violões, pois elas formam um dos principais elementos, tanto para a unificação sonora entre os instrumentos quanto para a diversidade entre eles; levar em consideração os andamentos finais, pois uma digitação que é facilmente tocada em andamentos lentos pode ser difícil, ou mesmo impossível, em andamentos rápidos. As digitações poderão ser realizadas tanto conjuntamente quanto

separadamente, no entanto, o que irá defini-las é a ponderação entre a concepção interpretativa dos integrantes do duo e possibilidades reais para sua execução.

3. Estratégias para a assimilação e memorização da performance de uma obra musical: (i) iniciar os estudos para assimilação e memorização da performance com ênfase em andamentos lentos, pois tais andamentos possibilitarão que o performer processe todas as informações envolvidas na execução (componentes estruturais da obra, elementos interpretativos, digitações, posturas adequadas); (ii) aumentar os andamentos nos estudos somente quando todas essas informações estiverem sendo realizadas de maneira natural; (iii) ultrapassar os andamentos previamente estabelecidos pela concepção interpretativa.

4. Estratégias para a utilização do metrônomo: o metrônomo deverá ser utilizado como: (i) mediador para a criação de uma pulsação entre os integrantes do duo; (ii) ferramenta para os estudos em peças com andamentos lentos, de modo a não permitir que o performer “corra”; (iii) ferramenta auxiliar na construção na execução de uma obra que possui andamentos rápidos. É importante observar que, ao iniciar os estudos com o metrônomo, o performer deve ter muito bem definida a concepção interpretativa da obra, pois dessa maneira, ele não deixará de executar as variações na pulsação (ralentando, acelerandos e rubatos) que foram previamente definidas.

5. Estratégias para prática mental: a prática mental poderá ajudar nos processos de assimilação e da memorização de todos os elementos envolvidos na performance de uma obra musical. Além disso, ela poderá ser utilizada no processo de verificação, no qual o performer avaliará se a obra foi devidamente trabalhada. Dessa forma ele poderá realizar um estudo buscando representar mentalmente todas as informações envolvidas na performance (componentes estruturais, elementos interpretativos, digitações e o resultado sonoro advindo da relação de todos esses componentes). Em casos de lapsos de memória durante a prática mental, ele deverá recorrer ao instrumento e à partitura para fortalecer a sua memorização.

6. Estratégias para os estudos individuais: mentalizar ou cantar, quando possível, as partes do outro violão durante os estudos individuais.

7. Estratégias para os estudos performáticos coletivos: elaborar objetivos claros para o ensaio que poderão estar relacionados a qualquer uma das três etapas. Utilizar a comunicação aural buscando realizar os fundamentos básicos de uma performance em música de câmara (pulsação coletiva consistente, métrica, dinâmica geral da obra, planos sonoros, nuances agógicas e as frases).

8. Estratégias para autoavaliação: através da gravação em áudio/vídeo seguido da escuta crítica é que os performers de um duo poderão avaliar se suas execuções estão sendo realizadas da maneira como foram concebidas.

Além de identificarmos os princípios e estratégias que fundamentam a elaboração de uma performance em duo, foi possível (através da reflexão sobre os referenciais teóricos, sobre os levantamentos de dados e sobre as vivências do autor nessa formação camerística) elaborar um roteiro com uma série de sugestões que poderão auxiliar integrantes de duos de violões a construir suas performances musicais.

Gostaríamos de relatar que finalizamos a pesquisa com resultados positivos em âmbito pessoal, pois fora possível encontrar as inconsistências que permeavam as antigas práticas musicais do duo de violões do qual o autor é integrante. Dessa maneira, ao contrário de muitos relatos que observamos de pesquisadores em música, acreditamos que a pesquisa em performance nos auxiliou em nosso desenvolvimento enquanto músicos e artistas, pois passamos a direcionar nossa prática musical a partir de uma fundamentação teórica melhor delineada.

Esperamos que essa pesquisa preencha parte da lacuna bibliográfica que existia em relação a construção da performance em duo de violões e que ela possa colaborar para o desenvolvimento de outros músicos, tanto integrantes de duos de violões quanto integrantes de outras formações camerísticas. Além disso, esperamos que ela motive outros estudantes de música a estreitarem seus estudos práticos e teóricos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johan Sebastian Bach*, Porto Alegre. 2010. 123f. Dissertação de mestrado em música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*, Porto Alegre. 2014. 184f. Tese de Doutorado em música. Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ABREU, Sérgio. Depoimento escrito 20 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/11924-adolfinaraitzin-de-tavora-dona-monina/>> Último acesso em 29/05/2017.

ASSAD, Sérgio. Depoimento escrito em 22 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/11924-adolfinaraitzin-de-tavora-dona-monina/page-3>> Último acesso em 29/05/2017.

ASSAD, Sérgio. Entrevista IV. [julho de 2016]. Entrevistador: Helder Tomas Pinheiro. São João da Boa Vista, 1 arquivo .mp3. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos apêndices desta dissertação.

APRO, Flávio. *Interpretação Musical: um universo (ainda) em construção. In: Performance e Interpretação Musical*. São Paulo: Musa editora e Faculdade Carlos Gomes, 2006.

APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2004.

BARBIERI, Luis Carlos. Entrevista II. [março de 2016]. Entrevistador: Helder Tomas Pinheiro. Rio de Janeiro. A entrevista na íntegra encontra-se nos apêndices desta dissertação.

BARROS, Luis Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. 2008. 265f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BARROS, Nicolas de Souza. *Tradição e Inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2008.

BARRETO, Almir Cortes Barreto. *Improvisando em música popular: Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*, Campinas. 2012. 285f. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Campinas.

BOUNY, Elodie. *Violonista de formação erudita e violonista de formação popular: investigando diferenças na educação musical*. Rio de Janeiro. 2012. 124f. Dissertação de mestrado. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BORÉM, Fausto. *Entre a Arte e a Ciência: reflexões sobre a pesquisa em performance musical*. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1º, Belo Horizonte: UFMG, 2000.

CARLEVARO, Abel. *Série didáctica para guitarra - Cuaderno n.º. 1: Escalas diatônicas*. Buenos Aires: Barry, 1966.

\_\_\_\_\_. *Série didáctica para guitarra - Cuaderno n.º. 2: Técnica de la Mano Derecha*. Buenos Aires: Barry, 1967.

\_\_\_\_\_. *Série didáctica para guitarra - Cuaderno n.º. 3: Técnica de la Mano Izquierda*. Buenos Aires: Barry, 1974a.

\_\_\_\_\_. *Série didáctica para guitarra - Cuaderno n.º. 4: Técnica de la Mano Izquierda (conclusión)*. Buenos Aires: Barry, 1974b.

\_\_\_\_\_. *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry, 1979.

\_\_\_\_\_. *Guitar Masterclass Volume III: Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos - 12 Studies (1929)*. Heidelberg: Chanterelle, 1988.

DART, Thurston. *A interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DAVIDSON, Jane; BLANK, Marilyn. An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations. *Psychology of Music*, v.35 (2), p.231-248, 2007. Disponível em: <http://pom.sagepub.com>.

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

\_\_\_\_\_, Jane. *Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies*. In: *Psychology of Music*. v. 40, p. 595-633, 2012.

\_\_\_\_\_, Jane; BLANK, Marilyn. *An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations*. In: *Psychology of Music*. v. 35, n.º 2, p. 231-248, 2007.

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

DIAS, Ricardo. *Sérgio Abreu: Uma Biografia*. 2015. Ministério da Cultura. Lei de incentivo à cultura. 2015. 255 f.

DUBAL, D. (1985). *The World of the Concert Pianist: Conversations with 35 internationally celebrated pianists*. London: Victor Gollancz.

FERNANDES, Ângelo José. *Missa Afro-Brasileira (De Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: Aspectos Interpretativos*. Campinas, 2004. 171 f. Dissertação de mestrado em música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

FERNANDEZ, Eduardo. *Technique, Mechanism, Learning: An Investigation into Becoming a Guitarist Columbus*: Guitar Heritage Inc., 2001.

GABRIELSSON, A. The Performance of Music. In: *The Psychology of Music*. Diana Deutsch (Ed.) San Diego: Academic Press. 2. ed. 1999. p. 501-623.

GIESEKING, Walter. LEIMER, Karl. *Como devemos estudar piano*. 2. ed. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Mangione, 1949.

GINSBORG, Jane. *Focus, effort, and enjoyment in chamber music: Rehearsal strategies of successful and "failed" student ensembles*. In: International Symposium on Performance Science. 2004.

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

GUITARCOOP. *Entrevista Sérgio Abreu - Parte 4/4*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lofm0EAUVZs&t=250s>> Último acesso em 17/04/2017<>

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons: Caminhos para uma Nova Compreensão Musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

JOHNSTON, Philip. *The practice revolution*. Australia: PracticeSpot Press, 2002.

KING, Elaine. Collaboration and the study of ensemble rehearsal. In: Proceedings of the 8th International conference on music perception and cognition. Evanston, IL, 2004.

KING, Elaine C. The roles of student musicians in quartet rehearsals. *Psychology of Music*, v.34 (2), p. 262-282, 2006. Disponível em: <<http://pom.sagepub.com>>.

LIMA, Fernando de. Entrevista I. [fevereiro de 2016]. Entrevistador: Helder Tomas Pinheiro. Atibaia. 1 arquivo de .mp3. Local: A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos apêndices desta dissertação.

LIMA, Sonia Albano.; APRO, Flávio.; CARVALHO, Márcio. *Performance, Prática e Interpretação musical: Significados e abrangências*. In: LIMA, Sonia Albano. *Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar*/Sonia Albano de Lima (org.). – São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 11-22.

LOPES, João Luiz Rezende. Entrevista III. [maio de 2016]. Entrevistador: Helder Tomas Pinheiro. 1 arquivo .mp3. Entrevista realizada via Skype. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita nos apêndices desta dissertação. Entrevista realizada via Skype.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: em estudo sobre a pestana*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 182-188, 2013.

MADEIRA, Bruno. *A obra para violão de Maurício Orosco: uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de peças selecionadas*. Campinas, SP: [s.n.], 2013. Dissertação de mestrado em música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

MAESHIRO, Midori. *O rubato como recurso seminal de expressão musical*. In: Portal de Congressos da ANPPOM, XXVI Congresso da Anppom - Belo Horizonte/MG. Anais (on-line). Minas Gerais: Anppom, 2016. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4272>> > Acesso em 06 de maio de 2017.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E.M. *Fundamentos de Metodologia científica*. Ed. Atlas S.A. 5° ed. São Paulo, 2013.

MELLO, Felipe Marques. *Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2015.

MORAIS, Luciano César. *Interpretação Musical como Hermenêutica da música: um ensaio sobre performance*. Tese de doutorado, São Paulo. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

MORAIS, Luciano César. *Sérgio Abreu: Sua Herança Histórica, Poética e Contribuição Musical Através de Suas Transcrições para Violão*. Dissertação de Mestrado, São Paulo. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

PASCUAL-LEONE, A. The brain that plays music and is changed by it. *Annals of the New York Academy of Sciences*, v. 930, p. 315-329, jun. 2001. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1749-6632.2001.tb05741.x/full>>. Acesso em: 9 dez. 2014.

PINHEIRO, Helder Tomas; SERRÃO, Ricardo Henrique. *Singularidades na preparação da performance musical camerística: estratégias de estudo a partir da investigação com duos brasileiros de violão*. In: Portal de Congressos da ANPPOM, XXVI Congresso da Anppom – Campinas/SP. Anais (on-line) São Paulo: Anppom, 2017. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/27anppom/cps2017/paper/view/4966>. Acesso em 29 de setembro de 2017.

PINTO, Henrique. "Violão, um olhar pedagógico." *São Paulo: Ricordi* (2005): 143-185.

RAY, S. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira/Irokun, 2015. p. 37-60.

RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SCHMITZ, Aillyn da Rocha U. *Reflexões sobre estratégias de estudo em música de câmara a partir do reconhecimento dos “guias de execução musical”*. Florianópolis, 2010. 168f. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina,

Florianópolis, 2010.

SILVA, Ronaldo da. *Leitura cantada: um caminho para a construção da audição no músico profissional*. Campinas, SP: [112 f.], 2010. Dissertação de mestrado em música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

SILVA, Ronaldo da. *A audição notacional em músicos profissionais: um estudo sobre a construção imagética da partitura musical diante das limitações da memória*. Campinas, SP: [265 f.], 2015. Tese de Doutorado em música. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em Seis Lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 (editado originalmente em 1942 a partir de seis conferências realizadas na Universidade de Harvard em 1939-40).

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

VIOLÃO ENTREVISTAS. *Violão Entrevistas recebe Duo Siqueira Lima e Brasil Guitar Duo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lZVFfaCUltc>>. Último acesso em: 16 de junho de 2017.

WILLIAMON, Aaron. *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

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

ZANON, Fábio. *A Arte do Violão: Programa VII - Duo Presti-Lagoya*. 2003. Disponível em: <[http://aadv.co.nf/zanon\\_aadv-07.html](http://aadv.co.nf/zanon_aadv-07.html)>. Último acesso em: 16 de maio de 2017.

\_\_\_\_\_. *A Arte do Violão: Programa XVII - Sérgio e Eduardo Abreu*. 2003. Disponível em: <[http://aadv.co.nf/zanon\\_aadv-17.html](http://aadv.co.nf/zanon_aadv-17.html)>. Último acesso em: 16 de maio de 2015.

\_\_\_\_\_. *Violão com Fábio Zanon: Programa 28 - Duo Assad*. 2006. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/07/28-duo-assad.html>>. Último acesso em: 15 de maio de 2017.

\_\_\_\_\_. *Violão com Fábio Zanon: Programa 133 - Duo Barbieri-Schneider*. 2008. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2008/07/133-duo-barbieri-schneider.html>>. Último acesso em: 18 de maio de 2017.

\_\_\_\_\_. *Violão com Fábio Zanon: Programa 79 - João Luiz e Douglas Lora*. 2007. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/07/79-joo-luiz-e-douglas-lora.html>>. Último acesso em: 19 de maio de 2017.

\_\_\_\_\_. *Violão com Fábio Zanon: Programa 86 - André Simão, Duo Siqueira-Lima*. 2007. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2007/08/86-andr-simo-duo-siqueira-lima.html>>. Último acesso em: 12 de agosto de 2017.

## APÊNDICE I - MODELO DO QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO

### MODELO DO QUESTIONÁRIO SEMIESTRUTURADO

1. Após escolhida a obra ou o repertório que será levado ao palco, qual o primeiro passo que vocês dão para o estudo das músicas?
2. O que levam em consideração para a digitação da obra ao violão?
3. A abordagem da digitação muda no contexto de um duo? Poderiam citar um exemplo?
4. A digitação é feita individualmente ou preferem fazer isso conjuntamente?
5. Quais processos vocês utilizam para memorizar uma obra?
6. Nesse momento costumam utilizar o metrônomo?
7. Ativam a memória musical, ou seja, estudam a interpretação sem pegar no instrumento, ou seja, somente pela reflexão?
8. Como distribuem o estudo de trechos alternado com o estudo da obra inteira?
9. Quais os principais aspectos que o metrônomo pode beneficiar na eficiência do estudo individual e em duo?
10. Em que andamento começam a estudar?
11. Quando estudam lentamente, pensam em precisão rítmica, gestual e no relaxamento?
12. Caso a música tenha um andamento ligeiro quando e como aumentam o andamento durante os estudos?
13. Ao atingirem o nível ideal no andamento, costumam voltar a estudar lentamente?
14. Quando decidem abandonar o metrônomo?
15. Um escutando o outro: como vocês reagem ao que o parceiro está fazendo?
16. Quais os principais fatores que consideram para ter uma sincronia nos ataques?
17. Como trabalham sincronia em acelerandos e retardandos?
18. Vocês escutam internamente a parte do outro quando estudam sozinhos?
19. Como vocês organizam os ensaios?
20. Vocês costumam gravar para se escutarem? Como avaliam a importância da gravação?
21. Quão determinante é a gravação na confiança para subirem ao palco - no sentido musical?
22. Quando decidem se gravar?
23. Gravam trechos curtos ou somente a peça inteira?
24. Gravam individualmente ou somente em duo?

25. Vocês costumam simular o recital? Em qual momento decidem fazer isso? Simulam no estudo individual também?
26. Gravam esse processo?
27. Como decidem a ordem do programa?
28. Costumam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como o fazem?
29. Amadurecimento da obra: Quanto tempo em média costumam levar para amadurecer uma peça a ponto de colocá-la em palco?
30. E prontos para gravar em estúdio?
31. Para vocês, existe diferença nesse quesito: palco ou gravação?
32. Praticavam técnica em duo? Quais?
33. Tocaram “estudos” de violão solo em duo? Se sim qual foi o objetivo dessa prática?
34. Qual a frequência com que vocês incluem peças novas no repertório e como é o processo de manter as antigas?
35. Conhecem algum material que aborde uma metodologia de estudo para dois violões?
36. Qual repertório indicariam para iniciantes nessa formação (Supondo que esses iniciantes já têm musicalidade e técnica, porém sem experiência nessa formação)?
37. Existe uma ordem para esse repertório? Qual seria uma ordem mais apropriada?
38. O que vocês costumam escutar?
39. Acham importante estarem em contato com intérpretes de outros instrumentos?
40. Como pensam o programa de uma apresentação e a interação com o público?

## APÊNDICE II: ENTREVISTAS

### SUMÁRIO DA ENTREVISTA COM O DUO SIQUEIRA LIMA (27/02/2016)

1. Qual o primeiro passo que vocês dão para o estudo de novos repertórios? _____	103
2. Como é o processo de digitação dos dois violões? _____	103
3. E o que levam em consideração para elaborar as digitações? _____	104
4. O estilo da música influencia na digitação? _____	104
5. Na música popular também? _____	104
6. As digitações mudam no contexto de um duo? Poderiam exemplificar? _____	105
7. Quais processos vocês utilizam para memorizar uma nova obra? _____	106
8. Você também utiliza este procedimento, Fernando? _____	107
9. Quando têm um concerto preparado, utilizam esse procedimento também? _____	107
10. Enquanto tocam uma obra, imaginam os trechos que virão em seguida? _____	108
11. No momento da memorização, então costumam utilizar o metrônomo? _____	109
12. A “limpeza” seria de? _____	109
13. Como distribuem o estudo de trechos alternado com o estudo da obra inteira? _____	110
14. Vocês pensam no relaxamento quando estão estudando com o metrônomo? _____	111
15. Em que andamento começam a estudar? _____	111
16. Caso a música tenha andamento rápido, quando aumentam o andamento? _____	111
17. Enquanto estudam, aumentam o andamento só quando tudo está resolvido? _____	112
18. Quando a música já está preparada vocês costumam voltar e tocar mais lento? _____	112
19. Quando decidem abandonar o metrônomo? _____	113
20. Como vocês reagem ao que o parceiro está tocando? _____	113
21. A comunicação de vocês é mais se ouvindo do que visualmente? _____	114
22. E as entradas? _____	114
23. Como trabalham sincronia em acelerandos e retardandos? _____	115
24. Quais os principais fatores que consideram para ter uma sincronia nos ataques? _____	116
25. Estudam sincronia entre as duas mãos? Fizeram estudos para desenvolver isso? _____	116
26. Vocês fizeram algum estudo específico para isso? _____	117
27. Quando vocês estão estudando sozinhos pensam na parte do outro? _____	117
28. Pensam na dinâmica e no equilíbrio sonoro enquanto estudam sozinhos? _____	117
29. Como vocês organizam os ensaios? _____	117
30. Mas quando vocês vão ensaiar os dois já estão com as partes memorizadas? _____	118

31. Quantas vezes ensaiam por semana? _____	118
32. Acham a gravação determinante na confiança para subirem ao palco? _____	118
33. Quando decidem se gravar? _____	119
34. Gravam trechos curtos ou somente a peça inteira? _____	119
35. Gravam individualmente ou somente em duo? _____	119
36. Vocês costumam simular o recital? _____	119
37. Em qual momento decidem fazer isso? _____	120
38. Mas vocês passam mais de uma vez o recital? _____	120
39. Vocês têm um período do dia que costumam fazer isso? _____	120
40. Simulam individualmente também? _____	121
41. Vocês costumam gravar o recital simulação? _____	121
42. Como decidem a ordem do programa? _____	122
43. Como escolhem a ordem do programa? _____	122
44. Costumam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como o fazem? _____	123
45. Quanto tempo levam para amadurecer uma peça a ponto de levá-la ao palco? _	123
46. E prontos para gravar? _____	124
47. Para vocês, existe diferença nesse quesito palco ou gravação? _____	125
48. Praticavam técnica individualmente e em duo? Quais? _____	126
49. Tocaram estudos de violão solo em duo? Se sim, qual o objetivo dessa prática?	126
50. E vocês conhecem algum estudo para duo de violões? _____	126
51. Quais parâmetros deveriam conter esses estudos? _____	126
52. E se fosse para escrever estudos pensando em parâmetros de música de câmara?	127
53. Qual a frequência que incluem peças novas no repertório e como é o processo para manter o repertório antigo? _____	128
54. Conhecem materiais que abordem metodologias de estudo para dois violões? _	128
55. Qual repertório indicariam para iniciantes nessa formação (supondo que estes já têm musicalidade e técnica, porém sem experiência em duo de violões)? _____	129
56. Existe uma ordem para esse repertório? Qual seria a mais apropriada? _____	129
57. O que vocês costumam escutar? _____	129
58. Consideram importante conhecer intérpretes de outros instrumentos? _____	130
59. Como pensam o programa de uma apresentação e a interação com o público? _	131

## TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM O DUO SIQUEIRA LIMA: CECÍLIA SIQUEIRA E FERNANDO LIMA

### 1. Qual o primeiro passo que vocês dão para o estudo de novos repertórios?

**Fernando:** Então, isso varia um pouco. Às vezes tem obra que um ou o outro sugere, mas tem coisas que a gente de cara já fala: “Poxa, isso está muito bom, vamos tocar!” Duo de violões não tem tanto repertório assim, então muitas vezes são arranjos ou adaptações. Nesse caso, a primeira coisa a ser feita é o arranjo, podendo ser também uma adaptação ou uma transcrição. Música para teclado do período barroco, por exemplo, funciona muito bem para dois violões. Então, esse seria o primeiro passo. Feito isso e já com a partitura em mãos, aí é uma boa trabalhada individual.

**Cecilia:** Nós dois, como moramos juntos é mais fácil. Damos uma lida geral e já queremos ouvir como é que soará juntos. Esse processo será marcante para decidirmos se a peça terá futuro ou não. Às vezes podemos até mudar a tonalidade e dar uma mexida no arranjo. Depois disso, estudamos separados, mas já direcionando para preparar a música. Em seguida estudamos em conjunto. Nós estudamos muito em conjunto. A maioria do estudo do duo fazemos em conjunto.

**Fernando:** Estudamos alternando: conjunto, separado, conjunto, separado. As duas coisas são complementares. Claro que o som do duo vai sair na hora que estamos tocando em conjunto, mas o estudo separado é exatamente para conseguir fazer aquilo que você está tentando, que de repente na hora que você está passando junto você não conseguiu ainda. “ - Poxa, gostaria de tirar esse som nesse momento!” E o estudo individual vem para isso, para trabalhar os detalhes.

### 2. Como é o processo de digitação dos dois violões?

**Fernando:** Isso aí é uma coisa que muda muito. Essa primeira lida que damos separados, cada um faz a sua digitação. Na hora que sentamos para tocar juntos: “ - Opa, isso aqui não está funcionando.” Aí vamos discutir: “ - Acho que isso aqui, ou eu faço alguma coisa para combinar mais com você ou você faz alguma coisa para combinar comigo.” Com essa digitação não está soando o quanto precisaria para essa melodia se destacar. Por exemplo, você está fazendo na terceira corda, vamos tentar mudar para a quarta, porque o acompanhamento é meio denso.” Então, são essas coisas que somente com a mão na obra é que dá para perceber.

### **3. E o que levam em consideração para elaborar as digitações?**

**Cecília:** Quando damos uma lida sozinhos, digitamos de um jeito que achamos que funcionaria melhor. Mas, no momento em que tocamos juntos, as digitações poderão mudar completamente. Às vezes mexemos no próprio arranjo e fazemos as mudanças de acordo como ele vai soando.

**Fernando:** A digitação tem duas funções importantes: uma é a fluência técnica e a outra é o resultado musical. As duas coisas estão interligadas, mas são duas coisas diferentes. Nem sempre uma digitação que é mais fácil e fluente terá o melhor resultado musical. E isso quando é em duo se multiplica. Quando você está tocando sozinho, está fluente, soando bem e resolvido. Mas, quando você vai tocar em dois violões ela nem sempre funciona. Então, a escolha da digitação vai ser em função de um resultado final. Nós demoramos para chegar em uma conclusão: “ Ah, isso aqui está mais fácil de fazer, mas parece que do outro jeito soa melhor. ” Tocamos a música várias vezes em público e mesmo depois disso ainda mudamos.

**Cecília:** Às vezes, quando a digitação é mais fácil tecnicamente, isso tem muito peso se você pensa a música para tocar em palco. Agora, se você pensa para gravar, as vezes a gente mexe na digitação só para gravar, por que a outra seria muito difícil... não funcionaria no palco, mas, para a gravação, no sentido musical, vale a pena você mexer. Então, depende também da situação.

### **4. O estilo da música influencia na digitação?**

**Fernando:** Com certeza. A digitação está totalmente ligada a sonoridade, porque se você toca uma corda solta... um mi solto na primeira corda tem um som, se você toca na segunda ou na terceira corda terá um outro som. A sonoridade está totalmente ligada com o estilo. Você quer fazer uma coisa, geralmente um negócio romântico, você vai procurar um som geralmente mais escuro, mais redondo. De repente, em uma música barroca que precisa de transparência de vozes aí você vai buscar um som mais brilhante.

### **5. Na música popular também?**

**Fernando:** Certas coisas requerem um refinamento maior em busca de alguns resultados e outras são mais simples. Embora existam obras populares brasileiras que tocamos que são refinadas, elas precisam de fluência para que não passem a sensação de dificuldade.

Elas precisam de leveza e você não necessita ficar buscando tanto. É uma coisa que deve sair mais naturalmente.

**Cecília:** Quando vamos fazer, principalmente, transcrições ou arranjos sempre ouvimos o instrumento para o qual a obra foi escrita originalmente. Por exemplo, se a música foi escrita para piano, então vamos ouvir no piano, pois ouvi-la em uma outra versão já feita pode nos conduzir a vícios idiomáticos daquele outro instrumento e às suas limitações. Um arranjo se justifica quando ele compete, em termos de qualidade, com o original. Então se a música é de piano em um determinado trecho existe muito o uso do pedal por exemplo, decidimos fazer uma digitação em campanellas, para deixar soando mais e dar aquele *legato* que o compositor queria. Essas coisas têm que ser ouvidas no instrumento original para não perder a linguagem e suas principais características.

#### **6. As digitações mudam no contexto de um duo? Poderiam exemplificar?**

**Fernando:** Sim. Em qualquer peça vai ter exemplo, mas me veio agora um em mente. A gente tocou por um tempo, nunca gravamos e ultimamente não temos tocado, o *Prelúdio n°1* de Bach com o arranjo que a Cecília que fez. O prelúdio em dó maior do cravo bem temperado, o primeiro, o famoso. Ali, em vez de um começar a tríade e depois o outro terminar, não fazemos isso, nós intercalamos as notas do meio. Isso tem o propósito de manter o *legato* que é essencial nessa obra. Além disso, irá criar a ilusão de que se está ouvindo somente um violão e não dois. Tem que soar assim, pois se não a música perde totalmente a graça. E é uma coisa super virtuosística. Porque quando você toca um harpejo sozinho não existe a dificuldade de que soe perfeito ritmicamente e que o timbre de cada nota saia equilibrado, equalizado com o todo. Agora em duo, esse problema é a coisa mais complicada de se conseguir resolver. Aí a digitação vai ser essencial. Então, se eu faço as duas primeiras notas e ela as duas seguintes, temos que combiná-las perfeitamente, pois, caso contrário, irá soar estereofônico e nesse caso fica muito ruim.

**Cecília:** E a digitação que a gente fala não é somente da mão esquerda, mas a direita faz muita diferença. Se ele termina a digitação com o dedo *m*, então possivelmente eu tenho que continuar com o dedo anelar ou com o indicador, porque se eu pegar com o mesmo dedo vai soar como outro. Tem que ter essa mesma sequência da mão. Não somente da mão esquerda, mas da mão direita também, tem que ser como se fosse somente um que irá continuar.

**Fernando:** Se eu fiz isso, o som dela para combinar com o meu *mi* aqui, em vez dela tocar o sol aqui, ela toca o sol na terceira corda. Então, a gente toca e parece que está

funcionando. Depois quando gravamos: “- Espera aí, está emendando direito isso aí? - Ah, emendou! Se não, espera aí, vamos fazer o seguinte, vamos fazer isso aqui ”. Aí a escolha da digitação é o que vai trazer a unidade. A digitação e “otras cositas mas” como diria Sergio Abreu, que é você estar com as unhas bem lixadas, ou seja, o som nesse momento precisa combinar. Nós temos sons diferentes. Quando um está fazendo o tema e o outro acompanhando, o som dela precisa aparecer de maneira pessoal, etc. Agora, quando é uma coisa para fazer conjuntamente com o objetivo de ter um resultado só, precisamos praticamente nos imitar para que aquilo funcione. Se a Cecília tem um som mais brilhante eu terei que conseguir ter um som mais brilhante para poder juntar com o dela naquele momento. Com o passar do tempo isso vai ficando simples, mas no começo é bem complicado.

### **7. Quais processos vocês utilizam para memorizar uma nova obra?**

**Cecilia:** Rapidamente estou pensando em três: o primeiro embasa a memória muscular que é a repetição de um trecho ou da música inteira. A outra é através do metrônomo, começamos devagar e vamos aumentando. Com isso, além de ajudar a memória muscular, vamos assimilando cada nota. De maneira lenta, assimilamos muito mais as passagens e tudo. A terceira é a memorização mental. A gente pensa na música e vai imaginando o braço do violão e vai tocando a música na cabeça. De repente, quando começamos a fazer isso e a música não está perfeitamente incorporada pegamos o violão, fixamos o trecho e depois continuamos mentalmente. No começo é meio difícil, pois temos que memorizar não só a mão esquerda, mas também a direita. Mas, com o tempo vamos desenvolvendo isso.

**Fernando:** Isso aí é uma coisa muito pessoal. Acho que com qualquer músico que você conversar sobre essa questão da memorização, de como isso é armazenado, vai variar muito. Eu, por exemplo, tenho uma coisa de ter a música, antes do que a parte mecânica, ter o som. Quando estou tocando vou em busca de reproduzir aquilo. Eu preciso ter a música em mente, não só a minha parte, mas a parte dela também. A Cecília vai desde o começo de uma maneira um pouco mais mecânica.

**Cecilia:** Eu memorizo mais os movimentos, por isso eu tenho que memorizar não só o movimento da mão esquerda, mas também o da direita, por que as vezes a minha dúvida é se é pela segunda ou pela terceira corda... Às vezes me pergunto: “ - Era aqui ou lá? ” Quando você está tocando uma música na cabeça, você tem a música e as vezes é difícil

saber a parte mecânica. Quando você já está com o instrumento é diferente e é mais fácil. Mas, mentalmente é uma maneira muito boa de estudar.

**Fernando:** As duas coisas têm que acontecer juntas.

#### **8. Você também utiliza este procedimento, Fernando?**

**Fernando:** Também faço porque isso é importante e é um tipo de memorização muito aguçada pensar na música sem o instrumento. É como, por exemplo, para guardar nomes. De repente, você é ruim nisso, mas se está todo mundo na sua frente você olha e na hora você fala: “ - Esse é fulano, aquele é o beltrano, etc.”. É muito mais simples. No entanto, se você não está com ninguém ali na sua frente é mais difícil de lembrar “ - Como é o nome de fulano, aquele primo? ” Então é um tipo de memorização que, se você trabalhar, dificilmente irá esquecer.

**Cecília:** E ajuda tanto que, por exemplo, tocando em duo se o Fernando for pegar uma música do compasso vinte e dois eu sei exatamente onde é isso e já toco uma nota depois. Isso em música de câmara é importante. Além disso, se acontecer um problema no concerto isso te dá tranquilidade, porque você sabe a música. Se eu der uma vacilada em um lugar não irá ter erro, pois eu vou saber como pegar depois, vou saber como continuar. A parte da memória traz uma tranquilidade muito grande para o palco, por isso tem que ser muito bem trabalhada.

#### **9. Quando têm um concerto preparado, utilizam esse procedimento também?**

**Fernando:** Com certeza. No próprio dia do concerto as vezes. Acho que nós dois fazemos isso. No meu caso, se estou cansado, por exemplo, não vou ficar a tarde toda tocando, mas se tem uma peça nova, acho que vale a pena. Então, na hora do descanso, eu estudo ela sem o instrumento.

**Cecília:** Muitas vezes um está estudando o instrumento e o outro está deitado e imaginando a parte dele.

**Fernando:** Enquanto um está com o violão o outro está ouvindo e imaginando a própria parte.

**Cecília:** Tem uma outra coisa também e isso foi uma dica que o Fernando me deu: ele falou que é muito mais fácil estudar uma música curta de dois ou três minutos e aí não ter nenhum problema de memória do que uma música de dez minutos. Então, o que você pode fazer é cortar a música em várias partes.

**Fernando:** Cortar, vamos dizer assim, não é um corte formal, mas sim uma divisão artificial. Com certeza a música já tem as partes A, B e C e elas são seções separadas da própria música. Mas, fora isso, você também pode dividir por trechos para trabalhá-la.

**Cecília:** Memorizar a música como se fosse em partes, pois é muito mais fácil assimilar um trecho curto do que um longo. No final das três ou quatro partes você já tem a música memorizada. Mentalmente você pensou como se fosse quatro coisas diferentes.

**Fernando:** É uma coisa bem de memorização, tocando não tem diferença. É mais fácil você memorizar um trecho curto, aí quando você terminou esse trecho você começa um outro. Então, você sempre estará com a memória fresca, pois são trechos curtos que você trabalhou.

### **10. Enquanto tocam uma obra, imaginam os trechos que virão em seguida?**

**Fernando:** Tem níveis. Se você vai tocar uma música rápida e difícil, se você for pensar justo no que você está tocando, você, provavelmente, não conseguirá continuar. Tem que estar ligeiramente na frente. Por exemplo, aquele salto de mão esquerda que está no próximo compasso eu já estou pensando ligeiramente nele.

**Cecília:** Estudamos olhando um pouco mais de longe, olhando passagens e frases inteiras. Já aconteceu de eu ter estudado pensando em cada salto ou em cada coisa que virá depois. Isso te traz um pouco de angústia no palco.

**Fernando:** Isso não pode ir muito além... tem um limite.

**Cecília:** Se você está no palco, depois de ter feito um estudo aprofundado, é a hora de você pensar na música. Eu sinto assim. A música vai te levando para a nota seguinte. Quando estou tocando no palco não penso com o olho fechado, imaginando o violão. Isso aí vai me ajudar só se eu tiver um problema. Mas, na hora de tocar eu tenho que sentir a música.

**Fernando:** Você está passando um negócio naquele momento que é ao vivo... se for fazer essa coisa mental fria e mecânica acho que será algo que não é música, não é arte. Você tem que se concentrar naquilo que realmente quer passar. Isso coincidi com uma entrevista que eu vi do Lang Lang. Para ele ter toda aquela liberdade corporal, cenográfica, etc, é necessário que toda a parte técnica da peça que ele está tocando esteja absolutamente resolvida. Então ele diz que estuda ao ponto de não mais ter que se preocupar com a parte técnica, que está totalmente incorporada em seu fazer musical. Se na hora ele quer dançar, se soltar, fechar os olhos, virar, ou ficar em pé – como faz o Keith

Jarret - a técnica precisa estar super resolvida. Na hora você vai colocar para fora aquilo que você está sentindo.

**Cecília:** Na parte que você está tocando o concerto realmente eu acho que a coisa musical tem que te levar.

**Fernando:** Quanto mais você conseguir se desprender da preocupação com acertar ou errar, que é pior ainda, quanto mais você se soltar disso, mais música você vai passar. Tanto que quando você vai em um recital isso é a primeira coisa que se percebe. Se o sujeito está tentando só não errar ou se ele está simplesmente passando a música.

### **11. No momento da memorização, então costumam utilizar o metrônomo?**

**Cecília:** Com certeza.

**Fernando:** Eu não diria que o metrônomo seria especificamente para a memorização. Eu acho que ele vem como consequência. Na verdade, não usamos exclusivamente para a memória. Utilizamos ele pensando em limpeza e então a memorização vem como consequência.

### **12. A “limpeza” seria de?**

**Fernando:** Se tem um negócio difícil e precisa sair muito limpo e não está saindo ainda. Então tem que colocar em um andamento muito confortável, porque se você não está tendo tempo de tocar confortavelmente você não está tendo tempo de pensar em duo. Isso que eu falo para os meus alunos: “ – Você, quando estudar, tem que estudar lento o suficiente para conseguir pensar em tudo o que está acontecendo ”. E em música de câmara é mais difícil ainda, pois você tem que ouvir o outro no mínimo como você se ouve. Você tem que tentar ouvir até mais, porque você vai complementar a música a partir daquilo que ele está tocando. Depende de trechos para trechos, mas as vezes a minha atenção está mais na parte dela, ou ela na minha, do que em nossas próprias partes. Então, o metrônomo entra nesse momento: “- Qual é o andamento que conseguimos tocar de uma maneira que conseguimos controlar tudo isso e tocar perfeito? ” Com isso vem a memorização, a limpeza, a sincronia, ou seja, você consegue pensar em tudo o que está acontecendo.

**Cecília:** O metrônomo tem uma coisa que quando você toca devagar com ele, isso ajudará na parte da memória porque ao tocar devagar você erra menos. Tinha uma coisa que o Abel Carlevaro falava sempre: “- Você fica tocando numa velocidade que vai e erra e

depois erra, então você está gravando e memorizando o erro. Por isso, é melhor você tocar bem lento, uma vez que seja, e sem errar nada do que tocar rápido e errar. Nesse caso, você vai gravando e aquilo se torna cada vez mais difícil de você acertar e de tirar os hábitos. ” Então, quando toca lento e com atenção, vai tocar certo e aí depois poderá continuar aumentando. Isso aí com certeza ajuda na memorização.

### **13. Como distribuem o estudo de trechos alternado com o estudo da obra inteira?**

**Fernando:** Isso é importante. Nesse quesito não é tão diferente de um solista porque sempre tem partes que precisam de mais atenção. Elas precisam de mais estudo, principalmente no começo do estudo, porque depois que você já está tocando a obra, musicalmente falando, essas dificuldades podem até mudar. Existem trechos que têm uma dificuldade técnica que, depois que você a resolveu, ela passa a ser simples. Outras vezes existem trechos que não tem dificuldade técnica, mas musicalmente é complicado. Então, as dificuldades acabam mudando. Nos primeiros estudos sempre vão ter aqueles trechos que precisam de mais atenção por causa da dificuldade técnica. Então a música nasce, estamos tocando do começo ao fim, ainda não está no andamento por causa de determinados trechos. Então, nós vamos trabalhar esses trechos. O ideal é trabalhar individualmente. Passando um pouquinho, vamos passar o todo para ver como funciona. Individualmente a gente sempre trabalha trechos, mesmo uma música que tocamos a dez anos. Sempre tem um trequinho que você vai querer melhorar. Naquele último concerto aquilo não saiu do jeito que eu queria, que é um detalhe meio que individual, mas o estudo de trecho aos poucos vai diminuindo. A gente toca peças de Scarlatti a mais de dez anos. Atualmente passamos algumas vezes do começo ao fim em duo e está tudo certo.

**Cecília:** Geralmente comigo acontece assim: quando vamos tocar a música que já tocamos a muito tempo nós sentamos e tocamos. Aí, quando vou estudar sozinha essas músicas estudo somente por trechos. E quando voltamos a tocar juntos, tocamos elas do começo ao fim.

**Fernando:** É bom estudar trechos porque a música sempre tem que estar resolvida por igual. E como cada trecho tem sua dificuldade, aquele trecho mais difícil tem que ficar tão bem resolvido quanto o outro que é fácil. A gente estava trabalhando hoje de manhã, então a gente pegou várias vezes só um trecho. Geralmente é uma sessão e aí a gente fica trabalhando aquela sessão até ela se igualar ao resto.

#### **14. Vocês pensam no relaxamento quando estão estudando com o metrônomo?**

**Fernando:** Aquela coisa que nós falamos de tocar devagar com o metrônomo também vai auxiliar nesse sentido. Tocar relaxado está dentre as muitas coisas a se pensar enquanto se está tocando. É muito fácil tocar relaxado uma música que você toca a muito tempo. Mas, quando você vai tocar um negócio novo que você está aprendendo é muito fácil tencionar. Então, o metrônomo ajuda muito no relaxamento também, de você conseguir tocar em um andamento suficiente para você não tencionar.

#### **15. Em que andamento começam a estudar?**

**Cecília:** Isso depende muito. Se a música pede 120 bpm a gente começa a estudá-la a 60 ou 50 bpm.

**Fernando:** Depende, isso é muito variado. Geralmente o metrônomo está ligado a coisas rápidas. Uma peça lenta vai ser menos necessário. Às vezes usamos para controlar e não correr. Para nos acalmar e tocarmos juntos. Mas, o quanto lento se deve pegar para o início do estudo dependerá de cada peça. Se é um negócio realmente complicado você pode pegar em menos da metade do andamento. Se é uma coisa que não é tão difícil podemos pegar um pouco menos e chegar no andamento que a música pede.

#### **16. Caso a música tenha andamento rápido, quando aumentam o andamento?**

**Cecília:** Quando achamos que a música é muito difícil e muito rápida - além de tudo somos dois e nesse caso a chance de errar dobra - então a gente começa a estudá-la bem devagar e vai aumentando lentamente de um a dois bpm por vez. Podemos passar a tarde inteira somente em um trequinho.

**Fernando:** Só que tem uma coisa e acho que isso deve acontecer com quase todo mundo. Em uma música muito rápida temos curiosidade de saber como aquilo está soando, principalmente um arranjo. Então, geralmente você está executando ela na metade do andamento porque ela é muito difícil, mas, você tem curiosidade de saber como ela soará. Então nos perguntamos: “ - Como ela irá soar? ” Nos aventuramos e tocamos mais rápido e aí um cai para cá, outro para lá, um erra aqui e o outro ali. Mas, você tem uma noção se o arranjo irá funcionar. Por exemplo, o *Estudo n° 1* do Villa Lobos, se você toca ele na metade do andamento a execução não mostrará a música que está escrita ali e o efeito que o compositor pensou. Assim, como muitos dos estudos de Chopin, se você ouve lento não

reconhecerá a música porque ela vem do efeito da velocidade. Então, a gente faz isso que a Cecília está falando: estudamos lento, lento, lento, estamos ainda a vinte pontos de chegar no andamento e: “ – Ah, espera aí, vamos tentar tocar uma vez no andamento para ver como seria? ” Aí tocamos uma vez e geralmente não sai muito bem. Mas, nesse momento você também consegue observar quais trechos sairão sem problemas e os outros que serão complicados.

### **17. Enquanto estudam, aumentam o andamento só quando tudo está resolvido?**

**Fernando:** Com certeza. É interessante porque por mais que a gente tenha maneiras diferentes de trabalhar subindo de pouco em pouco ou de dez em dez. Pegar bem lento primeiramente e depois fazer mudanças mais bruscas. São duas maneiras diferentes de trabalhar, uma que você quase não percebe que está tocando rápido e outra que você pega muito lento e depois aumenta bastante. No entanto, aquela passada lenta foi tão boa que depois você toca bem mais rápido e já funciona.

**Cecília:** Decidimos aumentar só quando está saindo perfeito. Geralmente quando são coisas rápidas aumentamos de um em um ou de dois em dois, e pode ficar um dia inteiro nisso.

**Fernando:** O importante é você perceber o momento que começa a não funcionar. O momento em que apareceu o problema. É interessante que se você pega uma peça muito rápida, você vai tocando, de repente você subiu dez pontos e você está tocando tão bem quanto você estava tocando a dez pontos a menos. Depois você subiu mais cinco pontos e continua tocando com a mesma perfeição que estava. Mas, de repente sei lá, está a 120 bpm e foi para 122 bpm e aqui apareceu o problema: “ - Vamos tocar de novo nesse andamento? Em 120 bpm está saindo, mas em 122 já não está. ” Ou seja, é uma coisa quase imperceptível a diferença de andamento. Às vezes a pessoa abusa e fala assim: “ - Tem que tocar nesse andamento! ” Mas, a música está te pedindo outro. Então é importante perceber o momento que começa a não funcionar mais.

### **18. Quando a música já está preparada vocês costumam voltar e tocar mais lento?**

**Cecília:** Tem músicas que são difíceis e sim a gente volta a tocar mais lento. Mas têm músicas que a gente toca faz anos. Às vezes, quando queremos economizar tempo de estudo, ao invés de passarmos três vezes a música, quando temos tempo para passar

somente uma vez, achamos melhor passar uma vez bem lenta e tocando perfeito do que tocar três vezes rápida. Funciona muito melhor, pois memoriza mais e estuda mais os problemas técnicos. Então, é bom sempre voltar e tocar lento.

**Fernando:** Existem compositores que exigem que de vez em quando você volte e faça uma reciclagem. Bach, por exemplo, ele sempre vai te pedir para, de vez em quando, você voltar, tocar na metade do andamento, porque tem tanta informação ali que certas coisas começam a ficar despercebidas e você não está se dando conta. Então, Bach é um compositor que as vezes a gente volta. Mas, tem outros compositores que não te pedem tanto isso.

### **19. Quando decidem abandonar o metrônomo?**

**Cecília:** A gente meio que nunca abandona o metrônomo. É bom sempre passar com o metrônomo.

**Fernando:** O metrônomo tem isso também, coincidindo com a prática de voltar a tocar lento, principalmente quando ficamos um tempo sem tocar: “ - Espera aí, vamos colocar o metrônomo para vermos o que está acontecendo aqui e observar se não estamos correndo muito. ” É aí que você começa a perceber. O metrônomo é um termômetro que indica se está atrasando ou se está correndo. Ele ajuda a dar uma equilibrada. Mas é difícil falar a hora de deixá-lo. Isso varia muito de música para música.

### **20. Como vocês reagem ao que o parceiro está tocando?**

**Fernando:** Isso é muito interessante. Geralmente exigimos muito um do outro, as vezes parece que nunca é o suficiente, sabe? É como se você estivesse conversando com alguém e quisesse o máximo de atenção daquela pessoa, de tudo o que você está falando. Então a gente se cobra muito: “- Opa, você está me ouvindo aqui? ” Bom, sim nós estamos nos ouvindo: “ – Mas, o quanto você está percebendo? Aqui, por exemplo, eu fiz uma coisa assim e você não percebeu, não reagiu a minha intenção musical. ” Porque as vezes você está preocupado com alguma outra coisa e por isso sempre estamos nos cobrando isso.

**Cecília:** Às vezes um de nós faz algo diferente só para ver se a resposta do outro é igualzinha.

**Fernando:** Porque isso é tudo, tem que ter comunicação. Claro que quase tudo está definido, mas “quase” tudo. Ou seja, tem margem para que no momento você proponha coisas diferentes.

## **21. A comunicação de vocês é mais se ouvindo do que visualmente?**

**Fernando:** Muito mais! 99% é ouvindo. Uma mínima parte fica para a questão visual.

**Cecília:** Visualmente quase não trabalhamos.

## **22. E as entradas?**

**Cecília:** Quando você está começando esse é um procedimento que se acorda um com o outro. Por exemplo, em nosso duo o Fernando é quem dá as entradas sempre. No começo o Fernando fazia uma pequena respiração e eu entendia. Ai, você vai treinando e treinando e com o tempo eu já sei quando ele dará as entradas.

**Fernando:** Fica mais sutil.

**Cecília:** Se desenvolve uma intuição que não precisa respirar para dar as entradas. Sentamos para tocar e eu já sei como será. A gente sempre ensaia da mesma maneira que estaremos no palco. Então, quando ele vai entrar eu já sei exatamente o momento.

**Fernando:** Talvez entre um pouco da leitura corporal também. No caso dela, que fica do meu lado direito, geralmente como eu que vou dar a entrada não me preocupo muito, vou e entro. Nesse caso ela é quem vai se preocupar mais, pois terá que entrar junto comigo. Ela vai ter a leitura dela até corporal também. Para isso a questão visual também ajuda.

**Cecília:** Logicamente é uma coisa que a gente se entende, ele antes respirava para dar as entradas, mas agora nem respira.

**Fernando:** Respiramos, mas de maneira natural, é isso que ela está querendo dizer. Sempre respiramos para entrar do mesmo jeito que se você estivesse tocando sozinho respiraria também. Só que eu não preciso ser tão exagerado, cada vez vai ficando mais natural. E a partir do momento que vou começar a tocar a conexão tem que ser tanta que praticamente entramos um na mente do outro para pensarmos juntos. Então eu entrei tocando e parece que já estamos conectados. Parece que tem um cabo ligado assim, por que a questão não é somente a entrada, a música terá outros momentos de respiração e precisaremos entrar juntos novamente. Lembro uma vez que, conversando com um violonista nos Estados Unidos e ele estava comentando sobre isso, que as vezes ele

percebe em música de câmara, muita coisa de violão, de ficar sempre assim: tocou, tocou, tocou chegou em determinado momento e: “ - Ah, vamos de novo. ” Aí tocou, tocou, tocou e: “ - Vamos de novo. ” Parece que é uma corrida.

Então, fica um negócio muito artificial. Aí é onde entra essa coisa da conexão, eu não preciso ficar o tempo inteiro dando as entradas. Nós entramos e já estamos pensando a música juntos. É uma conexão quase que inexplicável. Só com muito tempo.

**Cecília:** Com certo tempo isso aí fica natural. Agora percebemos que isso é experiência. Ouvimos o último concerto do Duo Assad e a gente que toca em duo percebe mais ainda a coisa da conexão constante durante toda a música - um faz um piano e o outro vai fazendo também. E tudo vira uma criação do momento. Aí você se pergunta: “- Como conseguem?” A gente falou para o Odair Assad “ - Isso é incrível! ” E ele nos falou: “ - Claro, são cinquenta anos tocando juntos, não é? ” Então, é a experiência, a gente mesmo agora faz treze ou quatorze anos tocando juntos. Agora percebemos que há mil coisas que a gente estudava para fazer e que não precisamos mais, a gente já sabe! É só olhar e damos conta.

**Fernando:** É como se fosse um problema que você já resolveu. Agora vamos para outros problemas, porque esse aí já está resolvido. É uma coisa que você acaba conquistando com a proximidade que você vai tendo ao trabalhar com a pessoa. É uma conexão muito interessante a de você entender a música quase como se fosse uma pessoa só.

**Cecília:** Acho que até por isso os duos sejam formados por irmãos ou marido e mulher, pois têm essa proximidade e precisa passar muito tempo juntos.

**Fernando:** Tem que tocar muito juntos. Sentar e tocar! E quando você menos espera já estão entendendo um ao outro.

### **23. Como trabalham sincronia em acelerandos e retardandos?**

**Cecília:** O acelerando e o retardando tem que ser natural, e, portanto, tem que haver um entendimento mútuo do que se quer fazer. Esse entendimento se conquista muito mais pensando a respeito do que ficar repetindo mil vezes sem saber exatamente o que se quer fazer.

**Fernando:** Depois de muitos anos tocando juntos estas coisas tendem a saírem mais naturalmente. Mas ainda temos nossas individualidades musicais que nem sempre bate

de primeira com o outro. Daí entra a conversa e quando percebemos juntos o que é o melhor a ser feito a coisa começa a sair. Ou seja, este é o primeiro passo.

Quando você fala de acelerando em duo de violões, a coisa mais emblemática que tem nesse aspecto é o concerto do Guido Santórsola que o Duo Abreu gravou. No final do concerto tem um acelerando em oitavas, que é uma coisa simplesmente inexplicável. Não sei se você tem bem essa passagem na memória, você pode procurar o concerto do Santórsola, é um negócio inexplicável. O concerto inteiro é incrível, mas quando você fala em acelerando é aquilo lá! A coisa mais impossível de se fazer.

**Cecília:** Resumindo, o mais difícil é chegar ao entendimento de como vai ser os acelerandos retardandos. Claro que repetimos muitas vezes para chegar a perfeição.

#### **24. Quais os principais fatores que consideram para ter uma sincronia nos ataques?**

**Fernando:** Começamos a prestar a atenção nisso, pois é o tipo de coisa que você pode estar fazendo ou não e, mesmo assim, não se dar conta. Você pode estar tendo esse problema em um lugar e em outro não. Entretanto, em ambos os lugares você pode não estar consciente. Mas o que será mais importante neste aspecto é a respiração. Principalmente nas entradas.

#### **25. Estudam sincronia entre as duas mãos? Fizeram estudos para desenvolver isso?**

**Fernando:** Quando se começa a aprender você coloca o dedo da mão esquerda, monta um acorde e a mão direita dedilha fazendo um harpejo, ou um ritmo. No violão popular é assim. Aí, de repente muda um acorde, a mão esquerda vai toda de uma vez e os dedos ficam lá com a corda presa esperando para serem tocadas. Mas isto não deve ser assim. A mão esquerda precisa trabalhar em sincronismo com a direita o tempo todo. Até porque você terá desperdício de energia da mão esquerda fazendo desta forma. O Sergio Abreu nos falou para pensar na mão esquerda como se ela também estivesse tocando as notas. Como se ela tivesse a mesma função da direita. Ela está batendo e fazendo a nota. Às vezes ela vai ficar e as vezes ela vai sair. Numa escala ela irá bater e sair no mesmo momento.

**Cecília:** Estávamos estudando a escala do terceiro movimento da *Tonadilla*, que é muito rápida. Então, percebi realmente que a sincronia entre as duas mãos faz a diferença. Aí começamos a estudar bem devagar com metrônomo. E ele nos falava para pensar como se fosse um piano onde as duas mãos têm que bater juntas, no mesmo instante. Aí eu não

conseguia entender, mas quando você vai ao violão e faz isso, realmente há uma mudança. Você também percebe que não estava pensado assim antes. Isso realmente faz uma grande diferença para tocar.

## **26. Vocês fizeram algum estudo específico para isso?**

**Fernando:** Não, mudamos nosso pensamento e buscamos aplicar isso nas músicas. Principalmente em escalas ou frases rápidas.

**Cecília:** Depois isso aí fica no inconsciente e então quando você vai fazer uma escala rápida vem aquela ideia e você aplica. Só de fazer isso já ajuda.

## **27. Quando vocês estão estudando sozinhos pensam na parte do outro?**

**Fernando:** Eu estudo muitas vezes a minha parte e junto canto a parte da Cecília. Eu tenho muito claro que, o que estou tocando, é junto com ela. Muitas vezes, quando é cantável, eu toco a minha parte inteira cantando a melodia dela.

**Cecília:** Às vezes eu estudo minha parte sem pensar muito na dele e quando vamos tocar juntos vejo que aquilo atrapalhou porque sempre tem que estar ligado no todo.

## **28. Pensam na dinâmica e no equilíbrio sonoro enquanto estudam sozinhos?**

**Fernando:** Claro. Penso na leveza que tenho que ter para acompanhar.

## **29. Como vocês organizam os ensaios?**

**Fernando:** A gente não tem muita organização pelo fato de sermos um casal que trabalha junto, mora junto, etc. Eu me lembro que, quando toquei em quarteto, existia uma organização muito simples e fácil. Iremos ensaiar tais dias em tais lugares e em tal horário. Em nosso caso eu gostaria de ter mais organização, mas é difícil por conta das coisas do dia a dia. Sempre tem um imprevisto.

**Cecília:** Não podemos falar que vamos deixar de estudar por tal coisa, pois geralmente temos muito trabalho para fazer. Mas, isso não é muito organizado. Uma das coisas boas nisso é que quando nos colocamos a estudar só paramos quando está bom. Agora se você tem horário para começar e acabar... A gente não tem isso. Quando vamos sentar para

trabalhar esquecemos do mundo, as vezes paramos as duas horas da manhã. O que não saiu pegamos no outro dia e vamos trabalhar.

**Fernando:** A verdade é que é aleatório. Bom estamos com um negócio para aprontar, nesse caso, qualquer tempinho que temos vamos pegar para tocar. Agora, quando voltamos de uma turnê e estamos cansados, ficamos dois ou três dias sem tocar juntos. Mesmo que um vai e toca alguma coisa. Então é muito relativo.

### **30. Mas quando vocês vão ensaiar os dois já estão com as partes memorizadas?**

**Fernando:** Não memorizadas. Nós damos aquela estudada anteriormente. É diferente a coisa de estudar música nova com a de passar coisa para recital que é o que já estamos tocando. Então tem essa diferença.

**Cecilia:** Mas, durante a preparação acho que estudamos mais juntos que separados. Tocamos separados para deixar perfeito, para não termos problema nenhum e para não tomar o tempo um do outro. Pois, se a parte de um é fácil e a outra é difícil, aí estuda só um. Mas, nós gostamos de estudar muito juntos. Com certeza de sessenta e cinco a setenta por cento é junto.

### **31. Quantas vezes ensaiam por semana?**

**Cecilia:** Todos os dias. Inclusive sábados e domingos. Isso não influencia muito.

### **20. Vocês costumam gravar para se escutarem? Como avaliam a importância da gravação?**

**Fernando:** Vamos dizer que a gravação é essencial. Sem se gravar você faz um trabalho até certo nível. Se você quiser trabalhar detalhes, você só vai conseguir se estiver se gravando. Então é essencial.

### **32. Acham a gravação determinante na confiança para subirem ao palco?**

**Fernando:** Com certeza, por que nem sempre você está no melhor ambiente possível, não é?! Você pode ou não se ouvir bem. O ambiente pode ter boa acústica ou não. Às vezes tem que amplificar. Mas, se você tem certeza do que você estudou e daquele jeito funciona, então te dá uma tranquilidade. Você chega e faz o que trabalhou. Eu sei que isso é o melhor que dá para fazer e é o que funciona. Agora, se a acústica ajudar, aquilo ficará melhor ainda. Se atrapalhar, não ficará tão bom, mas...

### 33. Quando decidem se gravar?

**Cecilia:** Do começo ao fim. Quando escolhemos uma música a gente já lê e grava para ver como irá soar. E no momento que achamos que a música está perfeita, nós gravamos também para verificar.

**Fernando:** Começou a sair do começo ao fim a peça nova, ou que seja um trecho mais longo, a gente já grava.

### 34. Gravam trechos curtos ou somente a peça inteira?

**Fernando:** Às vezes sim. Depende, se for uma peça longa onde tem uma parte lenta primeiro, a gente já grava para ver como está e isso ajuda muito. E depois também, se você está tocando a música faz muito tempo aí você começa a desconfiar: “- Vamos gravar para escutarmos?” Às vezes, faz tempo que não grava, pois já está tocando a anos, aí você volta a gravar, mesmo as músicas que foram tocadas em discos. Mas, depois de um bom tempo tocando, você começa a fazer coisas diferentes do que você estava tocando no disco. Você gravou o disco, um mês depois, já está tocando diferente dele. Então, passa, passa e de repente: “- Ah, vamos ver como está isso aqui?” Aí você começa a achar coisas para mexer. “- Ah, isso aqui não está tão legal.”

### 35. Gravam individualmente ou somente em duo?

**Fernando:** A maioria é em duo.

**Cecilia:** Eu gravo individualmente para trabalhar a memória, pois de noite eu ponho e escuto. Isso para memorização é legal. Gravo de duas maneiras, uma em andamento bem lento e outra no andamento que será tocado. Então eu estudo duas vezes, uma lenta e outra rápida.

### 36. Vocês costumam simular o recital?

**Fernando:** Isso a gente não faz tanto, mas é muito importante. Quando você está em um momento que anda tocando sempre, isso não é tão necessário. Se você tem um recital hoje e irá ter outro depois de amanhã - ou tem um recital essa semana e outro semana que vem - praticamente não será necessário simular. Agora, se você irá passar um mês sem tocar e está chegando perto da data do recital aí sim será importante.

**Cecília:** De acordo com a importância do recital, as vezes colocávamos até a roupa de concerto, porque muda a sensação. A calça social pode fazer escorregar o violão.

**Fernando:** Na hora que você está nervoso ali, pode aparecer um monte de problemas. Qualquer coisinha, até um botão. E você já está lá no palco. A gente nunca está cem por cento preparado. Nunca se sabe o que poderá acontecer. Alguma coisa pode te incomodar e tal, mas, é sempre bom chegar em um nível de concentração, ou pelo menos próximo, do qual você estará no recital. Isso é muito difícil fazer estudando e por isso é importante simular.

### **37. Em qual momento decidem fazer isso?**

**Fernando:** Com dois ou três dias antes, no máximo. Nos últimos dias ali já.

**Cecília:** No dia do concerto não tomo café, não tomo coisas com cafeína e que me deixam nervosa. Mas, quando estou me preparando para um concerto eu gosto de tomar um mate matinal. Quando eu vou ensaiar eu gosto de tomar bastante, pois ele me deixa bem nervosa. Essa é uma maneira de eu sentir, mais ou menos, o que vai ser no momento, pois ele deixa a mão um pouco trêmula. Então, essa também é uma maneira de simular.

### **38. Mas vocês passam mais de uma vez o recital?**

**Fernando:** Isso aí é uma coisa que a gente começa a fazer mais quando está aproximando. Vamos falar de coisas importantes. Está faltando uma semana e é um negócio bem importante mesmo, aí a gente começa a fazer isso. Vamos começar essa semana, por mais que estudemos as peças separadas, a gente tem que passar pelo menos uma vez do jeito que será tocado, na mesma ordem e tal. Pelo menos uma vez no dia, com certeza isso é muito importante.

### **39. Vocês têm um período do dia que costumam fazer isso?**

**Fernando:** Geralmente mais para o final do dia, pois o recital geralmente é no fim da tarde ou a noite. Geralmente, a gente faz isso depois de ter estudado o dia todo. Aí passamos o repertório inteiro.

#### 40. Simulam individualmente também?

**Fernando:** Isso é um pouco mais complicado, pois isso não será o que vai acontecer ali na hora. Isso serve mais para tocar juntos mesmo. Porque é difícil você simular a sua parte sendo que cinquenta por cento não está ali.

**Cecília:** Uma coisa que eu fazia muito era simular, cada uma das músicas, oito ou dez vezes. Eu gostava de tocar dez vezes mesmo: “ - Dessas dez vezes, errei quantas? ” Se não errava nenhuma era porque estava perfeita, pois se de dez você não erra uma, possivelmente no concerto sairá perfeito também. Aí toca dez vezes a outra música e você vai vendo qual a música que mais tem que se estudar.

**Fernando:** A gente chega a fazer isso juntos também próximo a coisas importantes. Essa peça nova vamos tocar ela várias vezes. Vamos tentar fazê-la várias vezes sem ter nenhum erro, pois aí você entra com muito mais confiança. Ao simular o recital o que fica complicado, e que dificilmente conseguimos simular, são as mãos frias, pois na maioria das vezes (principalmente eu, a Cecília geralmente está com as mãos quentes) estou tocando com a mão gelada no palco. Isso é uma coisa que não acontece com você estudando. A gente não consegue simular isso. Às vezes, quando estou no hotel passando o que vou tocar mais tarde e a mão está fria eu fico contente, pois acredito que estará mais ou menos daquele jeito na hora do recital. Então, muitas vezes você está passando e a mão está quente e você lamenta, pois se estivesse assim na hora de tocar seria outra coisa. Às vezes está, mas são poucas vezes. Então isso a gente não consegue simular.

#### 41. Vocês costumam gravar o recital simulação?

**Fernando:** Com certeza. O que as vezes é difícil - e a gente se cobra - é gravar e depois ouvir inteiro. A gente ouve uma coisa ou outra, pois você estudou aquilo o dia todo e tal. Mas, eu gosto de ouvir bastante. Pelo menos um dos dois ouve uma parte e o outro a outra parte. E aí avisamos: “ - *Tal trecho está tendo tal problema* ”. Às vezes eu acho mais importante tocar, gravar e ouvir a gravação inteira, do que tocar duas vezes. Você irá gastar o mesmo tempo para ouvir, não é? Você ganha mais em ouvir o recital inteiro do que tocar ele de novo. A experiência é muito boa. Você aprende e vê o que não está funcionando. Isso é o mais importante.

#### **42. Como decidem a ordem do programa?**

**Cecilia:** Nós pensamos no repertório primeiro sem tocar. Aí mandamos o repertório para o lugar que pediram. Depois, quando começamos a passar o repertório, percebemos que certas músicas estão atrapalhando. Então a gente muda. Às vezes até no dia do concerto mudamos.

**Fernando:** Antigamente a gente não fazia recitais tão importantes. Então, se não for uma apresentação tão importante não tem problema nenhum você chegar e mudar tudo. Mas, quando é em uma sala importante, onde fizeram o programa e tal, é praticamente uma ofensa chegar e mudar tudo. Antes definíamos a ordem praticamente no último dia. Nós estávamos meio que acostumados a fazer isso. A gente ia mudando, mudando até chegar no dia e decidir: “- Vai ser isso! ”. Agora, estamos tendo que fazer isso com mais antecedência, porque se são recitais importantes não dá para ficar mudando muito. Mas, esse assunto é importantíssimo. A ordem do programa é tão importante quanto o próprio repertório, pois você pode anular o efeito de uma peça por conta do lugar que você a colocou. Então isso é muito importante.

#### **43. Como escolhem a ordem do programa?**

**Fernando:** Tem que considerar tudo inclusive os aspectos históricos. Mas, no final das contas, essa coisa do cronológico cede lugar para outra - um pouco mais importante - que é o efeito dessa música no lugar que ela estará no programa. Antes do duo, eu estava estudando um repertório solo e fiz um recital no MASP que o Fábio Zanon estava assistindo. Aí, eu fiz tudo na ordem cronológica de forma que eu abri com a suíte de Handel, depois toquei uma peça do século XIX e finalizei com obras do século XX. Depois do recital o Zanon veio falar comigo e me indicou que, na verdade, eu teria que fechar o concerto com o Handel e não abrir com ele, pois não tinha nada no repertório que tivesse tanto peso como aquela obra. Ele falou que eu estava começando com a minha principal peça.

Então, se você começa com uma peça que você não consegue manter o padrão, não poderá ser assim. O começo é muito importante. Você tem que pegar o público na primeira peça. A primeira e a última obra são muito importantes. Eu aprendi isso com o Fábio falando. Isso acaba sendo mais importante que a própria cronologia. Às vezes, tem coisas que, não sei o porquê, funcionam e têm outras que não. Por exemplo, uma ordem que temos feito ultimamente é tocar Villa Lobos, Bach e depois Piazzola. Tem algo ali,

mesmo eles estando divididos por séculos, que faz uma passagem. Já tem outros compositores que você vai tocar antes de um compositor barroco ou depois aí não dará liga. Algo sairá desvalorizado e não irá funcionar bem. Então, a importância da ordem do programa é isso, uma música não pode atrapalhar ou encobrir a outra. Então é uma coisa que a gente pensa, muda e muda de novo. Depois chega uma hora que tem que definir.

#### **44. Costumam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como o fazem?**

**Cecília:** Sim, com certeza. A gente fica tocando as coisas do concerto. Geralmente os trechos difíceis tecnicamente.

**Fernando:** É importante entrar quente. Não dá para ficar longe do instrumento antes de entrar. Tem lugares que a gente vai tocar e que o pessoal chega a sugerir - em SESC por exemplo, que é um recital meio show: “- Vocês poderiam deixar os violões no palco?” Seria bom, até por conta da iluminação e da temperatura, mas estar com o instrumento ali até entrar no palco é importante para ficar tocando várias vezes as coisas ou um trequinho. Às vezes cada um está tocando uma coisa... é engraçado. Estamos no camarim, um no canto e o outro no outro, um está passando uma peça e o outro tocando outra. Se você ouve, não entende nada. De repente, sem percebermos, tudo se encaixa e, do caos, aparece uma música.

#### **45. Quanto tempo levam para amadurecer uma peça a ponto de levá-la ao palco?**

**Cecília:** Isso varia muito de acordo com a música. Às vezes, tem músicas que pegamos em uma semana e já tocamos ela na outra em palco. Têm outras que fazem um ano que tocamos e ainda ficamos com medo de apresentá-la. Isso aí muda muito. Geralmente a gente leva para o palco coisas que sentimos autoridade para tocar. Não gostamos de tocar nada que não esteja muito bom.

**Fernando:** Porque as vezes a gente fala: “ - Vamos colocar uma peça no repertório, porque assim a gente estuda e toca”. Mas, isso não funciona tão bem assim, porque de repente está próximo, mas a obra teria que amadurecer um pouco mais. Mas, colocamos no repertório e teremos que tocar. Então isso não é legal. É bom você colocar no repertório uma peça que você já sabe que está boa.

**Cecília:** Você não pode pegar e tocar a música estando ruim só porque a colocou no programa. Se você a toca mal logo na estreia não irá mais querer tocá-la publicamente novamente. Você fica com uma sensação ruim. Então é melhor isso não acontecer, pois a estreia da música tem que ser uma boa experiência.

**Fernando:** É claro que depois de muito tempo pode acontecer de a música não ter saído tão boa. Mas, a primeira é importante sair com a sensação de que a estreamos bem.

**Cecília:** Geralmente tudo que começamos bem continua bem. Agora quando você começa mal para continuar mal é muito fácil.

#### **46. E prontos para gravar?**

**Cecília:** Isso aí é complicado. Até agora gravamos pouco. A gente já gravou álbum inteiro, mas depois descartamos. Vamos deixar para gravar depois.

**Fernando:** Isso varia de música para música e é difícil você preparar um repertório inteiro de gravação. Às vezes tentamos encaixar uma música nova com um mês de antecedência. Por mais que ela seja tão complicada quanto as outras, você irá poder se dedicar exclusivamente àquilo, pois o resto está tudo pronto. Então existe isso. Nessa última gravação, por exemplo, acabamos o arranjo quase um mês antes da gravação sendo que tinham coisas que estávamos tocando há cinco anos. A música precisa de um tempo, mas o tempo que ela vai demorar para ficar pronta vai depender do tempo que você se dedicou a ela. Quando você está fazendo um repertório inteiro, você divide todas as peças ali. Quando você pode se dedicar exclusivamente a uma peça, ela amadurece muito mais rápido. As vezes em uma semana pode amadurecer o que uma outra demorou meses. Isso acontece porque você ficou tocando ela o dia todo e no final gravando.

**Cecília:** E também tem uma coisa: quando a música é nova e você vai e grava, tem um frescor que as outras não têm. Tem uma vontade que você vai pegar essa música e tocar. As outras, que fazem tanto tempo que tocamos, dá um desânimo em pegar para estudar.

**Fernando:** Esse momento, igual a Cecília falou, tem uma vantagem legal, pois as vezes a música, depois de muito velha, você não sabe muito bem o que fazer com ela. A música,

quando está mais fresca, tem aquela coisa da primeira convivência que você está tendo com ela. É tipo um namoro, a coisa está tão recente que é empolgante.

#### **47. Para vocês, existe diferença nesse quesito palco ou gravação?**

**Fernando:** Muito.

**Cecília:** A gente falou até de digitação que muda. Uma coisa o Sergio Abreu falava para gente: “ - Quando você vai se preparar para um concerto, qualquer problema no palco não aparece tanto, mas na gravação aquilo pode ficar perturbante. ”

**Fernando:** Ele falou numa entrevista: “ - O que num recital passa perfeitamente bem, numa gravação pode ser uma coisa gritante. ” E depois cada vez que você ouve aquilo vai te incomodar. Então, a coisa mais importante que eu acho entre uma gravação e um recital é que no recital você precisa estar preocupado com a memória. A gravação tem uma vantagem nisso, pois se tiver um problema de memória você pode parar. Na gravação você não tem que se preocupar com a memória. Isso é uma diferença marcante entre essas duas coisas.

**Cecília:** E uma parte ruim da gravação é a seguinte: em palco, geralmente, por conta da adrenalina, do contato que você tem com o público e também pela reciprocidade que existe, a música fica viva. Na gravação nós sentimos, muitas vezes, que fica sem graça. Era melhor nos ouvir ao vivo do que escutar nossos discos antigos, pois os discos não diziam o que realmente nós tocávamos ao vivo. Então, isso é uma parte ruim da gravação.

**Fernando:** Têm muitos artistas que é melhor você ouvi-los em gravações ao vivo do que em gravações de estúdio, porque falta exatamente aquela adrenalina. Então, uma coisa que a gente aprendeu é sentar para gravar meio que pensando como se estivesse tocando em um recital. Porque se você ficar cuidando muito para não errar, a música sai e depois você ouve e está sem graça. Por exemplo, barulho de mão em um recital não aparece. Ele não faz a menor diferença. Em uma gravação você tem que cuidar. Às vezes você está tocando a música muito tempo e acha que será fácil gravar. Aí você toca e fala: “ O que que é isso? ” Aí o produtor fala: “- Está tendo um barulho em tal lugar. ” Aí você tenta mudar, mas simplesmente não consegue tirar aquele barulho porquê, de repente, você tem que mexer até na digitação por conta daquele barulho que estava acontecendo. Então, as

vezes você tem que mexer na digitação para tirar um barulho que, tocando ao vivo eu em uma gravação caseira, não estava te incomodando.

#### **48. Praticavam técnica individualmente e em duo? Quais?**

**Fernando:** Técnica pura é mais individual mesmo. Em duo seriam técnicas camerísticas. Tem coisas que tem que ser adquiridas em conjunto. Aquela coisa do bate e pronto, por exemplo, cada violão faz uma nota... tem um prelúdio do Tedesco que tem isso. O concerto do Sergio Assad tem uma seção que tem isso também. Então, isso é uma técnica de grupo. Mas, técnica violonística no geral é mais individualmente mesmo.

#### **49. Tocaram estudos de violão solo em duo? Se sim, qual o objetivo dessa prática?**

**Cecilia:** A gente falou isso, pois estávamos estudando o *Estudo n°7* do Villa Lobos.

**Fernando:** Talvez tocar uma mesma peça, não sei se simultaneamente, seja um trabalho técnico que irá ajudar o duo.

**Cecilia:** Tivemos momentos que estávamos voltando a estudar os estudos do Carlevaro, aqueles livros de mão direita e esquerda. Naquela época eu estava pegando para estudar isso e o Fernando também. Mas, era uma coisa mais individual. No entanto, o que um fazia o outro também queria fazer. Eu estava estudando o *Estudo n° 7* do Villa e as partes mais difíceis nós dois pegávamos.

#### **50. E vocês conhecem algum estudo para duo de violões?**

**Fernando:** Então, boa pergunta. Você sabe que não. E isso é uma coisa que deveria ter.

#### **51. Quais parâmetros deveriam conter esses estudos?**

**Fernando:** Aliás, tem e não tem. Existem certas obras, como por exemplo, uma transcrição de uma sonata de Scarlatti é um estudo, assim como um estudo de Villa Lobos é para violão solo ou um estudo de Fernando Sor ou Matteo Carcassi. Porque você vai trabalhar ali a articulação, o encaixe etc. As sonatas do Domenico Scarlatti são um bom exemplo, pois elas eram concebidas como estudos. Scarlatti fez quinhentos e tantos exercícios de teclado. Então, como são estudos, a mão esquerda muitas vezes repete o que a mão direita está fazendo. Às vezes você tem uma melodia na mão esquerda e depois a

mão direita passa a imitar. Ele tem muitas sonatas escritas assim, parecem estudos do Chopin no piano, onde você tem uma coisa aqui e de repente aquela coisa passa para cá. Então, quando você passa isso para o duo acaba virando estudos para dois violões, pois a mesma coisa que um está fazendo no agudo o outro passa a fazer no grave e de repente tem frases longas. O Scarlatti tem muitas coisas em terças e fazê-las soarem juntas não é fácil, pois são intervalos muito próximos.

Se para tocar sextas, que já tem uma distância razoável, já fica com um som diferente. Agora terças, são intervalos próximos, mas precisam soarem juntas. Vou dar um exemplo: as duplas caipiras. Você escuta o Tônico e Tinoco, você não encontra onde está a divisão entre uma voz e outra. Soa um som só. Então, muitas coisas em duo de violão precisam soar desse jeito. Quando você ouve um cravo, por exemplo, e ouve as terças é um som só. A terça tem um som como se fosse uma coisa só. Então, você trabalha isso. Juntá-las é bem difícil. Então, a sugestão que eu dou é fazer algumas sonatas do Scarlatti que tenham isso aí.

## **52. E se fosse para escrever estudos pensando em parâmetros de música de câmara?**

**Fernando:** Acho que explorar as dificuldades, que são exatamente essas.

**Cecília:** A coisa de tocar junto; os timbres; como um iniciar a frase e o outro continuar sem se sentir a diferença; as dificuldades técnicas individuais. Existem as obras do Tedesco que são excelentes. Acho que é mais ou menos por aí.

**Fernando:** Mas, a coisa do repertório vai complementando bastante. Tem coisas que são mais tranquilas.

**Cecília:** Agora, a dificuldade depende da música. A gente fala, mas a gente consegue tocar uma música onde a sonoridade está parecida. Mas, você vai pegar outra música do repertório e a dificuldade é mil vezes maior no mesmo quesito. Por exemplo, a Tonadilha. O primeiro movimento dessa obra... você pode ficar estudando isso dez anos.

**Fernando:** Esse é um grande estudo para duo, o primeiro movimento.

**Cecília:** Lá tem coisas que passa de um violão para outro e não pode demonstrar isso. Tem músicas que passamos de um para o outro com uma facilidade tremenda. Mas, nessa música é bem difícil.

**Fernando:** Essa música tem o problema das segundas menores, que são mais difíceis ainda de soarem juntas, pois mesmo que vocês as toquem juntas elas se estranham. Agora,

qualquer duo que quer tocar seriamente, tem que estudar aquele primeiro movimento da Tonadilha que irá ajudar exatamente nisso. Muita gente toca ela sem perceber e sem buscar essa unidade. Aí fica uma nota repetida aqui e uma nota fazendo uma melodia que está totalmente desconectada. Agora, se você busca uma coisa uniforme, que são as segundas batendo juntinhas com o mesmo som, aí sim. Isso é um estudo. Isso é uma coisa difícil de chegar. Você toca e toca, mas quando vai ouvir percebe que não está conseguido. É trabalhoso fazer com que essas segundas menores soem encaixadas.

**Cecília:** Nesse caso, a articulação tem que ser perfeita, se não, não junta o som.

**Fernando:** Isso porque a segunda menor já é um intervalo estranho. Se cada um está tocando com um som, aquilo não vai juntar nunca. Por isso você tem que buscar o mesmo toque que o outro está fazendo.

**Cecília:** Essa música realmente é um estudo excelente. Mas, é um estudo que tem que estudar e continuar estudando para conseguir uma perfeição.

### **53. Qual a frequência que incluem peças novas no repertório e como é o processo para manter o repertório antigo?**

**Fernando:** Grande. Todo mês. Não é fácil manter as antigas.

**Cecília:** Tem coisas que trabalhamos muito e sempre estão prontas e precisa de uma semana para voltar. Quando se trabalha muito uma música e a deixa de lado, depois ela volta. Se faz isso novamente, na terceira vez ela vem com mais facilidade ainda. A dica é pegar muita coisa nova, estudar muito e deixar. Depois repete esse processo novamente.

**Fernando:** O ideal é não passar muito tempo sem tocar peças chave do repertório, pois quando for pegá-las novamente não dará tanto trabalho, elas estarão sempre por ali.

### **54. Conhecem materiais que abordem metodologias de estudo para dois violões?**

**Cecília:** O livro da biografia do Sergio Abreu tem várias dicas de como eles trabalhavam.

**Fernando:** Mas, esse livro não serve somente para duo, também serve para solistas. Serve para o violão e para a música em geral. Qualquer instrumentista pode “beber” ali. Eu acho que uma obra importante é *Os Violões Bem Temperados* do Mario Castelnuovo Tedesco.

É uma obra grande, que é importante e que vale a pena para quem estiver a fim de trabalhar a sério em duo de violões. Pode pegar aquilo ali e ir tocando, pois tem tudo.

**Cecília:** Mas não tem muita coisa de metodologia para duo de violões mesmo. Por exemplo: os cd's do duo Abreu e os do Duo Assad são uma metodologia de estudo. Só de ouvir aquilo e tentar imitar já é uma grande escola. O duo Presti e Lagoya também.

**55. Qual repertório indicariam para iniciantes nessa formação (supondo que estes já têm musicalidade e técnica, porém sem experiência em duo de violões)?**

**Fernando:** Existem os duos de violões do Ferdinando Carulli que são bons. A *Serenata* em A opus 96 dele é perfeita. As obras de Mario Castelnuovo-Tedesco para começar são difíceis. Depois tem também os duos de Fernando Sor, que já é mais complicado. Não se aprende a tocar violão direito se não estuda F. Carulli, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani e F. Sor. São a escola do violão, não tem como não passar por eles. E no duo é a mesma coisa, já está estabelecido.

**Cecília:** Nós, quando começamos o duo, já fomos escrevendo arranjos. A primeira coisa que tocamos - dessas que já estavam escritas - foi uma sonata que o duo Presti e Lagoya havia gravado e as peças *Drewrie's Accordes* e *O Rouxinol*.

**56. Existe uma ordem para esse repertório? Qual seria a mais apropriada?**

**Fernando:** As renascenças também são boas. Por exemplo o *Drewrie's Accordes* e *O Rouxinol*, ambas de compositores anônimos. Depois é recomendável tentar fazer arranjos de músicas barrocas, coisas simples. As *Invenções* a duas vozes de J. S. Bach, são coisas que foram escritas para uma pessoa tocar, então se você consegue fazer soar como um, de fato está aprendendo a tocar em duo.

**57. O que vocês costumam escutar?**

**Fernando:** Varia muito. Temos gostos muito parecidos, porém eu tendo a ouvir um pouco mais um certo tipo de repertório e ela outro.

**Cecília:** Quando quero me distrair um pouco, gosto mais de ouvir música popular brasileira. Mas, nesse caso entra de tudo, desde choro, passando por Maria Bethânia ou

Luiz Gonzaga. Dentro da música clássica escutamos muito Horowitz. Mas, ultimamente não pegamos muito CDs de violão. É claro que escutamos e temos nossos preferidos, que são o Duo Abreu e o Duo Assad e que sempre tem uns CDs deles pela nossa casa. Mas, gostamos muito de ouvir piano e música de orquestra. Escutamos, mas nem estamos pensando em fazer arranjos para o duo.

**Fernando:** Nós já ouvimos muitas coisas no violão. Nós gostamos de muitos violonistas, mas realmente esses dois duos que a Cecília citou são os que nós mais ouvimos de violão. É incrível. Não sei se é porque a gente faz isso e sabemos o monumento que é o trabalho deles. Então, depois de ouvir muita coisa, ainda achamos que aquilo lá é o “top do top”. Por isso ouvimos e aprendemos muito com eles. Como a Cecília falou, gostamos muito de piano. O Vladimir Horowitz é o pianista que mais ouvimos. Eu acho que ele sempre dá uma aula de música. Geralmente a geração mais jovem não tem aquela profundidade e ao mesmo tempo aquela leveza. Também gosto muito de cravo. As sonatas de Scarlatti e as composições de Bach. Tem a Martha Argerich que ouvimos bastante também. Ela tem uma coisa que nos identificamos bastante que é uma coisa mais Latina Americana.

**Cecília:** A Articulação do Bach dela é muito pessoal. Gosto demais. Sinto como se fosse até brasileira.

**Fernando:** É claro que nos identificamos por causa do parentesco que é essa proximidade latino-americana.

### **58. Consideram importante conhecer intérpretes de outros instrumentos?**

**Fernando:** Sim, tem que ouvir de tudo. O violão tem grandes representantes: Segóvia, Bream, Willians, Presti & Lagoya, Abreu e Assad. Isso é uma coisa substancial, mas se você ver no mundo da música continua sendo substancial, mas é uma coisa pequena. É como se fosse o planeta terra em toda a nossa galáxia. É uma coisa importante sim, mas não dá para ficar somente nisso. Se você ficar somente nisso não irá chegar no nível que esses músicos chegaram.

**Cecília:** Uma coisa que o Sergio Abreu falou para gente, após perguntarmos como eles tocavam daquele jeito: “- Vocês, para tocar como nós, não podem ouvir a gente. Vocês têm que ouvir o que nós ouvíamos. ”

**Fernando:** Essa frase é muito importante: “Vocês não têm que ouvir a gente, vocês têm que ouvir o que a gente ouvia”. Isso aí diz tudo. Porque eles chegaram naquele nível? Então essa resposta mata essa charada.

**Cecília:** Um cara que ouvimos e que não tem nada a ver com música clássica é o Dominginhos. O fraseado do Dominginhos no acordeom é muito especial. Você pode usar esse fraseado para qualquer música clássica ou qualquer outra coisa. Ele era tão leve e tinha um fraseado incrível.

**Fernando:** O Paulo Moura, no clarinete. Alguns cantores como o Milton Nascimento e a Nana Caymmi. Acredito que tudo é importante. Então se a gente quer tocar música popular temos que pôr a mão na massa. Tem que ir ouvir ao vivo. Conhecer a música mesmo. Não dá para ficar no mais ou menos. Se você quer fazer um negócio bem feito tem que se aprofundar. Tem que ter contato com essa música. O pai dos Assad, por exemplo, era chorão e tocava bandolim. Então, não é à toa que eles têm essa linguagem dominada. O Piazzola é outro cara que nós ouvimos muito. Nós ouvimos gravações de outros artistas tocando Piazzola, mas ouvimos principalmente as gravações do próprio Piazzola, que como interprete é tão incrível quanto compositor. Ele e o Dominginhos tinham um conteúdo muito grande para passar. Cada nota que faziam passavam alguma coisa. Então nós aprendemos com isso. Cada nota tem uma intenção. Ele é um dos artistas que mais ouvimos. Não somente ele, mas todos que tocavam com ele eram muito bons. O violinista dele, o Fernando Soares Paez, talvez nem era o mais virtuose, mas chegava naquela nota com um grau de emoção tão grande que você conclui: “- Tinha que ser assim, se não, não valeria a pena!” Tem que passar alguma coisa mesmo. Dizer alguma coisa.

### **59. Como pensam o programa de uma apresentação e a interação com o público?**

**Cecília:** Primeiro, tudo o que tocamos gostamos muito de tocar. Segundo, não tocamos nada que achamos que possa desagradar o público. Uma das coisas que mais me deixa mal no palco é estar tocando uma música que eu acho que o pessoal pode estar somente me esperando terminá-la. Eu tenho pavor de pensar que o público não gosta das coisas que estou tocando. Então existe esses dois pontos: você tem que tocar o que gosta, mas também saber se encaixar em certos ambientes. Por exemplo: às vezes vamos tocar em cruzeiros. No cruzeiro, mesmo que gostemos, nós nunca iremos tocar a *Tonadilha* do Joaquim Rodrigo. Não cairá bem para esse público. Então, temos que saber nos encaixar

de acordo com o lugar. Uma das coisas que eu acho importante é se sentir confortável e de bem consigo mesmo. Tem que ter honestidade! Ser honesto com o que nós fazemos é importante. Mas, a interação com o público é muito importante para nós.

**Fernando:** No fundo há uma coisa em comum, por mais que existam estilos diferentes em nosso repertório, temos interesse em certas obras ou em certos compositores que têm algo ali que, por mais que seja popular ou erudito, nos levou a tocá-los. Por exemplo: quando tocamos Pixinguinha: “ - É popular? É! ” Mas quando tocamos Pixinguinha é muito honesto e tem coisas que se encaixam em qualquer lugar.

**Cecilia:** A *Chaconne* de Handel por exemplo, é uma música do período barroco, mas podemos tocá-la em qualquer lugar que ela agrada todo mundo.

**Fernando:** Têm coisas que acabam ficando mais específicas. Existem músicas que irão combinar melhor aqui ou ali. Também têm aquelas que são “cavalos de batalha”. Mas, como diz o Egberto Gismonti: “ - O cara sai de casa, as vezes pega transito, condução lotada, chuva, compra um ingresso e vai te assistir. Você tem que ter no mínimo o respeito e uma responsabilidade de se preocupar com isso”. Não é chegar e: “ - Vou tocar um negócio aqui para mim e se o pessoal gostar, gostou. ”

**Cecilia:** Tem outra coisa, a gente vive dos concertos e levamos isso muito em consideração, pois é nosso meio de vida. Se não nos importarmos com o público aí vamos começar a tocar menos. Por isso, é muito importante saber fazer o programa. Recentemente fomos lá na Polônia tocar em um festival de violão. Nessa ocasião tivemos que fazer um programa que fosse legal para o pessoal que iria assistir lá. Se formos tocar em um lugar que não tem nada a ver com violão temos que escolher músicas que agradem esse outro pessoal também.

**Fernando:** Sempre que possível acrescentando alguma coisa para aquele público. Por exemplo, na Polônia têm músicas brasileiras que aqui no Brasil nós quase não estamos tocando ou já tocamos muito. Músicas que são mais populares por aqui, mas que lá irão ser um negócio diferente. Poderíamos tocar somente o repertório mais tradicional lá que eles curtiriam, mas gostamos de dar uma surpreendida, fazer algo diferente. Então tocamos um Pixinguinha, um César Camargo Mariano ou um Paulo Bellinati. Isso é importante, pois seja onde for, faremos um repertório que irá causar um pouco.

## SUMÁRIO DA ENTREVISTA COM LUIS CARLOS BARBIERI (20/03/2016)

1. Após escolhida a obra ou o repertório que seria levado ao palco, qual era o primeiro passo que vocês davam para o estudo das músicas? \_\_\_\_\_ 135
2. O que levavam em consideração para a digitação da obra ao violão? \_\_\_\_\_ 135
3. A abordagem da digitação mudava no contexto de um duo? Poderia citar um exemplo? \_\_\_\_\_ 135
4. A digitação era feita individualmente ou preferiam fazer conjuntamente? \_\_\_\_\_ 136
5. Quais processos vocês utilizavam para memorizar uma obra? \_\_\_\_\_ 136
6. Nesse momento costumavam utilizar o metrônomo? \_\_\_\_\_ 136
7. Ativavam a memória musical pela reflexão (imaginação), ou seja, estudavam a interpretação sem pegar no instrumento, somente pela reflexão? \_\_\_\_\_ 137
8. Como distribuíam o estudo de trechos alternado com o estudo da obra inteira? \_\_\_\_\_ 137
9. Quais os principais aspectos que o metrônomo podia beneficiar na eficiência do estudo individual e em duo? \_\_\_\_\_ 137
10. Em que andamento começavam a estudar? Durante o estudo, caso a música tivesse um andamento rápido, quando decidiam aumentar o andamento? \_\_\_\_\_ 137
11. Ao atingirem o nível ideal no andamento, em algum momento voltavam a estudar lentamente? \_\_\_\_\_ 138
12. Quando decidiam “abandonar” o metrônomo? \_\_\_\_\_ 138
13. Um escutando o outro... como vocês reagiam ao que o parceiro está fazendo? Isso era fundamental na comunicação do duo? \_\_\_\_\_ 138
14. Como trabalhavam sincronia em acelerandos e retardandos? \_\_\_\_\_ 138
15. Quais os principais fatores que considera para ter uma sincronia nos ataques? \_\_\_\_\_ 138
16. Pensava na dinâmica e no equilíbrio sonoro enquanto estudava sozinho? \_\_\_\_\_ 139
17. Quando você estudava sua parte individualmente pensava na parte do Fred? \_\_\_\_\_ 139
18. Como vocês organizavam os ensaios? \_\_\_\_\_ 139
19. Quantas vezes ensaiavam por semana? \_\_\_\_\_ 139
20. Vocês costumavam gravar para se escutarem? \_\_\_\_\_ 139
21. Como avalia a importância da gravação? \_\_\_\_\_ 140
22. Acha que a gravação era determinante na confiança quando subiam ao palco? \_\_\_\_\_ 140

23. Quando decidiam se gravar (com intenção de estudo)? \_\_\_\_\_ 140
24. Gravavam trechos curtos ou somente a peça inteira? \_\_\_\_\_ 140
25. Gravavam individualmente ou somente em duo? \_\_\_\_\_ 140
26. Vocês costumavam simular o recital? \_\_\_\_\_ 140
27. Em qual momento decidiam fazer isso? Com quantos dias de antecedência? Quantas vezes por dia? Simulavam no estudo individual também? Gravavam esse processo? \_\_\_\_\_ 140
28. Como decidiam a ordem do programa? \_\_\_\_\_ 141
29. Costumavam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como o faziam? \_ 141
30. Amadurecimento da obra: Quanto tempo em média costumavam levar para amadurecer uma peça a ponto de colocá-la em palco? \_\_\_\_\_ 141
31. E prontos para gravar? \_\_\_\_\_ 141
32. Para vocês, existia diferença nesse quesito: palco ou gravação? \_\_\_\_\_ 142
33. Praticavam algum tipo de técnica e em duo? Qual? \_\_\_\_\_ 142
34. Tocaram estudos de violão solo em duo? Se sim qual foi o objetivo dessa prática? \_\_\_\_\_ 142
35. Qual a frequência com que vocês incluíam peças novas no repertório e como era o processo de manter as antigas? \_\_\_\_\_ 142
36. Conhece algum material (Livros, CD's, Rádio, Revista) que aborde uma metodologia de estudo para dois violões? \_\_\_\_\_ 143
37. Qual repertório indicaria para iniciantes nessa formação (Supondo que esses iniciantes já têm musicalidade e técnica, porém sem experiência nessa formação)?\_ 143
38. Existe uma ordem para esse repertório? Qual seria a mais apropriada? \_\_\_\_\_ 143
39. Quais eram suas referências musicais? \_\_\_\_\_ 143
40. Achavam importante estarem em contato com intérpretes de outros instrumentos? \_\_\_\_\_ 143
41. Como pensavam o programa e a interação com o público? \_\_\_\_\_ 143
42. Algum dos integrantes do duo Assad ou Abreu deram algum tipo de dica para o estudo em duo para você e para o Fred? Ou você teve acesso ao cotidiano de estudo dos Irmãos Assads? \_\_\_\_\_ 144

## TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM LUÍS CARLOS BARBIERI

### **1. Após escolhida a obra ou o repertório que seria levado ao palco, qual era o primeiro passo que vocês davam para o estudo das músicas?**

A leitura era realizada em duo e quase nunca estudávamos separados. A escolha de digitação, mudanças na partitura, ideias de interpretação iam surgindo ali, em nosso bate papo durante o ensaio. Mesmo as passagens que eram difíceis para um e fáceis para o outro eram estudadas em duo. É muito importante, nesta primeira pergunta, ressaltar que Fred Schneiter, apesar de ter iniciado seus estudos de violão com quase 20 anos, era um camerista por excelência. Suas ideias e conhecimentos musicais eram muito grandes. Sua inventividade musical excepcional. Além do mais, era muito prático e inteligente. Nunca estava preso a ideias preconcebidas por outros, a não ser que ele, realmente acreditasse nelas. Isto foi uma preciosidade para que nossos ensaios fluíssem e fossem bem aproveitados.

### **2. O que levavam em consideração para a digitação da obra ao violão?**

A funcionalidade. Por exemplo, na Partita N° 2 para cravo, de Bach, fiz duas digitações diferentes: uma com cordas soltas e outra explorando notas presas. Depois de testar as duas chegamos a conclusão que com cordas soltas soava mais próximo ao cravo. Em outros casos, as notas presas davam mais clareza para a melodia. A digitação sempre foi resolvida com a equação: maior facilidade sem fugir de aspectos formais e musicais. Difícil de resolver, mas era um ponto de partida.

### **3. A abordagem da digitação mudava no contexto de um duo? Poderia citar um exemplo?**

Certamente. Em duo temos duas sonoridades distintas, por mais que a gente tente que soe como um só, sempre serão dois violões, dois violonistas e duas cabeças musicais pensantes. A digitação tem de estar a serviço da ideia musical e da viabilidade de sua realização. Isso nem sempre é possível: às vezes uma passagem fica fácil, mas deficiente, musicalmente. Outra fica difícil (ou impossível, o que é o pior), mas é a maneira mais apropriada para transmitir o que queremos.

Os exemplos eram diários, mas me lembro que quando tocávamos as “Valsas Poéticas” de Granados (transcrição de Sérgio Abreu) tinha uma escala que eu começava, Fred pegava pelo meio e eu completava. Não lembro se era nesta ordem, mas era o que acontecia. De tempos em tempos mudávamos onde eu ou Fred parávamos ou

começávamos. Hoje, ouvindo a gravação (pois, na partitura, isto não está claro devido às tantas mudanças e tentativas) não tenho a menor ideia de quem toca o que, nesta parte da música.

#### **4. A digitação era feita individualmente ou preferiam fazer conjuntamente?**

Sempre estávamos juntos. Partes mais simples, logicamente, ia se escrevendo sem perguntar ao outro. Partituras previamente digitadas eram seguidas ou modificadas, mas ao longo dos ensaios, a depender de como elas soassem, aí sim começavam a ser trocadas, por sugestão de um ou de outro, de acordo com sua funcionalidade musical.

#### **5. Quais processos vocês utilizavam para memorizar uma obra?**

O primeiro e mais natural era o estudo lento, sempre com metrônomo, sem a preocupação de memorizar. Era a preocupação com a sincronização, sonoridade objetivo musical. Isto por si só é o primeiro passo para memorizar uma obra. A partir de determinado momento era tentar tocar a música sem partitura, mesmo sem estar decorada. Esqueceu, abre a partitura, lê e tenta novamente.

Depois que a música estivesse decorada, o Fred sempre sugeria que em determinada parte do ensaio fizéssemos o seguinte: Ele começa a tocar a música de qualquer lugar e eu tinha que tentar “entrar” na música (sem a partitura, obviamente). Depois invertíamos. Como, depois de algum tempo, um e outro já sabiam onde e qual era o ponto de apoio que o outro utilizava para realizar isto, a regra mudava: agora um começava, mas o outro só poderia começar a tocar quando era autorizado. Isto fazia com que déssemos o sinal após a passagem de apoio do outro.

Em público, isto nos dava a tranquilidade necessária contra quaisquer tipos de “brancos” e esquecimentos, pois sabíamos exatamente quando o outro iria retornar à música, caso acontecesse um “acidente” deste tipo.

#### **6. Nesse momento costumavam utilizar o metrônomo?**

Sempre. Desde o momento em que conseguíssemos tocar a música com mais fluência, mesmo que muito lentamente (logo nos primeiros ensaios, até para sempre). Tocávamos sem o metrônomo somente quando o objetivo era passar a música inteira. 90% do tempo dedicado ao estudo era feito com o metrônomo.

Inclusive às partes em que tínhamos ralentando, acelerando e outras indicações em que saíamos do tempo de metrônomo, fazíamos com o metrônomo ligado e retornávamos a ele.

**7. Ativavam a memória musical pela reflexão (imaginação), ou seja, estudavam a interpretação sem pegar no instrumento, somente pela reflexão?**

Não. Conversávamos muito sobre o que fazer e como fazer. Sobre a ideia de cada um e como cada um ouvia a música e suas expectativas sobre esta realização. Muitas vezes gravávamos os ensaios e ouvíamos para comentar o que estava bom e o que faltava acontecer. Da mesma forma gravávamos os concertos.

**8. Como distribuíam o estudo de trechos alternado com o estudo da obra inteira?**

Em geral o ensaio era focado nas passagens complexas (mesmo que isto ocorresse em só um violão). Metrônomo lento, indo pouco a pouco, até a velocidade estabelecida para a música. Depois a passagem de trecho maior, onde estava inserida a parte em questão. Por último, a obra como um todo.

**9. Quais os principais aspectos que o metrônomo podia beneficiar na eficiência do estudo individual e em duo?**

O principal de todos: dar sincronia aos dois violões. Fazer com que o pulso musical fosse, naturalmente, o mesmo para os dois. Nas raras oportunidades de estudo separado era fundamental saber qual o andamento final e como chegar a ele (se de 5 em 5 pontos ou 10 em 10 pontos. Como nos ensaios).

**10. Em que andamento começavam a estudar? Durante o estudo, caso a música tivesse um andamento rápido, quando decidiam aumentar o andamento?**

O andamento inicial era em uma velocidade em que era possível tocar a música sem dificuldades, mas muito lento. Aos poucos íamos aumentando o andamento, na medida em que ganhávamos confiança técnica. Mas, muitas vezes o problema não era técnico, mas musical. Um ralentando, por exemplo, era estudado lentamente, para que os dois estivessem sincronizados, mesmo que fosse uma passagem fácil, tecnicamente.

**11. Ao atingirem o nível ideal no andamento, em algum momento voltavam a estudar lentamente?**

Sempre iniciávamos o estudo de qualquer música lentamente e com metrônomo. Isso era feito religiosamente. A música era estudada primeiramente bem lenta, com metrônomo. Depois em várias velocidades até alcançar a velocidade final, sempre com metrônomo. Por último, tocada como em concerto, sem metrônomo.

**12. Quando decidiam “abandonar” o metrônomo?**

NUNCA. O máximo era a passada como em um concerto.

**13. Um escutando o outro... como vocês reagiam ao que o parceiro está fazendo? Isso era fundamental na comunicação do duo?**

O tempo todo. Uma das primeiras coisas (e a mais difícil) foi passar por cima de nossos próprios egos para conseguir ouvir a opinião do outro, sem ofensas. Tirar a conclusão em prol do duo e não pessoalmente. Em duo não há lugar para o individualismo, existe um trabalho assinado por dois e que tem que soar como um.

As vezes o fato de um estar fazendo a voz principal, em determinada passagem, obriga ao outro uma adequação àquele ambiente musical, sonoro e interpretativo, mesmo que vá de encontro às suas opiniões. E, muitas vezes, não dá para modificar certos trejeitos do parceiro (a), que acontecem muito naturalmente, como se fosse sua caligrafia musical. Neste momento, em que estamos atuando como “grupo de apoio”, temos que nos resignar à condição de “copiar a caligrafia musical” de nosso parceiro. Sem ofensas. O objetivo é a música acontecer plenamente.

**14. Como trabalhavam sincronia em acelerandos e retardandos?**

Como disse anteriormente, uma vez determinados os pontos onde isto iria acontecer, eles eram estudados, mesmo com o metrônomo, saindo e retornando a ele.

**15. Quais os principais fatores que considera para ter uma sincronia nos ataques?**

Estudo lento com metrônomo. Escolha da técnica e resultado sonoro. Se um usa apoio e o outro não, isto pode atrapalhar, mas se o resultado musical é semelhante, não importa como ele é feito. É mais difícil com técnicas muito distintas, mas com ideias distintas é impossível.

**16. Pensava na dinâmica e no equilíbrio sonoro enquanto estudava sozinho?**

Sim, isto tem que ser definido em primeiro lugar e as mudanças não podem ser unilaterais. Mesmo sozinho piano é piano, forte é forte, dolce é dolce e metálico é metálico.

**17. Quando você estudava sua parte individualmente pensava na parte do Fred?**

Muito raramente estudávamos separadamente. Tínhamos um trabalho de ensaios diário e também nos dedicávamos somente ao duo. Quando estudava sozinho tinha como objetivo resolver alguma passagem. Naturalmente a parte do Fred ficava na mente, completando assim a música.

**18. Como vocês organizavam os ensaios?**

Em nosso caso, inicialmente, estudávamos de segunda-feira a segunda-feira. Fora os horários em que dávamos aulas ou íamos para a faculdade, não tínhamos muito tempo para estudar sozinhos. Às vezes o Fred estava dando aula e eu estava no quarto estudando, depois retomávamos os ensaios.

**19. Quantas vezes ensaiavam por semana?**

No início, todos os dias possíveis da semana. Com o tempo e os compromissos familiares e de trabalho (para ganhar nosso sustento) tivemos que readaptar. Mas, basicamente, disponibilizávamos ensaios de segunda à sábado. Dois dias na semana, à tarde, cada uma dava suas aulas (no mesmo dia para perder o mínimo de tempo). Mesmo nestes dias ensaiávamos pela manhã. Sábado também pela manhã. Não tínhamos nenhuma intenção de termos repertório como solistas. No máximo estudávamos uma música solo, como por exemplo as músicas do Fred que toquei em concertos do Duo para lançar as partituras.

**20. Vocês costumavam gravar para se escutarem?**

Sim, gravávamos muitos ensaios e concertos.

**21. Como avalia a importância da gravação?**

Fundamental para que o que você toca seja, realmente o que pensa em fazer. Para que você saiba se a função de sua parte está sendo bem realizada e funciona. E, muitas vezes, convencer a você mesmo que está errado ou certo.

**22. Acha que a gravação era determinante na confiança quando subiam ao palco?**

Com certeza absoluta.

**23. Quando decidiam se gravar (com intenção de estudo)?**

Sempre que tínhamos dúvidas sobre o que estava acontecendo, ou para ter uma noção melhor de nossas decisões ou a título de exercício público (o microfone é uma plateia que tem um ouvido que não passa nada).

**24. Gravavam trechos curtos ou somente a peça inteira?**

Geralmente peças inteiras.

**25. Gravavam individualmente ou somente em duo?**

Sempre em duo.

**26. Vocês costumavam simular o recital?**

Sim. Durante os ensaios, em casa de amigos e em várias oportunidades, como quando estávamos ensaiando e chegava um amigo: ele sempre era uma cobaia: “escuta só esta música...”.

**27. Em qual momento decidiam fazer isso? Com quantos dias de antecedência? Quantas vezes por dia? Simulavam no estudo individual também? Gravavam esse processo?**

Sempre próximo a um concerto importante, marcávamos outro (uma semana antes, alguns dias antes) em local mais simples ou na casa de um amigo. Sempre que se aproximava um concerto passávamos o concerto inteiro durante o ensaio, gravávamos, o que já era um hábito comum de ensaio.

**28. Como decidiam a ordem do programa?**

Inicialmente, tínhamos como meta um repertório diferente do Duo Abreu e Assad. O Fred era um excelente transcritor, então ele transcreveu obras de Bach, Mozart, Vivaldi, Scarlatti. Suas composições estiveram a frente de nossos concertos e com isso me entusiasmei em também compor. Começamos a pedir aos amigos que escreveram para nós e Marcos Lopes, Roberto Velasco, Luiz Carlos Csekö, entre outros nos dedicaram obras. Começamos depois a arranjar obras de Garoto, Dilermando Reis e João Pernambuco.

Sempre buscamos algo inédito, que ampliasse o repertório para dois violões e fugisse do lugar comum, em que percebo, até os dias de hoje, os duos de violões. Poucos fogem da armadilha que se transformou a “Tango Suíte” e outras obras super conhecidas e que estão eternizadas nas fabulosas mãos dos Abreu e Assad.

Além do mais o repertório tinha que ter um equilíbrio de tempo e discurso que ia sendo lapidado após cada concerto, trocando ordem e músicas.

**29. Costumavam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como o faziam?**

Sim, isto é fundamental como para qualquer atleta. O básico era um ensaio resumido uma hora antes do concerto, passando as músicas lentamente, sem ritornelos e repetindo os pontos mais complexos, lentamente, até a velocidade final.

**30. Amadurecimento da obra: Quanto tempo em média costumavam levar para amadurecer uma peça a ponto de colocá-la em palco?**

É um ponto muito relativo, em que nem um tempo aproximado daria para sugerir. Se Fred estive vivo, tenho certeza que muitas músicas estariam sendo buriladas até hoje, na busca de algo mais.... Mas, uma coisa é certa: nunca colocar a música no palco antes de estar confiante. Mesmo que não saibamos, ainda, que ela não está pronta.

**31. E prontos para gravar?**

Tentamos gravar desde o início um LP (na época era isso). Graças a Deus não conseguimos. Nosso primeiro CD saiu quando tínhamos 9 anos de Duo e estávamos mais maduros. Algumas músicas ficaram bem melhores depois que gravamos o que me levou a estender ainda mais o tempo de espera pelo amadurecimento de uma música. O processo de gravação faz isso, então não vejo nada de mal em gravar uma música, muito

bem gravada a título de experiência e repetir um ou dois anos depois. Diminui a sua produção, mas aumenta sua qualidade. Na contramão do que digo, estou com um CD do Duo para ser lançado com músicas ao vivo, uma delas quando o Duo tinha menos de dois anos de existência. Essa o Fred não me perdoa, mas acredito que deva compartilhar esta gravação de um momento que considero especial em nossas vidas.

**32. Para vocês, existia diferença nesse quesito: palco ou gravação?**

Muita. Muitas vezes, no palco, aquele momento tão especial para o público e que para você não representou muito coisa, fica eternizado. Como reproduzir isto em um CD? No CD tudo deve estar perfeito, afinal de contas, num concerto, se você erra uma nota, em uma passagem, em outro você pode errar em outro ponto e para o público o momento é o que importa. Isso não fica tão registrado. Num CD, um erro que se repete, sempre no mesmo lugar, vira uma grande pedra no sapato. É ao que me referi á pergunta anterior, sobre o CD ao vivo do Duo.

**33. Praticavam algum tipo de técnica e em duo? Qual?**

Não e sim. Não, a técnica propriamente dita, como à conhecemos (escalas, Arpejos, ligados). Sim, o estudo da música lenta, com o aumento gradual com metrônomo, repetição exaustiva de passagens e etc.

**34. Tocaram estudos de violão solo em duo? Se sim qual foi o objetivo dessa prática?**

Em nosso estudo inicial e até a faculdade, com o instrumento, antes de começarmos o Duo, como todo aluno de violão. Eu com o Sérgio Assad e Fred com o Lula Perez, tivemos, como todos, que cumprir o básico dos estudos do Brouwer, Sor, Villa-Lobos....

**35. Qual a frequência com que vocês incluíam peças novas no repertório e como era o processo de manter as antigas?**

Era um processo lento. Sempre demorávamos muito a trocar as peças e o repertório, além do que, o fazíamos muito gradualmente.

**36. Conhece algum material (Livros, CD's, Rádio, Revista) que aborde uma metodologia de estudo para dois violões?**

Não.

**37. Qual repertório indicaria para iniciantes nessa formação (Supondo que esses iniciantes já têm musicalidade e técnica, porém sem experiência nessa formação)?**

Curiosamente, acho que começar pelo básico. Mesmo com nossas convicções de ineditismo de repertório, eu e Fred tocamos pouca coisa tradicional, como repertório da renascença, Barroco (Telleman), Pavane de Ravel, Fuga de Frescobaldi, entre outras. Paralelamente, lançamos mão das nossas músicas, arranjos e transcrições. Cada uma vai encontrando seu caminho lentamente, é preciso começar a clarear seus objetivos.

**38. Existe uma ordem para esse repertório? Qual seria a mais apropriada?**

Não acredito que exista uma ordem ou a mais apropriada. Sempre se faz melhor aquilo que mais te agrada, então escute muita música, e veja onde se você se encaixa melhor. Procure sua praia e aprenda a nadar nela.

**39. Quais eram suas referências musicais?**

Muito variada. Nós tínhamos duas coisas em comum: a paixão por Bach e pela música popular brasileira.

**40. Achavam importante estarem em contato com intérpretes de outros instrumentos?**

Fundamental. Por exemplo, de nosso repertório, a *Sonata* do Mozart foi orientada pelo pianista José Henrique Duprat e a *Toccat*a de Bach pelo clarinetista José Botelho. Isto nos deu uma visão mais ampla da música, onde eles não se apegavam aos detalhes técnicos do violão, o que invariavelmente, um violonista faria, mesmo que não quisesse.

**41. Como pensavam o programa e a interação com o público?**

Conversávamos muito, mas isto ia acontecendo naturalmente, ao longo dos concertos e dos anos. Decidíamos quem falava, onde falava, sobre o que e como íamos desenrolar o concerto. Sempre tivemos a ideia de um espetáculo, pensando na roupa e como o público que estava nos ouvindo iria nos ver (pelo amor de Deus, o “uniforme”

preto que todos usam hoje é medonho!! Além de refletir um peso desnecessário para o público. Para mim, o concerto já começa 1 a zero contra).

Desde a escolha do repertório (que fosse atraente ao público e para nós), a luz, o que falar e até o cenário, quando isto era possível, era pensado. A música é fundamental, mas, durante os concertos, o público tem na visão uma grande referência que, nos dias de hoje, em geral e principalmente na música clássica, é desprezado.

**42. Algum dos integrantes do duo Assad ou Abreu deram algum tipo de dica para o estudo em duo para você e para o Fred? Ou você teve acesso ao cotidiano de estudo dos Irmãos Assads?**

Bom, apesar de ter tido aulas particulares semanais com o Sergio Assad dos 17 aos 22 anos não tive uma preparação no campo da música de câmara. Era muito jovem e só começaria a me dedicar ao Duo dois anos após a ida do Sérgio para a Europa. Por outro lado, o contato com Sergio Abreu se iniciou logo no primeiro ano do nosso Duo (eu e Fred) em 1987. Ao encomendarmos os dois violões que usaríamos por toda nossa carreira (só em 87 usamos dois Suguiyamas) estreitamos o contato com ele. Ele nunca foi de ditar regras, mas suas dicas sutis sobre técnica, estudo, transcrições (Fred recebeu várias dicas além de apresentarmos para ele praticamente tudo o que Fred transcreveu) entre outros assuntos. De certa forma o contato com o Sergio Abreu desmistificou uma série de "lendas" sobre o estudo do violão e nos incentivou a plena realização de nosso Duo. Ele fez uma generosa crítica do nosso concerto de estreia na Sala Cecília Meireles em 1988 e outras tantas pessoalmente. Não tive acesso ao cotidiano de ensaio dos Assad.

Apesar de frequentarmos o atelier de Sergio Abreu periodicamente já o conhecemos após o término do Duo Abreu. Todo o trabalho de ensaio do Duo Barbieri Schneiter era planejado pelo Fred. Mesmo sendo tudo feito em comum acordo afirmo que partia do Fred as ideias de leitura em conjunto, mesmo de trechos em um violão tinha serias dificuldades enquanto o outro era bem simples, o treino para que cada soubesse "se achar" na música no caso de um branco ocasional, entre tantos outros processos que ocorriam durante os ensaios.

**SUMÁRIO DA ENTREVISTA COM JOÃO LUIZ REZENDE LOPES  
(02/05/2016)**

1. Após escolhida a obra ou o repertório que será levado ao palco, qual o primeiro passo que vocês costumam dar para o estudo das músicas? _____	147
2. O que levam em consideração para a digitação da obra ao violão? _____	148
3. A abordagem da digitação muda no contexto de um duo? Poderia citar um exemplo? _____	149
4. A digitação é feita individualmente ou vocês preferem fazer isso conjuntamente?	150
5. Como você faz para memorizar uma obra? _____	150
6. Você teve uma influência do Sérgio Abreu nisso? Certa vez li uma entrevista onde ele comentou seus próprios processos de memorização e me parece que vai ao encontro do que você está dizendo. _____	151
7. Nesse momento, vocês costumam utilizar o metrônomo? _____	152
8. Vocês estudam a interpretação sem pegar no instrumento, ou seja, somente pela reflexão? _____	153
9. Quando você está preparando a música mentalmente o que você leva em consideração para falar: “- Cheguei a uma interpretação e posso ir para o instrumento agora”. _____	153
10. Como distribuem o estudo de trechos alternando com o estudo da obra inteira?	154
11. Quais os principais aspectos em que o metrônomo pode beneficiar na eficiência do estudo individual e em duo? _____	155
12. Em que andamento começam a estudar? _____	156
13. Caso a música seja rápida, quando decidem aumentar o andamento? _____	157
14. Ao atingirem o andamento combinado na interpretação, em algum momento decidem voltar a estudar lentamente? _____	158
15. Ao prepararem um recital e, supondo que colocarão no programa uma música que já tocam há muito tempo, vocês a estudam lentamente novamente? _____	158
16. Quando decidem abandonar o metrônomo? _____	159
17. Quando você estuda lentamente pensa em precisão rítmica, gestual e em relaxamento? _____	159
18. Como vocês reagem ao que o parceiro está fazendo? _____	160
19. Como trabalham sincronia em acelerandos e retardandos? _____	160
20. Quais os principais fatores que considera para ter uma sincronia nos ataques? _____	161
21. Vocês escutam internamente a parte do outro quando estudam sozinhos? _____	162
22. Como vocês organizam os ensaios? _____	162

23. Vocês costumam se gravar para fazer uma auto avaliação? \_\_\_\_\_ 162
24. Você acha que a gravação é determinante na confiança para subir ao palco? \_\_\_\_ 163
25. Quando decidem se gravar? \_\_\_\_\_ 164
26. Você grava suas partes individualmente? \_\_\_\_\_ 164
27. Vocês costumam simular o recital? \_\_\_\_\_ 164
28. Mas costumam simular sem o público também? \_\_\_\_\_ 165
29. Então vocês têm isso bem diferenciado?! \_\_\_\_\_ 165
30. Você costuma passar o repertório do duo individualmente? \_\_\_\_\_ 165
31. Como decidem a ordem do programa? \_\_\_\_\_ 166
32. Vocês levam em consideração a dificuldade das obras? \_\_\_\_\_ 167
33. Vocês costumam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como? \_\_\_\_\_ 167
34. E quando estão no camarim procuram passar a música mentalmente? \_\_\_\_\_ 168
35. Quanto tempo em média costumam levar para amadurecer uma peça a ponto de levá-la ao palco? \_\_\_\_\_ 168
36. E para considerar que estão prontos para gravar? \_\_\_\_\_ 168
37. Para vocês, existe diferença no quesito palco ou gravação? \_\_\_\_\_ 171
38. Praticavam técnica em duo? Quais? \_\_\_\_\_ 171
39. Tocaram “estudos” de violão solo em duo? Se sim, qual foi o objetivo dessa prática?  
\_\_\_\_\_ 172
40. Vamos supor que os dois toquem o Estudo 1 do Carcassi para um escutar a  
qualidade do stacatto ou as propostas de nuances do outro e tentar fazer imitar. \_\_\_\_ 172
41. Com que frequência vocês incluem peças novas no repertório e como é o processo  
de manter as antigas? \_\_\_\_\_ 172
42. Conhecem algum material que aborda uma metodologia de estudo para dois  
violões? \_\_\_\_\_ 172
43. Qual repertório você indicaria para iniciantes nessa formação (supondo que já  
tenham musicalidade e técnica, porém sem experiência)? \_\_\_\_\_ 172
44. Existe uma ordem para esse repertório? Qual seria a mais apropriada? \_\_\_\_\_ 173
45. Obras de Pierre Petit, por exemplo? \_\_\_\_\_ 173
46. Então você acha que não pode pular de fase? \_\_\_\_\_ 173
47. O que vocês costumam escutar? \_\_\_\_\_ 174
48. Açam importante estar em contato com intérpretes de outros instrumentos? \_\_\_\_ 174
49. Como pensam o programa de uma apresentação e a interação com o público? \_\_ 174

## TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JOÃO LUIZ REZENDE LOPES

### **1. Após escolhida a obra ou o repertório que será levado ao palco, qual o primeiro passo que vocês costumam dar para o estudo das músicas?**

Bom, não pensamos muito essa coisa de escolher a obra ou o repertório que será levado ao palco. Passamos por várias fases nesses vinte anos tocando juntos. É claro que, no começo, você pensa mais em: qual é o repertório disponível para dois violões? Dentro desse repertório, o que podemos tocar nessa fase inicial? Então, as coisas meio que são ditadas e não temos muito controle. Mas, a partir do momento em que vamos tendo algum controle, passamos a estabelecer um repertório. Só podemos falar sobre ter um repertório próprio, ou sobre levar ao palco alguma coisa, depois de já ter tocado milhares de músicas. Antes disso, não faz sentido. Você tem que tocar muita coisa. Tocar! Tocar! Tocar! Até você achar o seu repertório.

O repertório que você vai levar ao palco é reflexo de dezenas de peças que você tocou durante a sua formação e que você vem assimilando. O que vai para o palco é o resultado de anos de labor em vários repertórios, entendeu? Não é assim, vamos trabalhar esse repertório e vamos levá-lo ao palco. Não! Temos que trabalhar coisas importantes para o duo que são: encontrar um repertório com o qual nos identifiquemos, que faça sentido musical e que, até certo ponto, nos desafie tecnicamente, porque isso é importante também. Então, após decidirmos quais músicas têm essas características, elas se tornam o nosso repertório e, uma vez que temos esse repertório, o primeiro passo é começar a trabalhar muito até decorar, pois, desde o começo do duo, decidimos que tocaríamos de cor.

Uma coisa que eu acho que é um diferencial nosso e que hoje em dia não fazemos tanto, mas passamos pelo menos uns quinze anos fazendo, é: uma vez que decidimos a peça que vamos estudar, começamos a dedilhá-la e estudá-la juntos. Não tem aquela coisa de o Douglas pegar a parte dele, eu pego a minha, aí vamos para nossas casas, estudamos e, depois, juntamos. Não existe juntar. Montamos a música juntos.

Fazemos dessa maneira porque queremos saber o que cada um faz e qual é a melhor digitação. A melhor digitação não é aquela que é a melhor para você e sim a melhor para o duo, para a ideia musical que o duo está pensando. Então, aquele dedilhado que você quer e que você gosta não necessariamente será o melhor. Resolvemos isso logo que começamos a estudar, porque estudamos a música juntos, ou

seja, estudar juntos não é só ensaiar. Tem uma diferença grande aí. Vamos montando tudo junto, é uma coisa que acontece naturalmente. Não forçamos muito a música estar decorada em determinada data para apresentá-la em um concerto. Mas, eu diria que, uma vez decidida a peça, começamos a estudar dessa maneira. Geralmente, toma um mês para decorar, às vezes menos, depende muito.

## **2. O que levam em consideração para a digitação da obra ao violão?**

Vou responder boa parte levando em consideração a minha prática solo. Bom, estudo as músicas sem o violão. Esse é o jeito que eu componho também. Então, já vou resolvendo a música na cabeça. Essa é uma pergunta muito complexa e isso depende da obra. Vamos por partes.

Sabendo o tipo de instrumento que eu tenho, tomo algumas decisões em relação a digitação que às vezes, vamos supor que se eu tocasse em um violão de cedro digitaria diferente, entendeu? Sabendo como meu violão Sérgio Abreu responde, tomo decisões que têm a ver com o instrumento.

Também levo em consideração o que minhas mãos fazem naturalmente. Sempre vou tentar explorar minhas melhores qualidades de mão direita e de mão esquerda, buscando escolher os movimentos que eu faço melhor. Então, se eu conseguir adequar essas minhas preferências para as obras, está ótimo, porém nem sempre isso é possível.

Acho que também é importante, quando você digita uma obra, saber o sentido que você quer dar a ela. Se você não sabe isso, esqueça. A digitação ficará uma coisa mecânica. Você tem que entender o que você quer dizer com a obra, de preferência o que o compositor quis dizer com ela, para você digitar de acordo com esses parâmetros.

Além disso, você deve conhecer seu instrumento. Conhecer onde seu instrumento “fala” melhor. As pessoas não comentam isso, mas é muito importante porque no piano, por exemplo, você tem só um jeito de tocar as notas, enquanto que no violão você tem milhares de maneiras. Você tem que levar isso em consideração, pois, como eu disse, você terá muitas digitações. Vejo que isso é verdadeiro quando analiso as digitações de Andrés Segóvia.

Sou fascinado por tudo que o Segóvia digita. Você vê que tem coisas que muita gente faz na primeira posição e ele faz lá embaixo, fica meio difícil, mas tem que observar o tipo de sonoridade que ele tinha em mente, o que ele queria apresentar musicalmente e por onde o violão dele cantava melhor as notas, é aquilo que funciona,

você não tem que mudar. Mas, de repente, no seu violão isso se traduzirá de uma maneira diferente. Você pode encontrar o mesmo objetivo musical que ele, mas com uma outra digitação.

Por isso a hierarquia é: primeiro, você deve achar qual é a ideia musical que você quer apresentar; segundo, achar um dedilhado adequado para isso; e terceiro, ver onde seu violão responde melhor. Se você conseguir combinar esses três fatores, não tem como dar errado a digitação. Muita gente diz: “- *Aqui uma corda solta é melhor*”. Não é bem assim. Você precisa pensar qual é o sentido das coisas. Se você não tiver um princípio fica complicado. Esse é o princípio que eu uso. Tudo isso dobra quando você trabalha em duo.

### **3. A abordagem da digitação muda no contexto de um duo? Poderia citar um exemplo?**

Totalmente. Muda muito! Acho que uma coisa que nos ajudou a ter um conceito sólido de como trabalhar em duo foi preparar a obra completa de Mario Castelnuovo-Tedesco. Era pouco tempo para atingirmos um certo nível que estava sendo esperado em um repertório que tem meio que tudo. Então, o trabalho era assim: quando eu digitava, imaginava uma passagem “- *Aqui vai funcionar uma corda, um mi preso!* ”. Só que, quando eu ia tocar com o Douglas, aquele *mi*, mesmo sendo uma nota repetida, soava muito abafado. Aquilo não soava junto com o outro violão. Naquela textura tinha que ser com cordas soltas. Nesse quesito, acho que os Irmãos Abreu foram mestres.

O Sérgio tem uma sacada tão grande de quando você tem que usar as cordas soltas, por causa da textura, ou tocar uma melodia numa primeira posição. Isso ajudou muito para juntar o que eu tinha como princípio de como digitar uma obra e ver, na prática, como eles tocaram as poucas coisas que fizeram do Tedesco.

Então, tocando com a digitação deles, pude extrair essa ideia de que, dependendo da textura, você tem que mudar muitas coisas no duo. Então a digitação muda. Você tem que abrir mão de muita coisa para formar uma terceira, que é a sonoridade do duo, ou seja, você tem dois componentes que são os violonistas e tem o terceiro que é o resultado sonoro disso, que é um só e é o mais importante. Então esse é um princípio, também filosófico, meu e do Douglas, de como trabalhar em duo. De maneira geral, não interessa o que eu penso ou que ele pensa como músico, nem nossas

vaidades nem nossos egos. É a música que vai dizer para você o que ela precisa, entendeu?

#### **4. A digitação é feita individualmente ou vocês preferem fazer isso conjuntamente?**

Os dois. Quando a gente vai estudar a obra, só para ficar mais claro, nós estudamos juntos. Vamos supor que você dê uma peça para nós que nunca vimos. Cada um tem a sua parte. Vamos começar a tocar nesse primeiro momento em que nos aproximamos da música e já vamos pensando em uma digitação que vai saindo naturalmente. É aquela coisa primeira, essa espontaneidade tem que ser mantida, certo? Depois você trabalha em torno disso.

Quando estamos estudando, nós já vamos vendo “- *Toca aqui nessa digitação*”. Por exemplo, em muitas obras para duo acontece a exposição do material em um violão e depois a reexposição em outro, pode ser igual, em uma outra oitava ou transposto. Se você tem um tipo de melodia, a articulação deverá ser a mesma, isso serve como um elemento de unificação. Então, depende muito se funciona na minha mão desse jeito e na mão dele de outro. A articulação tem que ser da mesma maneira. Os dois têm que se adequar ao que a música pede. Fazemos isso meio que juntos, pois estudamos juntos.

Ultimamente, não temos estudado tanto juntos por conta da distância. Então, quando nos encontramos já preparamos a obra. Muitas vezes redigitamos as coisas porque vemos que o que pensamos não estava adequado para música. Isso aconteceu muito com a música do Leo Brower, que foi o nosso último projeto. Pensávamos de um jeito e depois que juntamos e começamos a trabalhar muitas coisas mudaram. Lembro que a gente começou a preparar esse disco numa turnê em Beijing, na China. Eram todos os dias trabalhando digitação: “-*Vamos experimentar isso ou aquilo...*”. Aí, gravamos e foi o que funcionou.

Hoje em dia já fazemos diferente, pois temos mais tempo com a música. Como entendemos a música melhor, mudamos muito a digitação. Mas, aquela coisa primeira, de quando nos aproximamos da música, meio que tem que ser mantida, porque é o natural. Não é por acaso que aqueles dedos vão naquelas notas numa primeira lida, entendeu?

#### **5. Como você faz para memorizar uma obra?**

Eu canto e tenho a facilidade de ler música sem o instrumento. Foi assim que eu aprendi música. Enquanto eu aprendia teoria e solfejo não tinha aula de instrumento. Então, eu aprendi muito bem essa coisa visual e isso é muito forte para mim. O cantar é

porque minha professora me mandava cantar. Eu canto facilmente todas as músicas que eu toco e as lembro de cabeça. Tenho facilidade e tenho o ouvido absoluto e isso ajuda um pouco também.

Voltando à questão de memorizar, eu sei as notas da música e quando vou memorizar, antes de tudo, preciso querer memorizar, não tem que ser uma coisa mecânica, tem que ser uma coisa musical. As pessoas, geralmente, associam a memorização a alguma coisa mecânica de repetição. Isso também é importante, mas acho que a maneira como a música penetra em sua mente faz com que você não consiga parar de pensar nela. Você já se colocou nessa posição de estar estudando uma obra e não conseguir parar de pensar, aí te vem à cabeça a digitação da mão esquerda, da mão direita, os sons, etc.? Assim, se você souber explorar esse lado meio lúdico, você vai memorizar a obra, vai se conectar a ela e saber as notas muito mais rápido. É uma coisa que acontece muito quando gosto da música, memorizo rápido quando gosto. Então, se você gosta, já é um grande passo, pois ela não sai da sua cabeça. Aí você fica tocando a música na sua mente, entendeu?

Mas têm partes que te dão um branco, porque você ainda não sabe a música completamente. É nesse momento que você vai para o instrumento e se pergunta: porque que me deu um branco? Então, você vai mapeando os trechos não memorizados. É assim que você trabalha para memorizar a obra. Para isso, acho que é fundamental cantar e não usar o instrumento. Sempre canto tudo. Se você quiser que eu solfeje para você qualquer nota do repertório que eu toco de memória, eu saberei. Sei as notas e posso escrever a partitura para você. Isso é importante!

**6. Você teve uma influência do Sérgio Abreu nisso? Certa vez li uma entrevista onde ele comentou seus próprios processos de memorização e me parece que vai ao encontro do que você está dizendo.**

O Sérgio Abreu é uma influência muito grande. Eu sempre conversei com ele sobre muita coisa e tenho muita, mas muita, influência dele até hoje. Sempre sou hospedado por ele quando passo pelo Rio de Janeiro e sempre conversamos sobre isso. Acho que isso é uma coisa que se fortaleceu depois que eu o conheci e comecei a aprender com ele também. Mas, acredito que, de certa maneira, eu já tinha isso, porque foi um processo com o qual comecei com música. Meu primeiro instrumento foi o trompete, tinha trompete na escola, mas eu não lia música, só tocava porque era em banda. Depois eu quis aprender música, teoria e solfejo. Minha professora só ensinava

teoria pura e solfejo. Então tinha que cantar tudo, não tinha outra maneira. Fiz todo o Bonna e tinha que cantar e reger. Já comecei assim, com onze anos, cantando tudo. Sempre cantando.

### **7. Nesse momento, vocês costumam utilizar o metrônomo?**

Eu e o Douglas sempre utilizamos metrônomo. Acho que usamos até demais. Isso porque não vemos o metrônomo como uma coisa que pode fazer soar muito mecânico, pelo contrário, quanto mais você sabe tocar no tempo - isso é uma coisa importante e não sei se alguma pessoa já chegou a falar isso para você - melhor a sua independência rítmica vai ser.

Isso pode não ser verdade para todo mundo, mas para o Douglas e eu isso é muito verdadeiro. Eu acho que isso deveria ser, pois quanto mais você sabe tocar no ritmo, melhor você poderá sair dele. O metrônomo é parte do meu dia a dia e eu gosto de tocar com o metrônomo. Uma outra coisa que é muito importante é usar dois metrônomos as vezes, mas isso eu faço mais sozinho. Eu ponho um no tempo e o outro no contratempo. Às vezes é legal estudar com metrônomo fazendo de conta que ele está batendo no contratempo. Você tem que ter essa destreza, é importante fazer isso. E outra coisa, quando usar dois metrônomos a ideia de ter uma batida no tempo e o outra no contratempo é para você ver se consegue, no seu estudo, passar de um tempo para o outro sem ter dureza. Tem que ser natural a passagem.

Egberto Gismonti também estuda com dois metrônomos e eu peguei isso dele. Só que ele vai mais longe, ele usa um metrônomo acelerando, rápido, e o outro metrônomo mais lento. As pessoas são tão binárias do jeito que elas usam o metrônomo, mas você pode utilizá-lo de muitas maneiras.

Você pode, por exemplo, usar ele tão lento que você marca, vamos supor, se você está estudando música brasileira você tem sempre um grupo de quatro semicolcheias. Nesse caso, poderá colocar o metrônomo de maneira que ele vá bater só na última colcheia. Também poderá estudar de um jeito que ele bata sempre na última semicolcheia, ou na do meio, depende. Você tem que usar o metrônomo de uma forma mais elástica, de acordo com a música. Então, respondendo à pergunta, na verdade, eu uso o metrônomo em todo o tempo e isso é porque eu gosto.

**8. Vocês estudam a interpretação sem pegar no instrumento, ou seja, somente pela reflexão?**

Sim! Você precisa saber a música. Você pode saber a música na sua cabeça e também pode saber a música nos dedos. É importante saber os dois, porque se você só memoriza a música você não saberá os caminhos ou as trapaças que os dedos podem dar enquanto você está tocando. Então, você tem que estar preparado para tudo. Eu acho que os dois. Você tem que saber a música na sua cabeça e também tem que saber a música nos dedos, pois não dá para saber um sem o outro.

**9. Quando você está preparando a música mentalmente o que você leva em consideração para falar: “- Cheguei a uma interpretação e posso ir para o instrumento agora”.**

Uma vez que eu já tenho um caminho mais ou menos definido em minha cabeça de olhar a partitura, vou testando. Não fico muito tempo estudando a partitura de forma que nunca pegarei no instrumento, pego o instrumento frequentemente. Ultimamente, por ter facilidade em fazer isso, meio que acho a digitação que quero já na cabeça, por já ter estudado e assimilado, aí vou para o violão e normalmente ficará a digitação que estava em minha mente.

Uma coisa que é muito interessante é que a gente sempre começa a estudar lento. Muitas vezes a digitação que serve para o andamento lento não serve para o andamento rápido e, por isso, você tem que estar esperto. Então as coisas podem mudar. Mas eu diria que, quando estou estudando, mesmo mentalmente, já tenho uma ideia da interpretação, mas ela só vai se refinando com o tempo. Não tem como antecipar o processo, pelo menos comigo.

Mesmo depois que decoro, é assim. Acho que a música, para estar com uma interpretação que eu considero satisfatória - não interessa se eu a toco lendo, decorado ou se eu já gravei - leva um tempo. Ela tem o tempo dela e geralmente é depois que eu a toco a muito tempo. Infelizmente, eu não tenho esse poder de preparar uma música e a interpretação dela ser definitiva somente com um ano de experiência. Não. Ela vai ficar ali muitos anos, vou largá-la e depois retomá-la. Aí sim, ela vai soar bem.

## 10. Como distribuem o estudo de trechos alternando com o estudo da obra inteira?

Sempre estudamos a música inteira e os trechos. Nunca estudamos uma coisa ou outra. O que facilita é que sempre fazemos isso muito lento, até em obras que já tocamos há muitos anos e sabemos bem. Mesmo assim, estudamos do zero no metrônomo. No princípio, quando estamos juntos e vamos começar a ensaiar, colocamos o metrônomo no zero e vamos subindo. Gostamos de trabalhar as músicas começando muito lentamente.

Estudamos um trecho por duas razões, razão 1: o trecho está mal resolvido tecnicamente ou, razão 2, mal resolvido musicalmente. Essas são as duas razões. Não tem porque estudar um trecho se ele não tem nenhum desses dois problemas. Esse é o nosso princípio. Então, quando existe um trecho problemático, estudamos ele separado, lentamente e ficamos até ele sair. No entanto, se temos um problema nos compassos 25 e 26, não isolaremos eles, pois o problema de isolá-los é que ficarão fora de contexto. Para quem grava compasso por compasso, isso até funciona, mas nem sempre.

Para nós existe uma ideia por trás. Então, sempre colocamos o estudo do trecho pensando no contexto que ele está inserido. É assim que trabalhamos. Por isso, enfatizamos essa coisa de trabalhar lentamente. Sempre pegamos um trecho, embora o problema seja em dois compassos, estudamos uma estrutura maior, uma frase e trabalhamos aquela frase completa.

Mas, em alguns pontos, para resolver o problema, o que temos encontrado é: ultrapassamos o andamento que decidimos sobre a música que vamos tocar, ou do trecho. Então, se somos capazes de tocar aquele trecho no andamento muito mais rápido aí ele está resolvido. A música inteira é assim. Como estudamos todas as músicas com metrônomo, somos capazes de tocar tudo que tocamos ou gravamos em um andamento mais rápido do que decidimos tocar em público ou gravar. Quando você toca no palco ou na gravação é bom que seja em um andamento que não esteja te sufocando, não esteja no seu limite. É muito ruim tocar no limite.

Quando o problema é musical você irá trabalhar com o metrônomo no lento também, mas aí você não estará pensando na técnica. Na verdade, estará, pois, a técnica tem que estar resolvida para a música sair. Mas, nesse caso, é um outro princípio, porque é uma coisa mais de textura ou de frase. Nesse contexto, seria aquela coisa que a gente chama de *ensemble*, porque ele tem esses problemas também. Se um trecho não sai, não é só porque a parte do Douglas ou a minha está mal ou porque a parte musical está ruim. Às vezes é na junção dos violões que não está dando certo. Então tem muitas

variantes. Mas, vamos assumir que a parte técnica esteja resolvida e a parte do conjunto também. Então, só trataremos da questão musical. Aí é quando você tem que cantar as coisas.

Imagina uma situação em que você está com seu parceiro, cada um tem um pulso interno e isso é difícil de comunicar, pois é uma coisa interna e somente tocando não daria certo. Por exemplo, se tem uma frase que vocês querem fazer muito lírica, mas tem um problema por optar por ser muito lírica ou poética e o som do *ensemble* não estará junto, você tem que cantar de maneira que ele entenda como você está pensando a frase (ou vice-versa, se você faz o segundo violão). Tipo: “- *Quero que essa frase seja assim!* ”. Cante e toque, porque se você só fica tentando ajustar tecnicamente não vai resolver. Essa é uma maneira de resolver um trecho também. Você tem que expor a ideia cantando e não somente tocando no instrumento, pois isso não vai resolver muito. Então você terá que usar a cabeça. Vocês têm que pensar: como podemos fazer para ficarmos juntos na frase soando assim?

Sabemos que existem os problemas que são técnicos individuais, os problemas técnicos de duo e os problemas musicais. Mas tudo isso é trabalhado devagar e junto. Lógico que você pode trabalhar individualmente e deve fazer isso, mas, quando tocam juntos isso poderá soar totalmente diferente. Você tem que lembrar que está tocando em duo e não solo, pois é muito perigoso trabalhar a parte individual sem referência. Ela tem que ser trabalhada de maneira que não influencie negativamente no duo.

### **11. Quais os principais aspectos em que o metrônomo pode beneficiar na eficiência do estudo individual e em duo?**

Quanto mais você toca com o metrônomo, com esta máquina marcando o tempo, mais você terá habilidade para se libertar dele. Eu não acredito que uma pessoa que não saiba tocar com o metrônomo tenha um bom ritmo. Pode até ter, mas, deixa eu colocar de uma outra maneira. O metrônomo não tem que ser colocado de uma maneira negativa, como um aparelho que fará você soar muito mecânico, porque não é verdade.

No caso do nosso duo, usamos o metrônomo para tudo. O que eu comentei com você anteriormente é que acabo usando o metrônomo para minha diversão. Eu mudo o tempo, uso dois metrônimos, faço e desfaço com o metrônomo. Isso tudo é para buscar independência rítmica, pois é importante para mim. De repente, isso não é tão importante para outras pessoas. O que eu estou buscando, ao usar o metrônomo, certamente, não é o que outras pessoas estão buscando. Eu sei, porque alunos meus

fazem isso e outras pessoas também. Eles colocam o metrônomo batendo e ficam repetindo a escala. Imagino que muita gente aprende assim. Mas, não é para isso que nós usamos.

No caso específico do nosso duo, usamos o metrônomo, porque queremos que exista um pulso, que não é o meu e nem o do Douglas, é o pulso do duo. Como já te falei, a música sempre tem que estar à frente. Qualquer coisa que eu penso ou o que ele pensa, em relação ao pulso interno de cada um, é importante, mas temos que moldar isso para gerar uma terceira coisa. O metrônomo ajuda a conquistar isso. Tocamos tanto com o metrônomo e temos a assimilação exata da diferença do primeiro tempo para o segundo. Tem gente que corre e tem gente que atrasa. Mas nós, de tanto utilizar o metrônomo, acabamos estabelecendo um pulso só. Achamos que ele nos ajuda muito nisso.

Também acreditamos (como já disse várias vezes) que, se você souber tocar muito bem com o metrônomo, você será muito livre com o ritmo. Acho que isso faz muito sentido para nós. Para mim, com certeza, faz todo o sentido. Se você não sabe fazer o metrônomo de “gato e sapato”, você não sabe dominar o ritmo. O metrônomo nos ajuda muito. Gostamos e não vemos como uma coisa mecânica. Vemos como um terceiro elemento do duo.

## **12. Em que andamento começam a estudar?**

Muito lento. Aquele lento que é um incômodo e que você erra tudo. É bom aprender a tocar assim. Isso também ajuda a memorizar. Além disso, pensamos no andamento com muito cuidado, porque é importante para nós ser muito elástico com ele.

O andamento que tocamos na verdade nós nem estudamos muito. Ele sai porque queremos que ele saia espontâneo. A verdade é que, quando estudamos, vamos do zero até o último possível do metrônomo. Isso é para conseguirmos uma coisa elástica. Às vezes, em um concerto, você pode tocar mais lento ou mais rápido. O andamento que tocaremos na hora não sabemos, aliás, claro que sabemos, mas ele não é estudado, porque aí não tem graça, não tem espontaneidade. O importante é você saber tocar muito lento e, de certa maneira, ultrapassar o andamento que você quer tocar a música, pois você fica tranquilo. Não é uma coisa que estará no seu limite.

Gravar-se é uma outra coisa que é importante também. Aprendemos muito com os Irmãos Abreu que devemos tocar os concertos, gravá-los e depois escutá-los. É só assim que você irá melhorar. Não tem outro jeito.

### **13. Caso a música seja rápida, quando decidem aumentar o andamento?**

Quando temos tempo, ficamos muito no andamento mais lento. Achamos isso importante para que música fique bem assimilada. Porque se você toca no andamento muito rápido, irá se preocupar muito mais com a técnica e não poderá se preocupar com outras coisas. Mas, é uma coisa natural, o andamento rápido vem. É claro que buscamos por ele, assim como estou te falando. Quando estudamos, muitas vezes até ultrapassamos este andamento rápido que queremos chegar, mas não é o andamento do palco, que tem que ser espontâneo. É engraçado falar em espontaneidade, pois tem muita preparação. Se você toca em todos os andamentos possíveis no metrônomo você estará se preparando muito e não é uma coisa que é tão espontânea assim.

Não buscamos o rápido demais. Quando você é mais garoto quer tocar tudo rápido e acaba tudo soando ridículo, sabe? É claro que você tem que tocar rápido, mas só se a música pedir. Quando a música não é tão rápida e você, ainda assim, quer tocar rápido, começa a ser um problema. Chegamos a ter uma fase assim, em que tocávamos muito rápido e queríamos tocar mais rápido ainda. Claro que era rápido dentro da nossa limitação, na verdade, nunca foi muito rápido. Mesmo assim era rápido, mais rápido do que a gente toca hoje, pois buscávamos isso.

Mas o Henrique sempre nos falava: “- *Olha, escutando vocês, acho que valeria mais a pena buscarem precisão de grupo, de tocar juntos*”. Uma coisa que ele sempre enfatizava era tocar os valores corretos das notas. Acho que, especialmente os violonistas, não leem direito nesse sentido, em que as notas têm seus valores corretos. Uma semínima é uma semínima. Uma mínima é uma mínima. Nós, violonistas, meio que vamos atropelando. Mas, quando você é realmente preciso com essa questão de como tocar as figuras musicais em grupo, você consegue soar rápido sem forçar. Não sei se você já passou por essa experiência.

Tem coisas que eu ouço dos Irmãos Abreu que, quando eu escutava mais jovem, aquilo soava a coisa mais impossível do mundo. Hoje em dia, ouço e falo: “- *Nossa, nem é tão rápido!* ” Mas, eles são tão precisos. Todos os componentes que devem estar ali, estão e com equilíbrio. O som e sua integridade. Não há nenhum momento em que o som caia em qualidade. A intensidade, os valores - eles são muito

precisos com valores - e o ataque em duo. Então, isso combinado parece estar muito rápido. Não é aquele virtuosismo barato que você toca as notas muito rápidas e muitas coisas passam. Não, é muito sólido.

**14. Ao atingirem o andamento combinado na interpretação, em algum momento decidem voltar a estudar lentamente?**

Não interessa se a gente chegou no andamento ideal. Estudar em duo ou ensaiar, para nós, está ligado a começar a estudar lento sempre. Temos um certo prazer em ficar estudando lento por muito tempo. Nós gostamos.

**15. Ao prepararem um recital e, supondo que colocarão no programa uma música que já tocam há muito tempo, vocês a estudam lentamente novamente?**

Retomamos lento, sempre. Você tem que trabalhar as músicas - isso aprendemos desde cedo, graças a Deus, com o Henrique - de uma maneira que você a estuda e depois larga, aí então quando precisar requisitá-la em algum lugar de sua memória, ela irá voltar. Então, se você fez um bom trabalho, se você estudou corretamente, ela volta. Não precisa demorar muito tempo. Você não precisará trabalhar muito duro para ela voltar.

O Henrique pedia para trabalharmos assim: “ - *Quando você está estudando, João, você tem que estar concentrado no que está fazendo*”. Ele falava isso porque sabia que em minha casa moravam muitas pessoas, meus irmãos, haviam também minhas tias, meu pai, minha mãe, meu avô. Era uma casa muito ativa e eu gostava de estudar com muita gente em volta. Mas ele falava que quando se está estudando não tem televisão e nem primo ao telefone. Você tem que estar fechado.

Pensa bem Hélder, a concentração que cobramos quando estamos no palco não é a mesma que temos quando estamos estudando. Quando estamos no palco com o violão, pensamos só naquele momento e é lógico que tem o fato de estar nervoso, mas ele é irrelevante se você está sempre estudando concentrado. A concentração que você irá precisar no palco é a mesma que você exercitou quando estava estudando. Então, não irá te faltar.

Geralmente as pessoas ligam a televisão ou estudam muitas e muitas horas, mas pensando na namorada ou pensando que tem que pagar uma conta. Esses pensamentos vão entrando em sua cabeça sem você perceber. Não quer dizer que eles estão ali te fazendo errar no trecho. Você faz porque é automático. Mas, quando você

requisita concentração total, como em um concerto, onde a audiência está toda ali olhando para você, no silêncio absoluto e é só você no palco, então precisará dessa concentração e, nesse caso, ela vai faltar, caso você não a tenha exercitado.

Todo esse blá blá blá que estou te falando é para exemplificar uma ferramenta que o Henrique exigia para trabalhar uma obra e para ela ficar realmente assimilada. Se você trabalha a obra assim, você pode deixá-la por muito tempo e depois, quando ela precisa ser retomada, ela irá voltar. Você não precisa de muito para ela voltar.

## **16. Quando decidem abandonar o metrônomo?**

Nunca abandonamos o metrônomo. Sempre estamos estudando com ele. Se temos um concerto daqui uma semana ensaiaremos até o dia do concerto com o metrônomo. Ele sempre é parte do estudo.

Mas, vamos supor que quando a gente vai fazer uma passagem de som no dia do concerto, sempre reservamos umas horas antes para testar a luz e o som. Nesse momento, nós não levaremos o metrônomo. Ali é só tocar. Você precisa experimentar a sala. Mas, durante o estudo técnico o metrônomo está sempre com a gente. Não temos vergonha de dizer isso porque sabemos aproveitá-lo para o nosso benefício. Ele não nos atrapalha em nada.

## **17. Quando você estuda lentamente pensa em precisão rítmica, gestual e em relaxamento?**

Eu tive que pensar muito nisso, pois tive muitos problemas ao tocar. Eu fazia muitas caretas. Quando comecei - e isso se alongou por muito tempo - tocava com uma postura muito ruim. Então, isso é uma prioridade para mim. Estudo com espelho e presto atenção nisso. Acho que a preocupação com a postura se intensificou quando comecei, no doutorado, a trabalhar com David Leisner. Basicamente as aulas eram, em sua maior parte, trabalhar a postura do corpo. Trabalhávamos o que era chamado de alinhamento do corpo. Você quer tocar um trecho expressivo? Você não precisa se contorcer inteiro. Eu penso nisso todos os dias. Ainda é uma busca para mim, porque não está do jeito que eu quero. Não sinto dor tocando e posso tocar por muitas horas, porque acho que tenho uma boa postura, mas, gostaria de ter uma postura ainda melhor.

Quando estou estudando uma obra penso claramente em realizar os trechos mais difíceis com o menor esforço possível. Mas você tem que estar pensando nisso: “- Sentarei na cadeira com uma postura correta”. Se você não está se vigiando torna-se

perigoso porque, depois de uma hora ou quarenta minutos tocando, você fica tenso sem perceber. Por isso, tanto nos estudos como durante as aulas ensinando meus alunos, tenho sempre um espelho a frente.

### **18. Como vocês reagem ao que o parceiro está fazendo?**

Aí vem uma coisa que fazemos, que também é muito importante e que aprendemos com o Henrique Pinto. Ele falava isso desde o começo do duo: “- *A grande sacada de fazer música de câmara é você tocar a sua parte, mas pensando na parte do outro.*” Requer uma grande habilidade, pois você tem que saber a sua parte muito bem. Isso faz sentido, porque você já toca a sua parte e ainda quer pensar só na sua própria parte? Não, você tem que pensar na parte do outro. A sua parte você já sabe. Assim eu acho que você interage melhor em um grupo.

Levando isso mais especificamente para o nosso duo, eu toco todas as partes do Douglas e ele também toca as minhas partes, caso precise. Vamos supor que estamos dando aulas e ele precise tocar a minha parte. Isso será tranquilo, pois ele conhece a minha parte. Cada um conhece a parte do outro muito bem.

### **19. Como trabalham sincronia em acelerandos e retardandos?**

Você tem que cantar. Se você tem a ideia do acelerando que quer fazer e o seu parceiro tem a ideia do acelerando dele, possivelmente, não será a mesma, as duas ideias serão diferentes. Mas, o acelerando terá que ser o mesmo, certo? Então, vocês têm que encontrar qual será, entre o seu e o dele, o mais apropriado para aquele trecho. Não pode ser assim: “- *O meu soa mais bonito*”. Aí o outro fala: “- *O meu é melhor*”. Vocês têm que ver qual é o melhor para a música, uma vez que vocês acham, terão que cantar um para o outro. De maneira que, uma vez que você entendeu e está cantando, vai para o instrumento e reproduz aquilo que cantou. Assim fica fácil. O retardando é a mesma coisa. Você tem que cantar e aí o outro entenderá. Se você só fica querendo fazer com o instrumento não adianta.

Fazer com o corpo também ajuda bastante. Mas ainda acho que você tem que cantar a ideia e ela tem que ser consistente, não pode cantar cada hora de um jeito. Uma vez que você acha a ideia e a canta, você a comunica. Ela terá que ficar muito bem internalizada após cantar, assim, quando você pegar o instrumento, virá naturalmente, pois você entendeu como deve fazê-la. Se ficar esperando um milagre, nada irá

acontecer. Ficar repetindo o mesmo trecho funciona também, mas toma muito mais tempo. É muito mais musical e a coisa vem espontânea quando você canta. Depois você tenta reproduzir o que você cantou. Aí fica mais fácil para comunicar ao outro. Experimente isso.

## **20. Quais os principais fatores que considera para ter uma sincronia nos ataques?**

Os integrantes do duo têm que sentir a música e ter o mesmo pulso. É o mesmo princípio de subdivisão dos valores musicais, ou seja, se eu falo para você: “ - *Ta tata ta tata ta ta ta*”. Esse seria o ritmo e ele varia de pessoa para pessoa. Por isso é difícil ser exato. O problema não é saber as figuras musicais, para isso entramos na escola de música e aprendemos solfejo, teoria, etc... Mas, o problema para o qual estou chamando a atenção é o do pulso. O que faz, às vezes, sair desencontrado é porque nosso pulso interno é uma coisa muito individual. O que você tem que tentar fazer em música de câmara é conquistar um pulso que valerá para o grupo.

Então é necessário estabelecer o mesmo pulso entre os dois integrantes, pois cada um tem uma pulsação natural. Mas, se você estuda com metrônomo e repete, você está ensaiando não somente para acertar as notas, que é o básico. Você está estudando para ter um pulso e uma sonoridade em duo. Além disso, se você conhece a obra, não somente a sua parte, mas a obra inteira, ou seja, as duas partes e como elas devem soar, isso facilita, pois você sabe o que buscar e onde as partes terão que estar juntas.

Quando começamos a gravar não tínhamos essa ideia de que precisávamos saber a parte do outro. Não sabíamos quando estávamos realmente juntos. O fato é que, quando você sabe a obra microscopicamente, sabe exatamente cada colcheia que você tem com seu parceiro, fica mais fácil estudar e sincronizar. Então, se você sabe todas as notas que têm juntos ajuda muito.

Você pode pensar: “- *É um trabalho meio paranoico!* ”. Não, não é! Porque se você está tocando o *L'encouragement* do Fernando Sor é bom você saber onde os encaixes acontecem. Se você conhece a partitura fica fácil de identificar os problemas e onde vocês não estão juntos. É uma coisa que, geralmente, quando se está gravando o produtor irá falar: “- *Olha de tal a tal compasso vocês não estão tão juntos*”. Sabe essas coisas? Às vezes, são imperceptíveis num concerto ou quando se está estudando, mas não para uma gravação. Tendo a experiência de gravar muito, a gente aprende que é esse grau de detalhe que a gente está buscando enquanto estuda. Tem que estar junto todo o tempo.

## **21. Vocês escutam internamente a parte do outro quando estudam sozinhos?**

Sempre, isso é fundamental, pois não existe coisa pior que você tocar a sua parte e achar que essa é a música. A sua parte é um componente de uma coisa maior. Se você não está escutando essa coisa maior, ficará complicado. É como diz aquela piada: “- O violista sempre ensaiava como se fosse tocar o solo. Quando ele foi tocar a primeira vez com a orquestra ele tocou como se fosse o solista, ou seja, ignorou que a parte dele era um pequeno componente dentro da sinfonia.” Não estou contando a piada direito, mas é mais ou menos isso. Se você estuda a sua parte achando que a música inteira está ali, você não conhece a música, conhece apenas um componente. Em dois violões é assim, em três violões é pior e em quatro é uma loucura. Você toca uma linha e tem várias pausas, ou seja, quando se juntam, se você não tem esse som final em sua cabeça será muito difícil.

## **22. Como vocês organizam os ensaios?**

Ensaivamos três vezes por semana. No começo trabalhamos somente o repertório tradicional. Passamos os primeiros oito anos trabalhando o repertório da renascença, os duos do Fernando Sor, as sonatas de Domenico Scarlatti e os espanhóis que é o repertório dos duos Presti-Lagoya e do Duo Abreu. Depois fomos começando a tomar mais liberdade de incluir música brasileira, pois estávamos fascinados pelo repertório que os Irmãos Assad tocavam. Essa é uma influência forte que também temos dos Assad. De certa maneira, a influência dos Abreus está sempre na gente por causa dos discos, das gravações dos concertos e do contato muito forte com o Sérgio Abreu, que ainda temos. Mas nunca vimos eles em concerto. Ver os Assad, ver um artista ao vivo em concerto, é um outro impacto. Então, fomos cada vez mais nos aproximando do repertório brasileiro. No meu caso, fazendo arranjos e, no do Douglas, compondo. Tudo isso desde cedo no duo, mas o foco principal, nos primeiros oito anos, foi no repertório tradicional.

## **23. Vocês costumam se gravar para fazer uma auto avaliação?**

Sim, sempre! Primeiro: não tem como você gravar uma obra sem nunca ter se escutado, pois, ao se gravar constantemente, você vai melhorando. Você realmente sabe se a obra está preparada ou se precisa ser melhorada quando você escuta sua própria gravação. Segundo: isso te prepara para as surpresas que vão acontecer na gravação.

Observar trechos que não estão juntos e que você não sabia. Então, a preparação para a gravação é trabalhar com a sua própria gravação. Vendo a partitura e analisando o que tem que melhorar.

A preparação para a gravação e mesmo para o concerto - para concerto um pouco menos, pois é o momento que vale - é um processo muito técnico. As coisas precisam estar juntas. Não podem existir esbarrões. Então, você tem que se gravar. Na preparação do disco do Tedesco nós gravamos nossas aulas com o Henrique Pinto e as com o Paulo Martelli. Gravávamos todas as aulas e muitos ensaios, não somente os concertos. A gente ensaiava e gravava todo o tempo. Na época nós usávamos o MD recorder, que tinha uma definição digital. Então era gravar, escutar e corrigir. Nós meio que éramos nossos produtores. Passávamos umas quatro horas trabalhando os prelúdios - um caderno inteiro - com o Henrique Pinto, e gravávamos a aula inteira. Aí escutávamos em casa com a partitura e víamos o que precisava mudar e o que não estava funcionando. É assim que você detecta os problemas, entendeu? E mesmo as questões de estilo, já que tocando você não consegue assimilar, pois não temos o ouvido do espectador. Nós temos o ouvido de quem toca. Mas, você se escutando de fora é diferente. Aí a música pode ser, totalmente, diferente do que se está, de fato, fazendo. Isso não pode acontecer quando você vai gravar. Você não pode ter esse choque. O que você vai tocar e o que você irá ouvir tem que estar alinhado. Se você nunca se grava, você terá essa surpresa de soar como não gostaria.

#### **24. Você acha que a gravação é determinante na confiança para subir ao palco?**

É lógico que você sobe no palco mais confiante, pois você sabe como está soando. Bom, isso está implícito em nosso trabalho. Nunca vamos para o palco tocando pela primeira vez uma obra sem que não tenhamos ouvido muitos ensaios antes de tocá-la, entendeu?

Quando tivemos o ensaio com o Yo-Yo Ma e com o Carlos Prieto, gravamos os ensaios. É uma prática do Yo-Yo Ma também, já que ele sempre quer ouvir e conhecer a música. Para Yo-Yo, parte dele não interessa, pois ele já a toca em casa, ele quer é conhecer a música.

Então, quando você se grava, você vai saber o que deve melhorar. Se você toca em grupo, precisa saber mais ainda, pois depende de outros. Quando você toca solo, meio que pode ajeitar as coisas no momento. Mas em duo, você tem que saber o que

está sendo dito: o equilíbrio entre os violões, se os acelerandos e os ralentandos estão juntos, etc.

## **25. Quando decidem se gravar?**

Nos gravamos sempre! Vamos supor: achei uma obra, que comprei na loja de música - compro muita música. Nós não a conhecemos, pois nunca ouvimos falar dela. Você não pode chegar e descartar por não conhecer o compositor. Você olha, lê, toca um pouco e grava. É escutando a gravação que você verá se é legal. Você pode gostar enquanto está tocando, mas depois que você escuta é outra coisa. Então, o ouvido do espectador é que determina, pois é diferente. São raras as vezes que, quando você está tocando, você está se escutando como se estivesse escutando um aparelho de som, entendeu? Então, você precisa se distanciar. E mesmo quando você está vendo se uma música vale a pena ou não, é bom se gravar. Grava um trecho, não precisa gravar a música inteira para ver se “dá pé ou não dá”.

## **26. Você grava suas partes individualmente?**

Não. Eu já cheguei a gravar um compositor minimalista, o Steve Reich, que tocamos aqui em Nova York em um concerto. Era uma obra minimalista em *canon*, ou seja, tudo o que eu fazia iria ser repetido várias vezes no outro violão. Isso gerava uma confusão danada e era difícil de juntar. Então, eu gravei a parte do Douglas que, na verdade, era a minha começando defasada. Isso era para eu poder estudar minha parte.

Já me gravei em algumas situações com alguns dos prelúdios do Tedesco que a gente não conhecia. Então, cheguei a gravar lentamente o segundo violão só para escutar. Mas não fazemos isso muito não. Você toca a parte do outro na cabeça mesmo.

## **27. Vocês costumam simular o recital?**

Sim, nós simulamos. Quando nós ganhamos o Concert Artists Guild me lembro de simularmos a prova um dia antes. Estávamos em nosso quarto de hotel, virados para a janela e com as roupas que iríamos usar no concerto. Simulamos para ver se a roupa estava confortável e em frente à janela, que refletia a nossa imagem, para vermos se estávamos bem.

Quando temos um programa novo simulamos o recital. Quando fomos tocar a Sonata do Brouwer lá em Cuba, por exemplo, fizemos um concerto aqui em casa para alguns amigos, porque você não pode levar uma peça e um compositor dessa

envergadura para uma estreia no país dele com erros, não pode ter erros. Nada pode ser equivocado. Você tem que saber o que está fazendo. Tem que passar antes, não pode ser a primeira vez.

Então, sempre que você for trabalhar uma obra ou um concerto que é importante, você tem que tocar para alguém antes. O Marcelo Kayath esteve aqui e eu conversei com ele sobre isso. Ele estava me falando que, quando tocava e tinha um concerto importante, uma estreia em Paris, por exemplo, ele ia para umas cidadezinhas e tocava o concerto e saía mais ou menos. Aí ele tocava outro concerto em outra cidadezinha menor que já saía um pouquinho melhor. Tocava mais uns dois numa outra cidadezinha pequena. E quando chegava na estreia em Paris, quando todo mundo iria estar lá, ele já estava tocando o programa com os “pés nas costas”.

É uma coisa que não damos muita importância, mas é muito verdade. Se você tem um concerto no *Carnegie Hall* você tem que pegar o programa uma semana antes e estar tocando na casa do seu tio, na escola onde você dá aulas, tocar para o seu professor. Você tem que estar tocando na situação de concerto. Então arme essa situação de concerto e aí você chegará mais preparado para o concerto importante.

### **28. Mas costumam simular sem o público também?**

Você tem que ter o público. Simular o recital sem público é estudo. Isso a gente faz. Nós passamos o programa. Mas nesse caso passamos com o gravador. Gravamos e escutamos como saiu. Mas aí é que está, isso é parte do estudo.

### **29. Então vocês têm isso bem diferenciado?!**

Tem que ser, pois na medida que você tem audiência não será estudo mais. Aí a proposta artística é diferente, não é estudo, é concerto. Não importa se é para sua família ou se é para seus vizinhos. Você só estudando e passando o programa é parte do estudo, então você toca, grava e escuta. Tocar de uma vez como se fosse um concerto? Tudo bem, então você se grava. Mas não é o concerto você só está passando o repertório.

### **30. Você costuma passar o repertório do duo individualmente?**

Sim, eu sempre faço isso.

### **31. Como decidem a ordem do programa?**

Como tivemos, ao longo desses vinte anos, a felicidade de tocar e gravar muita coisa, nosso programa tem uma “cara” agora. No começo, iniciamos tocando o repertório tradicional que os Irmãos Abreu e o duo Presti e Lagoya tocavam, o qual acredito ser um repertório de formação para qualquer duo. Por isso, começamos com esse repertório que é a primeira parte do nosso programa até hoje. Outra coisa importante em nossa carreira de gravação é que fomos o primeiro duo a gravar o Tedesco (obra completa), então ele tem que estar em nosso programa. Assim, você tem a combinação de um repertório mais tradicional de transcrições dos períodos barroco e renascentista com o repertório original para dois violões, o qual sempre fizemos questão de apresentar ao público.

Um terceiro componente, seria a parte de música brasileira, pois somos brasileiros. Essa parte não diz respeito somente aos autores que gostamos, mas também ao lado compositor do Douglas e ao meu lado de arranjador. Assim, a gente combina essa parte brasileira com as composições do Douglas e com os meus arranjos. Mas isso tudo são projetos e frutos de nossa dedicação durante toda a existência de duo: tocando o repertório tradicional; um repertório que nos identifique como duo e um diferencial, que é a parte de nossos próprios arranjos e composições.

Dessa forma, juntamos os arranjos a música original e as coisas que são a nossa cara para que as pessoas nos identifiquem. Ao pensarem em Brasil Guitar Duo, automaticamente pensarão em Tedesco, Brouwer e o Gismonti. O Gismonti é um compositor que sempre foi do repertório dos Assad, mas temos nele um repertório com o qual nos identificamos muito, pois trabalhamos com ele e tocamos suas composições há muitos anos. As músicas mudam, nós variamos, mas dá para perceber que temos uma base de como montar nosso programa.

Se você for ver, isso começou com o Segóvia. O programa do Segóvia era dividido sempre em três partes. Ele sempre tocava músicas antigas, depois, na segunda parte, músicas que estavam sendo escritas para ele e, na terceira, era aquele fogo total de músicas espanholas. Se você tem um princípio de programa, pode ir só trocando os autores. Então, tem sido assim que temos montado nossos programas nesses últimos 10 anos. Sempre começando por Rameau, Scarlatti, Sor, depois Tedesco e agora Brower, porque nós tocamos a Sonata dele. Na terceira parte, tocamos nossas composições - tanto as do Douglas quanto as minhas, pois, agora, eu componho também - e também o Egberto Gismonti. Basicamente é isso, dividimos em três partes.

### **32. Vocês levam em consideração a dificuldade das obras?**

Lógico. Nós sabemos claramente qual tem que ser a primeira música e a música com a qual fecharemos. Isso você tem que saber. Ou seja, com a primeira peça você tem que conquistar a audiência e mostrar para o público que o violão pode fazer muita coisa. As pessoas não imaginam o que o violão, mesmo ele sendo um instrumento popular, pode fazer. Você tem que pensar que não tocará somente para violonistas. As pessoas gostam de ver uma peça exuberante escrita para cravo como as de Rameau ou as de Scarlatti, com aqueles trinados todos. Isso dá um impacto para abrir o concerto e mostra certa autoridade, pois não somos um duo que toca somente arranjos, entendeu? Nós gostamos de outras coisas e isso faz parte da nossa formação. Aprendemos a ser um duo de violões tocando esse repertório.

A peça que vai terminar a primeira entrada tem que ser muito forte, porque o que pensamos é que a segunda parte será menor que a primeira. Então, você diz mais ou menos tudo o que quer dizer na primeira parte. Por isso, colocamos o Tedesco ou o *Sete Anéis* para fechar a primeira parte. Aí, a pessoa vai para a segunda parte pensando: “- *Poxa, eles tocaram o Sete Anéis na primeira parte. O que irão apresentar na segunda parte?* ” Esse é o segredo: tão importante quanto você tocar bem é você planejar muito bem programa. Acho que isso é fundamental.

As pessoas não prestam muita atenção nisso, mas é como ir a um jantar. Você não quer ficar cheio comendo o petisco, pois sabe que virá uma carne muito boa. Você nunca vai comer aquela carne ou aquele prato principal no começo. Eles irão te dar uma deliciosa entrada. Aí você come uma saladinha que vem umas duas verduras; depois vem o prato principal; a sobremesa e o café, para fechar. Tem que ser assim, pois se você coloca todas as cartas na mesa logo de primeira, você fica sem munição para o resto. A última peça do concerto é o bis. E o bis tem que ter impacto também, pois será a peça que fará com que o pessoal compre o CD. (risos)

### **33. Vocês costumam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como?**

Sim. A gente toca, passa o programa, pois tem a passagem de som. Nós, geralmente, vamos para o teatro duas horas antes do concerto. Nos aquecemos um pouco durante uma hora e depois ficamos no camarim tranquilos.

**34. E quando estão no camarim procuram passar a música mentalmente?**

Não. E nem passar muito com o violão porque se não fica cansado. As pessoas acham - e eu também achava quando era mais novo - que ficar tocando até a hora do concerto irá resolver. Você resolve em casa a música. O que tem que sair será reflexo do que você estudou em casa. Se está bem preparado, não precisa ficar se matando de tanto tocar para se apresentar com a mão quente. Eu sempre toco com a mão fria. Só vai me deixar mais cansado ficar tocando igual um louco antes do concerto. Mas, isso muda. A medida que eu vou tendo mais confiança não preciso ficar tocando igual um doido.

**35. Quanto tempo em média costumam levar para amadurecer uma peça a ponto de levá-la ao palco?**

Isso depende. Ela vai para o palco sem estar madura, vai apresentável. Mas, amadurecimento só vem com o tempo, pois é uma grandeza que você não pode medir. Se alguém fala para você é três meses desconfie, pois isso é difícil de prever. Ela vai para o palco com um mínimo de decência eu diria: memorizada, musical e confiante. Mas, madura, isso é muito relativo, pois amadurecimento depende. Varia de peça para peça e, também, de que fase da sua vida como músico você está.

**36. E para considerar que estão prontos para gravar?**

Não gravamos as peças somente quando estão maduras. Nós meio que fomos criados com a referência dos Irmãos Abreu, que gravaram pouco, mas que deixaram um legado de gravação que, eu diria, que é insuperável. Mas, a maneira como eles eram como músicos na época em que eles faziam o duo, funcionava para eles. Foi uma utopia tanto para mim quanto para o Douglas achar que a vida era assim, porque queríamos esse caminho. Mas, nós não tínhamos nada o que ver com os Abreu. Acho que nós nos espelhamos muito neles, mas quando você quer copiar, como quisemos, aí gera um problema. No entanto, percebemos isso cedo.

Eles têm esse *standard* muito alto de que a música só iria para a gravação quando ela estivesse naquele nível que nós sabemos qual é quando escutamos eles, certo? Mas, na época deles, o momento, a época do violão, onde eles estavam e o que eles estavam fazendo acho que correspondia. Para o tipo de vida que eu e o Douglas levamos e para o que queremos fazer como duo, tivemos que nos adaptar para a nossa realidade, que não é a realidade dos Abreu. A gente queria fazer tudo impecável, com aquela meticulosidade que eles faziam para soar daquele jeito porque é impressionante.

Quem não quer? Mas, é diferente. Nós viemos de uma outra geração e as coisas são diferentes hoje em dia.

A nossa realidade é: tínhamos um contrato com a Naxos. Nos deram três meses para aprendermos e gravar tudo do Tedesco. Podíamos falar “- *Sim*” ou “- *Não*”. Eu me lembro até do Sérgio Abreu falando: “- *Isso é um projeto para dez anos*”. Mas, aí é que está, eles trabalhavam assim. Na época deles funcionava. O Duo Abreu tem essa coisa mítica por causa disso. O que eles pegaram e gravaram é insuperável. Mas acho que o que nós fomos aprendendo com os anos é que poderíamos ser um duo e estarmos satisfeitos sem ter o mesmo tipo de proposta que os Abreu. Não é que estamos falando que não teremos qualidade e que gravaremos sem estudar ou que vamos “colocar o carro na frente dos bois”. Nossa realidade é diferente, no sentido que nós temos muitos concertos e se aparecer uma oportunidade muito boa para gravar não podemos dizer não.

Existem artistas, principalmente os do passado, que, simplesmente, podiam dizer não. “- *Eu não quero fazer isso agora ou não quero fazer nunca*”. Mas, no mundo de hoje você tem que administrar muito bem as oportunidades e saber aonde elas podem te levar. Foi loucura gravar o Tedesco ou o Brouwer? Foi, mas você acaba aprendendo com essa loucura. Acho que isso desenvolveu muito nosso lado musical e de instrumentistas. A nossa leitura, para poder fazer essas coisas, não poderia ser uma leitura mais ou menos. Então, são coisas que você desenvolve também. Além disso, nosso pensamento sobre o que queremos com a música é diferente.

É lógico que temos esse princípio artístico que aprendemos com os irmãos Abreu e com os Assad, mas, da mesma maneira que os Assad tiveram que achar o caminho deles, partindo dessa referência forte que eles tinham dos Irmãos Abreu, acredito que eu e o Douglas tentamos fazer a nossa parte seguindo nosso caminho. É importante termos a referência desses duos que são a maior referência, todavia, quando você atinge um certo nível, você tem que começar a buscar o seu caminho, entende?

Voltando a pergunta inicial, não sei se você está entendendo o link que estou tentando fazer. Você perguntou quando a obra vai para o palco. Para nós, é quando ela está decentemente apresentável. O que não significa que ela esteja totalmente acabada, ou que esteja no máximo dela. Porque se você ficar com essa coisa na cabeça de: “- Não, só dá para tocar quando estiver bom”. Eu vejo isso porque aprendi assim. As pessoas com as quais convivi: Paulo Martelli ou Sergio Abreu são assim. Essa coisa da verdade do artista é muito bonita e, idealmente, é um negócio incrível. Não estou

falando que é errado ou certo, porém, para a nossa realidade como duo, ela não funciona, no sentido de que não podemos nos dar ao luxo de ficar dois anos só trabalhando um repertório.

Você entendeu, Helder? É difícil porque nos falam: “- *Vocês querem gravar o Bach? É no mês que vem.* ” Nós não sabíamos as músicas. “- *Vocês querem gravar o Brouwer?* Não tínhamos dois movimentos da sonata até uma semana antes da gravação. Falando para o Sergio Abreu ele comentou: “- *Eu nunca iria fazer isso* ”. É, mas na época de duo dele as coisas eram diferentes. Agora, não dá para fazer mais isso. Tem outra coisa também, eu e o Douglas não somos marido e mulher que moram juntos ou irmãos que cresceram juntos. Então, é uma outra dinâmica. Ele tem os interesses individuais dele e eu tenho os meus. Por isso, temos que ter um dinamismo de fazer acontecer as coisas. Não pode “ - *Ah, vamos deixar esse projeto para daqui um ano*”. Não dá! Tem que estudar e fazer da melhor forma possível agora. É o melhor que você pode fazer naquele momento? “ - *É* ”. É o melhor que pode ser feito com aquilo? “- *Não*”. Mas, não precisa ser. É isso que estamos aprendendo com o nosso amadurecimento, pois achávamos e passamos muitos anos achando que tínhamos que fazer daquele jeito. Não tem, existem outras formas. Entende? Existem outros modos para trabalhar, de soar bem e de encarar a música.

Eu vejo como exemplo que talvez o nosso duo pareça bastante com o Fábio Zanon nessa coisa da versatilidade. Se você ligar para ele e falar: “ - *Fábio, daqui uma semana tem o concerto de Aranjuez.* ” Ele fará. “ - *Daqui uma semana você tem que tocar um programa solo no Rio*”. Ele irá fazer também, porque essa foi a preparação dele. Então, eu o Douglas fomos nos preparando para esse tipo de carreira. Você tem que fazer tudo toda hora. É fácil você ficar ali morando junto com a pessoa pois é casado ou é irmão. Você estuda todos os dias e toca aquele repertório perfeito. Não estou falando isso como forma de crítica. Estou falando porque vejo que você e seu parceiro se identificam com a gente, já que vocês também não têm uma relação assim. Só para você saber que tem como fazer a coisa funcionar. Não podemos nos dar ao luxo de morarmos juntos para aperfeiçoar aquele repertório ao máximo. Não. Aí vocês ficam limitados. Vocês podem expandir mais.

Quando eu falo que nos espelhamos muito no Fábio é porque nós vemos que ele faz milhares de coisas ao mesmo tempo. Você acha que ele não gostaria de aperfeiçoar só um repertório? Todo mundo quer. Quem não quer? Mas, para ter uma carreira hoje em dia, não é assim. Isso tudo é só para dizer para você que não é ruim

levar uma peça ao palco se ela estiver decentemente apresentável. É o que você pode oferecer. Ela vai melhorar, pois você, como artista, quer se superar sempre. Entretanto, se fossemos esperar para a música ficar do jeito que eu gosto ou do jeito que o Douglas gosta, demoraríamos um ou dois anos para lançar qualquer coisa. Não acho que nosso jeito seja pior ou melhor do que o de outras pessoas é, simplesmente, o nosso jeito.

### **37. Para vocês, existe diferença no quesito palco ou gravação?**

Respondido na pergunta anterior.

### **38. Praticavam técnica em duo? Quais?**

Técnica em duo não. Mas o Henrique sempre foi muito cuidadoso com essa questão da técnica tanto do duo quanto no solo, porque nós tivemos aula de duo com o Henrique durante nossa vida inteira. Isso talvez seja uma coisa que as pessoas não saibam. Tivemos aulas não só solo, mas também em duo durante todos os anos que estudamos com ele. Então essa coisa da técnica ele falava mais individualmente: “- *Esse som do duo tem que ser assim*”. Então, ele gesticulava e trabalhava o som do duo para unificar. Ele orientava “- *Douglas, você precisa usar esse violão.* “- *João, você precisa usar tal violão ou tal corda*”. Nunca foi assim: “- *Faz esse exercício para tal coisa*”. Não! Sempre foi uma coisa natural. Ele sempre chamava a atenção para isso: “- *Vocês têm um toque diferente*”. Ele dizia o que funcionava melhor na minha mão e o que funcionava melhor na mão do Douglas. Mas técnica de duo não. Sempre fomos resolvendo as coisas no ouvido.

Contudo, para você resolver essas coisas de forma mais rápida existem algumas ferramentas que você pode utilizar. Por exemplo, em um quarteto de alunos (que não são um grupo, pois em grupo você tem o fluxo do tempo para ir moldando), que trabalharão para dar um concerto, mas cada um deles possui um som e uma técnica diferente, existe uma coisa que faço bastante e que também poderá ser aplicada no duo. Sugiro que cada um toque a mesma nota, na mesma casa de maneira a fazer um *round*. Cada vez mais vai aproximando o vibrato que o outro está fazendo. Também passam a imitar o tipo de som que vem da boca do violão ou no metálico. Esse é um exercício para tocar notas separadas no violão. Cada um toca imitando o primeiro, depois roda e todos imitam o segundo e assim por diante, entendeu? Isso é para eles começarem a se ouvir e verem a importância de ter o mesmo princípio de ataque, de articulação, de vibrato e de colorido. Isso é uma coisa mais técnica, mas eu e o Douglas nunca fizemos.

**39. Tocaram “estudos” de violão solo em duo? Se sim, qual foi o objetivo dessa prática?**

Não. A gente não perde tempo com isso não. Mas eu não entendi o sentido disso.

**40. Vamos supor que os dois toquem o *Estudo 1* do Carcassi para um escutar a qualidade do stacatto ou as propostas de nuances do outro e tentar fazer imitar.**

Ah.... Isso é bom, mas é o que eu falei para você a gente faz cantando. Mas, pensando bem isso é interessante. Porque não?

**41. Com que frequência vocês incluem peças novas no repertório e como é o processo de manter as antigas?**

As antigas sempre acabam voltando em algum momento, pois, partindo do princípio que tocamos somente o que gostamos, às vezes, abandonamos uma música por um tempo, depois queremos retomá-la e aí fica mais fácil. Mas também mudamos de repertório pela demanda de concertos. Seria bom você ter, pelo menos, quatro programas diferentes, pois existem também as parcerias com outros grupos de música de câmara, dois programas em duo e o programa de orquestra. Mas, em duo, alternamos entre dois programas. Que, na verdade, são parecidos, só que com algumas mudanças.

**42. Conhecem algum material que aborda uma metodologia de estudo para dois violões?**

Nunca encontrei nada que substituísse ou que fosse tão eficaz quanto estudar e se ouvir. Trabalhar para ter um bom ouvido e saber se escutar, assim como escutar o outro é o mais importante. Eu acho que não existe material e não sei se vai existir.

**43. Qual repertório você indicaria para iniciantes nessa formação (supondo que já tenham musicalidade e técnica, porém sem experiência)?**

Eu indicaria algumas peças simples da renascença, porque elas têm uma harmonia muito elementar, é fácil de conectar e a parte melódica não é tão complexa. Eu indicaria essas peças porque foram com elas que trabalhamos. Alguns duos do Fernando Sor são ótimos também, pois eles têm essa coisa de passar o material melódico de um violão para o outro. Isso é importante para o duo aprender a unificação.

Indico peças não tão complexas, não para você trabalhar, especificamente, técnica individual ou como tocar rápido, mas para trabalhar a sonoridade do duo. Acho

importante, primeiro, criar um som, criar uma prática de tocar juntos. Existe muito repertório, mas eu aconselharia a trabalhar um repertório mais tradicional primeiro. Esse também foi o repertório com o qual os duos consagrados começaram.

Acho importante, no caso de um duo brasileiro, também o repertório e a música brasileira. Não só porque temos os maiores duos do mundo como referências, mas também, porque é um repertório muito bom. Acho importante, quando você tem uma certa autonomia como duo, tocar um repertório brasileiro porque é com o qual você se identifica. É muito mais fácil você se identificar com um chorinho do que com uma *pavana* da renascença, pois é mais próximo da gente. Mas acho que, para começar, é importante o repertório tradicional bem escrito.

#### **44. Existe uma ordem para esse repertório? Qual seria a mais apropriada?**

Eu começaria pelos duetos mais simples de Sor. Tem umas obras de Carulli que são excelentes. Depende do nível, mas, para começar, seria esse repertório mais tradicional, Carulli, que tem muitas peças, depois Sor e Giuliani também. Mas, as da renascença são um pouquinho mais complicadas. São mais polifônicas e também muito interessantes. Acho que ajudam muito nesse trabalho de buscar um único som para o duo, uma mesma articulação, uma unidade de pensamento.

As sonatas de Scarlatti são um pouco diferentes. Eu as aconselharia, mas em um outro sentido, aconselharia para você entender a sua função dentro do duo. Essa função muda, é diferente em uma obra do Sor ou em uma peça da renascença, pois, nestas, há muita coisa do mesmo material que é passado entre os violões. Em uma peça de teclado de Scarlatti, você tem essa noção da mão direita, da mão esquerda e qual o equilíbrio que elas têm que ter. O pensamento é diferente e eu também acho importante trabalhar essa linguagem. Depois, aconselharia a trabalhar as obras que, realmente, desafiam a formação em duo, essas são mais complexas. As obras mais modernas.

#### **45. Obras de Pierre Petit, por exemplo?**

Pierre Petit e André Jolivet é um repertório bastante avançado. Tem que já ser um grande duo para tocar essas coisas, já tem que ter passado da fase mais básica.

#### **46. Então você acha que não pode pular de fase?**

Eu acho que não. E não tem porque pular também.

**47. O que vocês costumam escutar?**

A gente escuta de tudo. Não temos nenhum preconceito. Seria até complicado falar que escutamos isso ou aquilo, pois o gosto é muito amplo. No entanto, me lembro de quando começamos a fazer o duo, escutávamos muito os duos Abreu e Presti e Lagoya (eu, particularmente, os escutava muito e tenho todas as gravações). Também sempre gostei de escutar quartetos de cordas. Escuto muito até hoje, pois é um modelo de excelência em música de câmara para mim. Essa é a formação camerística que eu mais gosto e é a que eu mais me espelho.

**48. Acham importante estar em contato com intérpretes de outros instrumentos?**

Vou colocar dessa maneira para você: mais importante do que tocar ou estudar é escutar. A parte que mais me deixa satisfeito como músico é a possibilidade de estar escutando música sempre. Isso me satisfaz mais do que tocar. A escuta é a parte mais importante para mim.

**49. Como pensam o programa de uma apresentação e a interação com o público?**

Bom, você toca para as pessoas, não é? Tivemos a nossa fase de tocar somente esse repertório maravilhoso e intelectual que a gente gosta. Isso é legal quando você está começando a carreira porque você quer estudar um repertório mais desafiador para o instrumento, mas que não necessariamente é o que o público irá digerir mais facilmente.

Porém, passando essa fase, quando as pessoas começam a pagar para irem assisti-los, vocês terão que levar muito em consideração o gosto do público. Isso não quer dizer que abriremos mão do que gostamos, nós só tocamos o que gostamos. Mas como gostamos e tocamos muita coisa, damos preferência pelas músicas que acreditamos que o público irá gostar.

Então, sempre pensamos em satisfazer o público, mas sem fazer concessão. Parece contraditório, mas você pode fazer isso. Nós adoramos Egberto Gismonti e o público também o adora. Em outras palavras, tentamos dar o que o público gosta, mas que não necessariamente desgostamos. Nós queremos encontrar, em nosso vasto repertório, o que gostamos e que o público também irá gostar, entendeu? Isso é um balanço.

Tem muitas coisas que têm uma sonoridade um pouco mais difícil, como a *Sonata* do Leo Brouwer, que temos tocado e que é nosso carro chefe, junto com o Egberto Gismonti. Ela não é uma peça fácil para o público, por isso o Douglas explica a música, conta a história dela. Ela é longa, são trinta minutos. Mas existem maneiras de conquistar a audiência. Então, sempre tem que se levar em consideração o que o público irá identificar mais.

Ao tocar muitos concertos você terá que estar atento à reação do público. Quando tocamos tal peça o público se levanta. Então, você tem que ir colecionando essas informações ao longo dos anos, pois isso será o seu programa e o seu cartão de visita. Você tem que observar o que o público gosta. Não que você ficará se repetindo, mas deve achar coisas equivalentes, similares, que tenham o mesmo efeito, pois você tem que agradar ao público.

Agradar ao público e não agradar a si mesmo também é ruim. Não pode somente agradar ao público, tem como achar a medida. O repertório é extenso. Não venha me falar que as peças do Pierre Petit não irão agradar ao público, é lógico que irão. Mas o problema é que a maioria das pessoas optam pelo apelo fácil ao repertório brasileiro, porque sabem que as pessoas gostam. Mas se você vai por esse caminho as pessoas podem te rotular. Você vê, por exemplo, que os Assad nunca tocaram somente músicas brasileiras, elas são apenas uma parte do programa. Agora sim um pouco mais, mas sempre foi uma parte do programa deles.

Muito do estilo de programa que eu e o Douglas fazemos é inspirado nos programas dos Assad. Inspirado nessa divisão que eles fazem que é: apresentar o repertório tradicional, as músicas originais, as músicas que são a marca deles (que só eles tocam) e as músicas brasileiras que também têm de estar ali. Mas, só o sambinha e o chorinho vão te rotular. Se, de repente, sua proposta é essa, não vejo problemas, mas, caso não seja, também é possível agradar ao público sem fazer concessões, entendeu?

**SUMÁRIO DA ENTREVISTA COM SÉRGIO ASSAD**  
**(29/07/2016)**

1. Qual é o primeiro passo que vocês dão para o estudo das músicas? _____	178
2. O que levam em consideração para a digitação da obra ao violão? _____	179
3. A digitação é feita individualmente ou preferem fazer isso conjuntamente? ____	180
4. Quais processos vocês utilizam para memorizar uma obra? _____	181
5. Nesse momento costumam utilizar o metrônomo? _____	182
6. Estudam a interpretação somente pela reflexão? _____	183
7. Ela o indicou para vocês também? _____	184
8. Como distribuem o estudo de trechos alternado com o estudo da obra inteira? _____	184
9. Quais os principais aspectos em que o metrônomo pode beneficiar nos estudos? _____	185
10. Em que andamento vocês começam a estudar? _____	185
11. Quando estudam lentamente, pensam em precisão rítmica, gestual, etc.? ____	186
12. Em músicas rápidas quando aumentam o andamento durante os estudos? ____	186
13. Ao atingirem o nível ideal no andamento, costumam voltar a estudar lento? __	187
14. Quando vocês decidem abandonar o metrônomo? _____	187
15. Um escutando o outro: como vocês reagem ao que o parceiro está fazendo? __	188
16. Você acha que isso é um dos fatores principais? _____	188
17. O que você acha importante para ter uma sincronia nos ataques? _____	188
18. E não precisa olhar? _____	188
19. É muita escuta mesmo, não é? _____	188
20. Como vocês trabalhavam sincronia em acelerandos e retardandos? _____	189
21. Você escuta internamente a parte do outro quando estuda sozinho? _____	189
22. Como vocês organizam os ensaios? _____	189
23. Antigamente vocês estudavam tudo junto? _____	190
24. Vocês costumam se gravar para se escutarem? Como avaliam a importância da gravação? _____	190

25. Vocês não costumam se gravar então? \_\_\_\_\_ 190
26. Vocês não se gravam para fins de estudo então? \_\_\_\_\_ 191
27. Vocês costumam simular o recital? Simulam no estudo individual também? \_\_ 191
28. Simulam no estudo individual também? \_\_\_\_\_ 191
29. Como decidem a ordem do programa? \_\_\_\_\_ 192
30. Vocês costumam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como o fazem? 192
31. Quanto tempo em média costumavam levar para amadurecer uma peça ? \_\_\_\_ 193
32. E prontos para gravar em estúdio? \_\_\_\_\_ 193
33. Para você, existe diferença entre palco e gravação? \_\_\_\_\_ 194
34. Vocês praticavam técnica em duo? Quais? \_\_\_\_\_ 194
35. Vocês tocaram “estudos” de violão solo em duo? \_\_\_\_\_ 194
36. Qual a frequência com que vocês incluem peças novas no repertório e como é o processo de manter as antigas? \_\_\_\_\_ 195
37. Conhece algum material sobre metodologias de estudos para dois violões? \_\_\_\_ 195
38. Qual repertório você indicaria para iniciantes? \_\_\_\_\_ 195
39. Mas, se o duo tivesse o objetivo de unificar o som? \_\_\_\_\_ 196
40. Transcrição de cravo, por exemplo? \_\_\_\_\_ 196
41. O que vocês costumam escutar? \_\_\_\_\_ 196
42. Considera importante escutar intérpretes de outros instrumentos? \_\_\_\_\_ 196
43. Como vocês pensam o programa e a interação com o público? \_\_\_\_\_ 196

## TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM SÉRGIO ASSAD

### 1. Qual é o primeiro passo que vocês dão para o estudo das músicas?

Bom, nós tivemos várias fases nesses cinquenta anos de duo. Tivemos uma fase inicial de estudo em que a gente trabalhou com a D. Monina Távora. Ela tinha o método dela que na realidade era forçar você a trabalhar muitas horas por dia. Eu acho legal, mas não é necessário você se matar fazendo oito horas por dia. Isso funciona contra a sua constituição física, entende? Quando você é jovem tudo bem, mas você não pode fazer isso por anos e anos a fio.

No nosso caso particular, a D. Monina, tinha o exemplo dos Irmãos Abreu, que também foram alunos dela e que se revezavam entre duos e solos. Para que fossemos diferentes dos Abreu ela sugeriu que só fizéssemos duos. Os Irmãos Abreu eram um parâmetro muito alto! Quando chegamos ao Rio pra conhecer a D. Monina eles já estavam em plena carreira internacional. Era meio complicado se diferenciar, pois o repertório original de duos era muito pequeno. Você sabe disso, pois toca em duo, ou seja, ainda existe, mesmo nos dias de hoje, o problema de repertório. O repertório que havia naquela época era o que havia sido criado pelo Duo Presti e Lagoya e o que estava sendo feito pelos irmãos Abreu. Então, como você vai se diferenciar? Tínhamos o desafio de tentar criar o nosso próprio repertório.

Nós trabalhamos com a D. Monina de 69 a 76, ano em que ela voltou definitivamente para a Argentina. Então foram sete anos de bastante trabalho com um “certo” método Monina. Nós tocávamos o tempo todo juntos, não havia trabalho isolado. Fazíamos tudo junto; líamos e tocávamos o tempo todo juntos! A gente tocava, tocava, tocava! Repetíamos “sessenta mil vezes” a mesma peça até começar a sair direito.

Não chega a ser um bom método isso, porque as vezes é melhor perder um pouco mais de tempo nas partes individuais para somente depois colocar em contexto. Mas, por um outro lado, trabalhar dessa forma desde aquele início, fez com que a gente acabasse tocando juntos mesmo. O importante era resolver as coisas que a D. Monina sugeria como o uso de dinâmica e rubato. Acabamos ficando muito bons no domínio do rubato e da dinâmica.

No caso específico da D. Monina, ela era uma professora muito intuitiva. Ela determinava o plano dinâmico de uma peça numa semana pra trocar tudo na semana seguinte. O que era forte as vezes virava piano e vice-versa. Isso tudo era bastante confuso mas tratava-se de uma confusão muito sadia, pois não haviam regras fixas de

interpretação. Você pode até improvisar uma dinâmica ali, na hora em que está no palco, de acordo com o que está acontecendo. Tem certas coisas que você respeita. Por exemplo: no momento de fazer um crescendo você respeita o que está marcado na partitura, mas há muitas nuances intermediárias que acontecem lá na hora e a gente, por ter sido aluno dela acabou fazendo isso naturalmente, sem pensar muito. Então, a falta de um método acabou se transformando em um método.

Uma das coisas que ela cobrava, era que a articulação escolhida fosse parecida entre os dois violões. Para isso, você precisa ouvir muito o seu parceiro. Ela nos ensinou muito a ouvir um ao outro. Para conseguir integrar um violão ao outro, você precisa ouvir muito os dois instrumentos e não somente o som do seu violão.

Eu reparo isso em muita gente que vem tocar para nós em máster classes; duos que acabaram de se formar e tal. São duas pessoas tocando cada uma para o seu lado. Eles não estão se ouvindo. A importância realmente é você ouvir o seu parceiro. Só então você irá ouvir a dinâmica e a articulação e tentará copiar. Tem que se copiar um ao outro para que se possa chegar a algum acordo.

O problema é o acordo. Na realidade o que faz um bom duo é a combinação desses elementos de dinâmica e agógica. Quando isso combina aí se faz um som só. Se as pessoas não estão se ouvindo, não irão criar isso. Podem trabalhar durante anos juntos sem nenhum resultado positivo.

## **2. O que levam em consideração para a digitação da obra ao violão?**

A D. Monina chegava a abordar esse tipo de coisa. Ela não gostava de usar muito a primeira ou segunda posição, acho que por influência do Segovia. Ela sugeria: “*Vão sempre para a segunda corda!*” Ela gostava muito da segunda e terceira corda que considerava mais expressivas.

Ela sugeria também que, se existisse a possibilidade, mantivéssemos o mesmo âmbito de sonoridade: se um estivesse tocando na segunda corda o outro violão fizesse algo mais ou menos paralelo. Enfim, que ficássemos mais ou menos na mesma corda, pois isso dá mais coesão. Entretanto, isso não é sempre possível pois depende da textura da peça que se está trabalhando.

Por exemplo: se você está fazendo só o acompanhamento, não tem problema algum se o outro violão que faz o solo estiver fazendo a digitação que quiser. O problema da digitação é mais complicado quando a peça executada é polifônica. Aí tem que se ver o que é mais importante, o que se deve ressaltar e etc. Como você tem que respeitar a

duração de certos sons dentro da escritura polifônica você acaba fixando uma posição da qual não pode sair, pois ao fazê-lo você interrompe o som que deveria estar se prolongando. Como a sua mão não pode estar em dois lugares do braço do instrumento ao mesmo tempo. Você fica restrito aquela posição onde a sua mão encontra-se presa e as vezes cria-se disparidade sonora com o outro instrumento.

A região do instrumento onde se toca é importante, mas não tanto quanto a articulação. Você pode pegar duas pessoas tocando com digitações que não combinam mas se a articulação utilizada pelos dois for a mesma o resultado é bom. Digamos: se você vai fazer tudo meio staccato e teu parceiro vai fazer staccato também já se deve evitar o uso de cordas soltas. Com as cordas presas é mais fácil de se fazer o staccato

### **3. A digitação é feita individualmente ou preferem fazer isso conjuntamente?**

Teve uma época em que nós pensávamos em fazer conjuntamente, mas como nós temos gostos e técnica diferentes acabamos decidindo fazer as digitações separadamente.

A D. Monina foi uma excelente professora de música principalmente. A parte técnica e os meios de se conseguir chegar a um bom resultado eram problemas nossos, dos alunos. Apesar do enfoque principal ser a parte musical a D. Monina nos deu dicas de técnica que foram muito boas e funcionais.

Dois bons exemplos: um é sobre a utilização da mão direita onde ela aconselhava a se manter as pontas dos dedos rígidas. A outra era sobre a mão esquerda, onde o conselho era o de se fazer o mínimo de movimento possível. A gente ficava observando outras pessoas tocarem, embora naquela época não houvesse muitos violonistas tocando por aí. Mesmo o Duo Abreu nós vimos tocar umas duas vezes talvez e de uma boa distância. Entretanto, apesar da falta de exemplos de pessoas tocando já existia nos anos 70 o material didático do Abel Carlevaro que era uma coisa mais elaborada do ponto de vista de como se utilizam as mãos e o corpo. Os métodos do Carlevaro nos ajudaram a entender melhor como adaptar o instrumento ao seu corpo e não o seu corpo ao instrumento.

Eu, pessoalmente, trabalhei muito a minha mão esquerda naquela época. Fazia tudo certinho e tudo muito pensado. Depois que você domina e controla o relaxamento, o posicionamento das mãos em relação aos braços e seus movimentos, você desenvolve, finalmente, a sua técnica pessoal.

Mas, voltando à estória da digitação, nós fazemos isso separados. Faz anos que já não estamos juntos. Nós vivemos a nossa primeira fase de muito tocar juntos até o início dos anos oitenta. Começamos a sair do Brasil em 81 e passamos à fase seguinte. Fomos viver definitivamente na Europa a partir de 83 e cada um foi para o seu lado. O Odair foi para a Bélgica e eu para a França. Então desde 83 já tivemos que mudar aquela rotina que tínhamos de tocar todo dia juntos.

No começo foi difícil, mesmo porque quando você não está sem o seu parceiro você fica tocando a sua parte sozinho. Então, você coloca na sua parte toda uma direção musical que está incompleta, pois falta o outro lado da estória. Quando finalmente você junta os dois violões verifica que está tudo errado. Tudo o que você vinha fazendo não combina com o parceiro que teve por sua vez um processo idêntico ao seu. Aí você vai tendo que ajustar. No caso específico do Odair e eu, como tocávamos já há muitos anos juntos esse ajustamento nunca se deu na base de discussões, o que é uma prática comum de um quarteto de cordas por exemplo.

Então, como estávamos acostumados a tocar muito nós já sabíamos que a primeira passada em uma obra nova depois de trabalhar por separado normalmente não combinava em nada. Depois da primeira passada ficava eu tentando empurrar para a minha direção e ele para a dele. Ele sentia um crescendo e eu estava sentindo o contrário. Passa a primeira vez... já na segunda cada um cede um pouquinho. Experimenta para ver como soa do outro jeito. Aí lá pela terceira ou quarta vez já estávamos chegando a um acordo e, melhor, sem ter discutido uma vez sequer.

Os primeiros anos depois de termos seguido caminhos distintos foram os mais difíceis, mas depois a gente foi se acertando. Trabalhávamos as coisas separadamente e quando juntávamos era meio complicado, demorava mais para ajustar, as vezes dias. Hoje em dia não demora quase nada. É muito mais rápido a gente se aproximar da mesma ideia musical. A gente desenvolveu, depois de tantos anos, uma espécie de direção muito parecida. Então, mesmo quando a gente trabalha separado, a gente intui mais ou menos o que vai acontecer do outro lado.

#### **4. Quais processos vocês utilizam para memorizar uma obra?**

Eu não entendo porque pessoas dizem que conseguem memorizar as peças solo, mas quando é música de câmara não conseguem. É tudo memória. Você memoriza. Qual o problema em memorizar? Acredito que é um bloqueio que as pessoas enfrentam quando começam a tocar em duo e ficam lá com o papel na frente sem desgrudar os olhos.

No nosso caso a D. Monina foi quem impôs a memorização. “*Vocês têm que tocar decor. Sempre!*” Então ela te dava um tempo, um prazo curto para memorizar as coisas. “*Vou dar uma música para vocês aprenderem e vocês devem traze-la memorizada na próxima aula*”. A gente voltava na semana seguinte e contava um pouco com o auxílio da partitura, mas uns quinze dias depois fim da partitura. Quando o prazo é curto você tem que se forçar a memorizar. E a memória depende de tantos fatores! Cada indivíduo usa os elementos que lhe são naturalmente mais fortes para poder memorizar. Por exemplo, tem gente que é muito visual, se baseia muito por padrões e posições e que desta maneira não falha, lembra de tudo mesmo. Já tem gente que tenta usar o processo visual, mas se confunde. Eu mesmo se tivesse que lembrar cordas e dedos iria me confundir todo. No meu caso, ouço e sei onde estão as notas. Posso até errar as notas porque eu erre mesmo, mas eu não erro a casa e nem a posição. O dedo vai para a posição que eu sei onde está a nota, mas às vezes falha, a nota sai meio mascada.

Tem também a estória do conhecimento harmônico que ajuda muito. Quando você sabe harmonia prática já tem um bom caminho andado para enriquecer a memória. Isso é o que eu falo para os meus alunos. Eu vejo que a maioria deles, que estudam violão clássico, não conhecem harmonia prática. Estudam na escola, no papel, mas não colocam aquilo na prática. Não sabem acompanhar quase nada. Literalmente quase nada! Então, como você quer memorizar uma peça com harmonia e vozes complexas se você não sabe nada de harmonia? Acaba sendo até possível, mas é mais difícil!

##### **5. Nesse momento costumam utilizar o metrônomo?**

Não. Essa coisa do metrônomo é curiosa porque eu sugiro aos meus alunos que trabalhem com o metrônomo não quando estão aprendendo, mas sim quando já estão tocando. A tendência dos alunos é querer tocar peças que já conhecem de ouvido e eles querem já tocar rápido, no tempo, desde o início do aprendizado das peças. E as vezes eles não conseguem tocar tudo no mesmo andamento porque há trechos que são mais complicados que outros. Mas, eles não resistem e tocam rápido o que podem e mais lento as passagens mais difíceis. Isso acaba atrapalhando o desenvolvimento deles como ritmistas, digamos assim.

Essa parte rítmica é muito importante se você quiser tocar bem. E tem muita gente que toca música clássica sem ter um bom senso de ritmo básico. Não tem mesmo, falta ritmo! Não tem pulso... não tem nada. O que difere muito dos caras do Jazz, por exemplo.

O ritmo de alguns musicistas de jazz é surreal... é perfeito! Mas, qual o porquê disso? Porque tocam com bateristas. Tem um “metrônomo” ali o tempo todo com ele. Quando você tira o metrônomo o pulso dele está ali. Não tem erro!

Tocamos, por exemplo, uma turnê americana em trio com o Romero Lubambo. O ritmo do Romero é surreal! Não falha nunca. É perfeito em qualquer velocidade que ele está. É complicado, às vezes, de se manter o pulso tocando muitas notas em alta velocidade. É bom então de se usar o metrônomo, acaba sendo legal. Você tem que usar! Eu obrigo os meus alunos a usarem durante algum tempo. Quando eles estão muito ruins de ritmo eu ligo o metrônomo. Aí eles se acertam um pouquinho. No andamento rápido eles pegam mais ou menos o pulso. Depois eu faço uma experiência e peço para tocarem de novo, mas bem mais devagar. Eu abaixo o pulso do metrônomo e eles ficam fora. Chega um pouco para lá, um pouco para cá, eles tentando se acertar, mas não se acertam, pois não tem essa coisa interna do pulso. Se você quer trabalhar com o metrônomo, que é legal para te dar essa base, então toque devagar com o metrônomo. Não toque rápido!

## **6. Estudam a interpretação somente pela reflexão?**

Eu não tenho, nessa altura da vida, muitos problemas de memória. Há muitos anos atrás era uma confusão entre o processo de ouvir e o de memorizar os dedos. Uma vez, há muitos anos, estávamos tocando lá no foyer do Teatro Municipal em São Paulo uma peça de Bach, me deu um “branco” e eu parei. Aí retomamos do início, mas quando chegou no mesmo ponto eu parei de novo. Esqueci mesmo! Como estávamos nas escadarias do Teatro o público encontrava-se ali pertinho, bem junto a nós. Uma pessoa quase ali ao meu lado cochichou: “Não esquenta não, isso acontece com qualquer um!” E eu falei: “Pô, valeu! Obrigado!” (Aos risos).

Por esta mesma época nós tínhamos um concerto marcado no Kaufman Hall que é mais conhecido como 92nd St Y em Nova Iorque. Era a nossa estreia nos Estados Unidos e iríamos tocar aquela mesma peça de Bach e isso não poderia acontecer lá. O Sergio Abreu, que tinha toda uma experiência internacional, me disse: “*Cuidado! “Isso não pode acontecer de forma alguma!”*” Aí foi a primeira vez que eu usei esse negócio de você passar a peça internamente, sem usar o instrumento.

Dessa forma, quando você está tocando a música na sua cabeça e você se esquece de algum trecho está ali o problema. Aí você vai para o instrumento faz o trecho, larga o instrumento e tenta de novo. Quando você passa a música inteira sem parar, (mas não é uma vez só não... ah! Triunfei e pronto.) Não! Você tem que passar várias vezes. Você

deve saber os dedos que está usando das duas mãos e se lembrar de tudo. Aí então eu acho que está legal. Mão esquerda e mão direita, pois tem muita gente que não sabe o que faz com a mão direita. Tem que saber!

**Helder:** A pergunta a seguir, surgiu a partir de uma entrevista que li do Sergio Abreu. Nela ele diz que utilizava o método de Karl Leimer e Walter Giesecking para uma obra. Ele comentou que a D. Monina havia indicado esse livro para ele.

### **7. Ela o indicou para vocês também?**

Não me lembro dela ter falado desse livro não. Isso aí já é um processo mais intelectualizado. O ensino musical no Brasil em geral tem algumas falhas. Por exemplo, aqui não se ensina solfejo muito bem. Na Europa, solfejo é primordial. Se você não passar no exame de solfejo, você não sai da escola.

La na Europa a maioria dos estudantes de música pega uma partitura e sai lendo de primeira cantando as notas. Aqui no Brasil ninguém liga para isso. Pouca gente sabe fazer. No caso específico do Sergio Abreu ele tinha o ouvido absoluto. Então para ele era possível pegar uma partitura e realmente ler sem o instrumento. Assim, você pode ler tranquilamente e talvez até ir para o instrumento e tocar sem ver a partitura embora isso me pareça uma coisa complicadíssima, mas não impossível. Vai depender muito da complexidade da peça.

### **8. Como distribuem o estudo de trechos alternado com o estudo da obra inteira?**

Eu acho importante trabalhar pedaços se existem trechos que você não consegue fazer direito. Agora: Como trabalhar os pedaços que você não consegue fazer? Tem gente que acha que se ficar repetindo o trecho irá conseguir fazer. Não é bem assim. Aliás, é repetindo sim, mas muito devagar!

E essa coisa do devagar: o que é o devagar? O devagar é uma coisa completamente variável de pessoa para a pessoa. O processo de trabalhar algo lento te possibilita fazer o movimento perfeito. Você tem tempo de fazer o movimento correto. Se você tem toda uma estrutura técnica que foi baseada em movimentos você irá realmente fazer o movimento correto. Repetindo bem devagar você se dá o tempo de fazer o movimento certo. E o que acontece neste processo? O seu cérebro memoriza aquilo. Memoriza o movimento certo. Então, se você começa a aumentar o ritmo gradativamente

o movimento certo será mantido mesmo num andamento rápido. Isso era conselho da D. Moninha: *Aumentem o ritmo do metrônomo de pouquinho em pouquinho.*

O cérebro aprende muito rápido a vida inteira. Você pode aprender algo novo em segundos. Se você está fazendo o movimento errado você nunca irá conseguir fazer aquela coisa bem, pois o movimento está errado desde o início. Agora, se você entende o movimento a ser feito e trabalha o movimento de uma forma relaxada os seus dedos vão se comportar exatamente do mesmo jeito, sempre! Aí não tem erro não!

### **9. Quais os principais aspectos em que o metrônomo pode beneficiar nos estudos?**

Acho que devemos usar o metrônomo. De alguma forma temos que desenvolver uma consistência rítmica. Por exemplo: as vezes, sugiro para alunos meus que eles toquem ritmicamente não no violão, mas que batuem ritmicamente. O metrônomo acaba tendo um problema. Ele te dá somente as semínimas. Não há subdivisão de notas no metrônomo.

Fazer um ritmo estável com as semínimas não é problema para ninguém... todos fazem. O problema é fazer as coisas que estão entre elas. Sincopas, por exemplo, são um terror. Algumas são fáceis para brasileiros, mas se você pega um estrangeiro essa mesma síncopa já pode ser um problemão. E quando a nota antecipa o compasso seguinte então?! Normalmente para um estrangeiro isto impõe uma dificuldade. A nota que antecede o próximo compasso vai estar ligada na primeira nota do compasso seguinte e passa a ser um problema, pois não tem a cabeça de tempo ali.

### **10. Em que andamento vocês começam a estudar?**

Bem lento! Vamos lendo devagar, mas isso depende de diversos fatores. Tem gente que tem uma leitura boa e tem outros com leitura média para a ruim. Então acho que varia de acordo com sua facilidade de ler. A minha leitura, por exemplo, é média. Conheço gente que lê muito melhor do que eu. Tenho um colega no conservatório de São Francisco que nunca vi ninguém igual. Ele é um grande violonista, Marc Teicholz, que foi um dos poucos americanos a vencer o concurso GFA. Qualquer coisa que você der para ele ler ele lerá muito bem. Eu até já brinquei com esta estória. Uma vez estávamos ele e eu com o violonista Pappino D'Agostino que é alguém que toca o chamado finger style. (O pessoal de finger style usa tablatura para tocar. Eles não são bons leitores.) Estávamos falando sobre leitura e eu resolvi testar o Marc pra mostrar ao Peppino que é possível se ler bem à primeira vista. Eu fui até a minha impressora e imprimi uma página

de algo que eu havia escrito recentemente. Aí eu disse ao Peppino “- Você vai ver agora o que é ler bem de primeira. Virei para o Marc e disse: fica preparado aí, assim que eu botar a folha na sua frente você começa a ler. Ele leu tudo sem erros e no tempo indicado da partitura. Mas, Marc, lendo assim você precisa mesmo estudar? E ele disse: *Preciso, as vezes toco melhor quando eu leio do que quando estudo.*

### **11. Quando estudam lentamente, pensam em precisão rítmica, gestual, etc.?**

Sim. Mas, acho que muita gente quando está começando a ler alguma coisa, na realidade não está preocupada com o ritmo. Tudo vai depender da leitura da pessoa. Se a leitura for boa, a pessoa vai colocar um pouco de andamento ali. Mas, a maioria das pessoas lê mal. Aí não usam ritmo. Mas acho realmente muito bom usar esses três parâmetros para começar a estudar uma peça.

Eu acho importante também tocar musicalmente, mesmo que você diminua o andamento das coisas. Você tem que tentar fazer esta leitura fluir musicalmente. Se você conseguir pensar em fazer crescendos e etc. mesmo que seja mais lento, acaba sendo bem funcional! É uma espécie de tai chi: você faz e aprende o movimento lento para depois fazer o movimento rápido.

### **12. Em músicas rápidas quando aumentam o andamento durante os estudos?**

A gente aprendeu mal nesse sentido. Sempre quisemos tocar no andamento mais rápido possível. Queríamos tocar a música. A maioria das pessoas é assim. Você quer tocar a peça no andamento que está acostumado a ouvir. Você não vai ficar diminuindo o tempo “-Ah, que coisa chata!” Ainda mais os pedaços que você pode tocar mais rápido. Então, você toca mais rápido. Aí chega nos pedaços mais difíceis e diminui o tempo. Essa flutuação é ruim!

O que eu aconselho aos alunos é: “- *Toquem no mesmo andamento até conseguirem ligar todos os trechos.*” Aí sim vocês começam a fazer um pouco mais rápido! Assim tudo vai continuar a ser consistente. Tem aluno que ouve o conselho, mas a maioria não ouve não. Os vícios que são adquiridos ao longo dessa forma de trabalhar ficam ali e se perpetuam. Nos pedaços mais difíceis o andamento cai e nos mais fáceis ele sobe. Aí fica aquela coisa flutuante o resto da vida.

### **13. Ao atingirem o nível ideal no andamento, costumam voltar a estudar lento?**

Não! A não ser que para lembrar. Acontece que quando você toca uma peça por muito tempo tem muita coisa de memória que fica preservada. Nós desenvolvemos um hábito que acho que não seja tão saudável, mas, no entanto, a longo prazo talvez seja. O mal hábito é o de não colocar a digitação na partitura. Nós aprendemos e memorizamos o dedilhado sem anotar nada. Se você anota o dedilhado, quando você revisita a partitura você sabe o que fez, pois tudo está ali anotado. Sem esta anotação a gente não se lembra da digitação que fazia, mas se tentar trocar para algo novo vai parecer que está errado. Passando algumas vezes pelo mesmo trecho de repente vem de volta aquilo que você fazia. Tem aquelas sinapses todas ali e você acaba se lembrando. De repente volta a digitação que você fazia e normalmente é a melhor mesmo. Eu tenho dificuldades para corrigir coisas. Às vezes você acha até digitações melhores, mas aí a mão já estava acostumada daquele outro jeito, fica difícil corrigir.

### **14. Quando vocês decidem abandonar o metrônomo?**

A gente não usa metrônomo mais. Deveríamos, pois é bom usar o metrônomo. Às vezes é bom. Às vezes temos uma tendência de tocarmos na “frente”.

Existem três formas de tocar o andamento: uma puxando para frente, uma exatamente em cima do tempo e outra puxando para trás... Os Argentinos, por exemplo, dizem que quando tocam tango, jogam o andamento para trás. Você está no tempo, mas dá a impressão que ele está arrastando um pouco. E quando você toca música brasileira, o pulso fica mais para frente. Parece que você está caminhando apressado. Nós desenvolvemos um vício na realidade e fazemos muita coisa assim e as vezes a música vai acelerando. Você não percebe que este acelerando, mas você começa ali pelos 100 no metrônomo e termina a 106, 108. É gradativo, mas vai ficando um pouco mais rápido e mais rápido...

Isso não acontece quando você toca com um percussionista, pois eles são treinados para manter o pulso. Agora, o que eu chamo também de correr é você, num pequeno espaço de tempo, acelerar. Aí fica afobado. Mas, se isso acontece num longo trajeto fica excitante. Ganha-se muita energia e quando termina: “-Bum!!”, a plateia sente aquilo e responde também com excitação!

**15. Um escutando o outro: como vocês reagem ao que o parceiro está fazendo?**

Eu acho que é o mais importante. Como eu falei lá no início: “- Você tem que aprender a ouvir o seu parceiro”. E eu acho que o mais difícil é você saber quando você tem que se retirar ou quando você tem que estar presente. Você tem que fazer uma espécie de mixagem entre os dois instrumentos, o balanço. Mesmo tocando sozinho você também tem que fazer esse balanço. Pouca gente sabe fazer bem esta “mixagem” tocando violão solo. A linha melódica e as linhas secundárias ficam muito próximas em termos de dinâmica e não se ressaltam o que se deveria. Fazer uma boa construção dinâmica no violão é arte pura.

**16. Você acha que isso é um dos fatores principais?**

Eu acho que sim. Você deve saber o que é importante para colocar em relevo.

**17. O que você acha importante para ter uma sincronia nos ataques?**

Esta questão é difícil; vamos ver: Eu acho que se você está tocando a bastante tempo junto com o seu parceiro e estiver fazendo algo com pulso moderado para rápido isso não é difícil. Aliás, deveria não ser. Mas, as pessoas têm tempos diferentes. Vamos fazer a seguinte experiência: pegamos duas pessoas e pedimos para baterem palmas em conjunto. Você pode prever que vai sair dessincronizado em algum momento e acaba saindo mesmo! E isso também se aplica a duas pessoas tocando violões juntas.

Quanto mais lento for o andamento mais dessincronizado fica. Quanto mais rápido mais sincronizado. Quem já tocou em duo sabe. Depois de tanto tempo tocando com o Odair não temos mais esse problema não. Fazemos certo. Parece até que lemos um pouquinho a cabeça um do outro, pois a gente usa bastante rubato, mas, consegue flexionar o tempo juntos. Às vezes a gente até brinca com isso. O Odair retarda o ataque da nota, ele espera um pouco mais, mas na maioria das vezes eu sempre caio junto com ele.

**18. E não precisa olhar?**

Ele ainda me olha, pois, a posição dele ajuda. Eu nunca olho.

**19. É muita escuta mesmo, não é?**

Não sei. Você sente onde a nota vem. É até gostoso de fazer.

**20. Como vocês trabalhavam sincronia em acelerandos e retardandos?**

Você tem que resolver essa coisa mais ou menos junto com seu parceiro. Eu consigo dizer quando vejo duos que ouço tocar se estão tocando a muito ou a pouco tempo. Eu chutaria que depois de cinco ou seis anos os duos começam a ter mais sintonia. Você pega duas pessoas que nunca tocaram juntas, não dá certo logo de primeira, não mesmo, na maioria das vezes! Às vezes dá por questões de afinidades musicais que funcionam desde o início. Mas, a maioria das pessoas que vêm tocando em duos casuais soam diferente: o ataque e a dinâmica é diferente. Tudo é diferente. O violão é diferente. A personalidade de cada um é diferente. Então fica aquele negócio de duas pessoas tocando juntas, mas na verdade fica somente a tentativa de fazer algo em conjunto. Mas existem alguns exemplos de pessoas que tem o som unificado de cara. Enfim, são coisas que acontecem.

**21. Você escuta internamente a parte do outro quando estuda sozinho?**

Eu ouço, quando conheço as peças. Eu ouço os dois... as duas linhas. Mesmo tocando a minha parte sozinho, estou ouvido tudo. Eu conheço a parte dele tanto quanto a minha, embora nunca tenha estudado a parte dele. Não precisa conhecê-la mecanicamente e sim conhecer a música.

**22. Como vocês organizam os ensaios?**

Atualmente está difícil para nós ensaiarmos. Ano passado íamos gravar um disco novo e tínhamos que aprender muitas músicas novas. Mas não temos mais tempo de ficar juntos um mês inteiro. Não dá mais para fazer isso pois nós vivemos em continentes diferentes. Umas, duas semanas é até possível, mas, aí, então naquelas semanas você tem que dar conta do recado. Depois que você tiver aprendido as peças novas você irá tocar várias vezes aquilo em concertos e aí não tem problema. O problema mesmo é ter tão pouco tempo para amadurecer estas coisas novas. Duas semanas não é tempo suficiente para você memorizar nem condicionar os reflexos todos que estão implicados ali e você toca lendo, mas sem saber a peça direito. Você acaba gravando uma coisa que está meio crua ainda, mas profissionalismo é assim; a coisa tem que ser feita e você tenta o seu melhor mesmo que as circunstancias não sejam favoráveis.

**23. Antigamente vocês estudavam tudo junto?**

Antigamente nós éramos mais preparados nesse sentido. Passávamos muito tempo juntos. Eu acho que experimentamos todos os tipos de fases embora eu acredite que estejamos numa fase muito criativa hoje em dia. Primeiro porque estamos bem mais velhos e essa coisa da liberdade com o ritmo amadureceu muito. Além disso, nós tivemos que desenvolver uma leitura um do outro de forma bem acentuada já que estamos a tantos anos afastados por vivermos em países diferentes e não termos tanto tempo a nossa disposição para ensaiar. No nosso caso são duas personalidades distintas que se acoplam, mas ainda com a mesma ideia musical, com o mesmo tipo de rubato. Nós improvisamos muito a questão da interpretação. Tudo é feito na hora, na realidade. Não tocamos uma mesma música duas vezes do mesmo jeito.

**24. Vocês costumam se gravar para se escutarem? Como avaliam a importância da gravação?**

Eu acho muito legal. Eu aconselho muito meus alunos a fazerem, mas como dizia o meu pai: “ - Faça o que eu falo. Não faça o que eu faço. ”

**25. Vocês não costumam se gravar então?**

Não, porque há muito tempo atrás a gente era tão perfeccionista que qualquer coisa que estava fora dava um mal-estar. E quando você grava, você ouve as imperfeições. A gente preferia não ouvir. Então não gravávamos. Isso é verdade, você grava para ver o que não está bom e a gente preferia não ouvir.

Não faz sentido, mas é mais ou menos assim mesmo. Mas eu acho bom gravar, não sei se é fundamental, mas te ajuda. E, na realidade, você precisa ter uma certa dose de autocrítica também. Nós sabemos quando não está bom. O processo de gravar vai te dizer que: “- *Presta atenção naquilo ali, pois não está legal mesmo*”. Mas é apenas a confirmação de algo que talvez você já saiba que não está legal; e é por isso que você não está querendo olhar, entendeu? Eu vejo isso em muito estudante de violão. Eles tocam bem, mas tem aqueles pedaços que não saem. Aí o cara faz vista grossa e não vai lá tentar consertar. Não conserta nunca e toca a vida inteira daquele jeito.

Mas, acho que para um duo é importante gravar o ensaio e depois ouvir para identificar o quanto não estão em equilíbrio. Se está tocando mais forte que o seu parceiro ou se não está. Mas, tem que ter autocrítica, pois tem gente que ouve e, mesmo depois de gravado, não percebe. Aí é um problema. Você tem que estar aberto para isso.

Uma outra coisa que eu acho importante é não ter rivalidade. Você tem que gostar do seu parceiro. Eu já vi caso de pessoas serem meio rivais. Se existe esta rivalidade o duo dificilmente funcionará.

## **26. Vocês não se gravam para fins de estudo então?**

Deveríamos ter feito isso lá atrás. A gente não fazia. Depois que viramos profissionais acabamos por gravar somente em estúdios. No entanto, acho muito importante se gravar em casa. Se eu ouvisse o meu próprio conselho eu faria.

**Como o Duo Assad não costuma utilizar a gravação como estratégia de estudo foi desnecessário fazer as perguntas que se relacionavam a esse tema.**

## **27. Vocês costumam simular o recital? Simulam no estudo individual também?**

Nós sempre passamos o programa que vamos tocar pelo menos uma vez por dia. Até hoje fazemos isto quando estamos juntos. Por separado eu não tenho o hábito de fazer tampouco sei se o Odair faz. Quando éramos jovens nos gostávamos de tocar o nosso programa para os amigos antes de ir realmente para o palco. A D. Monina sugeria isso. Primeiro era melhor tocar para um grupo de pessoas antes de subir ao palco do lugar que você considera importante. Isto vai te relaxar um pouco. Eu acho legal fazer.

Outra coisa que eu acho bom é fazer o programa na ordem certa. Isso eu falo para os meus alunos que fazem as provas deles de final de ano e têm que tocar uma espécie de recital. Eles trabalham o seu repertorio e sempre tocam uma peça hoje e outra amanhã. Quando está chegando um mês antes das provas eu os obrigo a passar o programa todo. Na ordem e pelo menos uma vez por dia.

## **28. Simulam no estudo individual também?**

Não, prefiro realmente estudar as passagens que são mais complicadas. Já em relação a questão do estudo técnico quando eu era adolescente eu tentava ser metódico. Tentava distribuir tempo para isso: agora vou fazer técnica, quinze minutos e depois outra coisa. Eu cheguei a fazer isso seriamente durante um bom tempo. Fazer quinze minutos de ligados, quinze de arpejos.... Tem gente que continua fazendo isso a vida inteira. O Eduardo Isaac que é um excelente violonista Argentino acorda de manhã e faz as suas escalas e arpejos até hoje. As poucas vezes que coincidiu de estarmos juntos na casa do

Odair em Bruxelas eu ouvia regularmente o Isaac treinando técnica lentamente com o uso do metrônomo. Ele faz aqueles exercícios do Abel Carlevaro que fez a vida inteira mas continua fazendo ainda hoje. Eu até faço alguns exercícios, mas sempre acabo me vendo improvisando algo de harmonia, pois a minha cabeça fica querendo compor.

**Como atualmente não simulam mais o recital em prévias, foi desnecessário fazer a pergunta que se relacionava a esse tema.**

### **29. Como decidem a ordem do programa?**

A ordem é uma coisa que só vai funcionar se você tem música boa para tocar. A ordem é menos importante do que a qualidade que você toca. Se você só toca peças lentas, mas elas forem bonitas, não importa se só está fazendo coisas lentas. Eu já vi programas que foram lindos, mas com coisas simples. Depende do artista. Não precisa necessariamente ter um negócio ali para empurrar o cara da cadeira. Como se dissesse: “- *Olha como eu toco rápido!* ” Não precisa disso. É bom ter, mas não precisa.

Os nossos programas são híbridos já há muito tempo. Normalmente fazemos uma primeira parte com música europeia incluindo os barrocos e os clássicos. A segunda parte é normalmente dedicada à música latino-americana. Já fizemos programas temáticos, programas cronológicos, programas mitos e algumas outras formas, mas tentamos sempre alternar os andamentos e também inserir a maior variedade possível de estilos.

### **30. Vocês costumam se aquecer antes das apresentações? Se sim, como o fazem?**

Sim. Na realidade, quando você vai aquecer é como se estivesse aquecendo os músculos para alguma prática esportiva. Não é ficar tentando tocar rápido e tal. É você fazer alongamento. Eu faço muito. Até você acertar a sua mão com o instrumento. E tem a própria coisa do contato com a corda que vai variando. Quando você bate na corda pela primeira pode ser que não seja legal. Mas, depois você vai aquecendo um pouquinho e o som vai melhorando e você vai se sentindo melhor. Essa coisa varia a vida toda.

Quando você está mais velho aquele contato inicial não é tão bom quanto quando você era jovem. Quando eu tinha os meus 20, 30 anos eu colocava a mão no violão a qualquer momento e saía algo bom, entendeu? Depois vai ficando um pouco mais complicado. É uma coisa física e você vai declinando com o passar do tempo. Não existe aquele negócio: *Puxa! O cara está com noventa anos e vai tocar melhor que nunca.* Não!

Vai tocar bonito, mas aquela coisa física já não tem mais, vai caindo. Igual a você chegar para alguém e perguntar: “ *Com vinte anos você corria 100 metros em dez segundos Hoje, com sessenta anos, quantos segundos levam para fazer os 100 metros?* ”

### **31. Quanto tempo em média costumavam levar para amadurecer uma peça?**

A vida inteira (risos). E vai mudando e mudando.... Me lembro até de uma brincadeira, pois nós tocamos bastante com o Paquito D’Rivera. O Paquito é um grande clarinetista e saxofonista cubano com quem nós tocamos uns três ou quatro anos. Toda vez que nós ensaiávamos melhorava bastante e o Paquito não é de ensaiar muito. O primeiro ano foi legal. No segundo ano foi melhorando. E toda vez que nós fazíamos um tour ele dizia que: “ - Mais uns 20 anos e estará bom! ”. (risos)

### **32. E prontos para gravar em estúdio?**

Essa resposta também é boa: Nunca! (risos) Uma gravação é como se fosse uma “fotografia” audível daquilo que você faz. Música é uma coisa viva e quando você faz esta “foto” é como se você congelasse uma imagem do ponto de vista sonoro. Você terá que conviver com aquele único jeito de fazer aquele repertório por anos a fio.

Para fazer um disco você se prepara para o estúdio e grava em 2 ou 3 dias o que trabalhou por meses. No estúdio as coisas se passam completamente diferente do que elas são normalmente em casa. No estúdio, como você está tocando para um microfone você acaba ouvindo ruídos que nunca te incomodaram, mas que estão lá presentes; ruídos de dedos, de unhas, de respiração e etc. você acaba por tentar tocar o mais correto possível e não o mais musical possível

Depois você continua evoluindo, pois, sua cabeça vai mudando e você acaba por tocar aquele mesmo repertório melhor do que quando foi gravado. Depois que o disco fica pronto você não ouve mais o que foi gravado por muito tempo. Então, passam-se os anos e quando alguma outra pessoa coloca o seu disco para você ouvir, dependendo da circunstância, você até gosta. E tem vezes que não! No nosso caso específico as vezes eu acho que certas coisas que fizemos no passado estão meio afobadas e que tudo poderia ser diferente. Eu acho que talvez dependa também de como está o seu humor. É uma questão com muitas variáveis.

A nossa primeira gravação é de 76. Nós gravamos o concertino do Radamés para 2 violões, oboé e cordas. A gravação está até decente, mas aí você se pergunta: “-*Poderia ser melhor?* ” “ - Claro! ” Mas, também a própria gravação técnica poderia ter sido

melhor. Hoje em dia o som teria saído mais bonito. Não porque estaríamos tocando melhor, mas por causa das condições de hoje. Então é difícil você julgar.

### **33. Para você, existe diferença entre palco e gravação?**

Total! Tocar em palco é muito melhor. Nós temos mais gravações de estúdio do que em palco, mas temos algumas que foram feitas ao vivo e tem muito mais energia. Tem a energia de estar tocando para uma plateia. Então é sempre melhor. E isso sem considerar que a gravação ao vivo não tem edição. Você não corrige nada. Será aquilo que saiu na hora mesmo. Poder corrigir é bom, mas não é a mesma coisa que a espontaneidade ali do momento. Às vezes a correção fica meio artificial. Com a gravação digital ficou muito fácil de se corrigir coisas e aí, você já não sabe mais distinguir entre o violonista bom e o médio.

### **34. Vocês praticavam técnica em duo? Quais?**

Não. Nós temos técnicas muito diferentes. Tem a coisa natural de você com o instrumento. Cada um tem o seu próprio som. Se o som é muito parecido tem essa coisa da coesão sonora de soar como um instrumento só. Tem uma qualidade, mas por outro lado, você perde essa coisa de ter um trabalho orquestral. Quando vocês têm sons diferentes, vocês podem jogar com muito mais recursos.

### **35. Vocês tocaram “estudos” de violão solo em duo?**

Não. É melhor você pegar coisas simples de duo para ler. Carulli, Sor. Tem muita coisa que eles usavam com alunos. Precisa ler, é importante. Isso a gente fazia. Pegávamos coisas que não íamos tocar necessariamente. Você senta lá e vai ler, entendeu? Ler juntos. Fazíamos isso muito, lá atrás. Agora não fazemos mais, pois cada um está para um lado. Eu continuo adorando fazer isso. Eu leio com este meu colega que tem uma leitura fenomenal. Eu adoro sentar com ele e ler. Tocamos Tedesco, Sor. Várias coisas e saímos lendo. E ainda brinco em ele: Marc, qual o violão que você já tocou? “*Eu toquei o primeiro*” retruca ele. Aí eu respondo: então irá tocar o segundo agora, pois se já tocou o primeiro vai estar levando vantagem.

**36. Qual a frequência com que vocês incluem peças novas no repertório e como é o processo de manter as antigas?**

Nós já tocamos tanta coisa! Essa coisa de você renovar o repertório é muito importante e positiva. Mas, digamos que você aprende x por cento de músicas durante a sua vida. Você vai aprendendo com o passar do tempo que tem peças que batem bem com o público. Aí, você acaba escolhendo a saída mais comum, mas que talvez seja a melhor mesmo: você acaba reduzindo o seu repertório a poucas peças que você sabe que funcionam com os seus ouvintes. A gente não toca sempre o mesmo repertório, estamos sempre tentando renovar coisas. Mas, você experimenta uma peça nova e já sabe se ela irá fazer parte do teu repertório real logo de cara. Aí você a toca numa temporada só. Não a repete, entendeu?

Nós tocamos muita, muita música nesses anos todos e acabamos ficando com aquelas que sabemos que funcionam. Os artistas de violão se os comparamos com os pianistas que tem um grande repertório a sua disposição, não têm tanta opção assim.

Como fizemos muita coisa ao longo destes 50 anos nós podemos sempre retomar as coisas antigas que serão sempre mais fáceis do que aprender coisas novas. Na realidade você não mantém as peças antigas em baixo dos dedos. Quando você decide visitar algo que não faz há 30 anos e como se tivesse que aprender tudo de novo embora as coisas voltem até bem rapidamente.

**37. Conhece algum material sobre metodologias de estudos para dois violões?**

Não. Que eu saiba isso não existe.

**38. Qual repertório você indicaria para iniciantes?**

Não tem uma regra. As pessoas são diferentes e têm gostos diferentes. Tem gente que gosta de música barroca e tem gente que não gosta. Tem gente que gosta de música do século XIX e tem gente que odeia, gente que não quer tocar Sor nem Giuliani. Só quer tocar música contemporânea. Acho que depende de cada um. Entretanto, eu acho que é muito bom você ter a cabeça aberta para qualquer tipo de estilo. Então eu não tenho sugestão não. Acho que o principal é você desenvolver uma afinidade musical com o seu parceiro. Ter mais ou menos o mesmo gosto ou desenvolver esse gosto juntos. Vamos supor que você faça parte de um duo e que você goste de chorinho e seu parceiro não goste. Aí você fala: Vamos tocar um choro? E ele responde que não está a fim. Aí não vai

rolar, pois seu parceiro gosta de tocar Stockhausen. Sabe, aí é outra cabeça. Tem que ter um pouco de afinidade!

### **39. Mas, se o duo tivesse o objetivo de unificar o som?**

Nesse caso eu acredito que você tem que trabalhar com a música barroca. Como se trata de música polifônica a acuidade com que você tem que tratar as diferentes vozes te obriga a prestar muita atenção no equilíbrio, no ataque, na dinâmica etc.

### **40. Transcrição de cravo, por exemplo?**

Sim, pois tem muita articulação a ser trabalhada ali. Depois de muito trabalho com Bach, Scarlatti e etc eu acho que se tem que começar a visitar o universo oposto que é o da música impressionista. Ali tem-se que buscar a sobreposição sonora. Quase tudo tem que ficar vibrando. Estes dois opostos são difíceis de se conseguir num instrumento como o violão. Se você domina essas duas técnicas você consegue fazer muita coisa musicalmente.

### **41. O que vocês costumam escutar?**

Acho indispensável ouvir música de câmara, música antiga e música sinfônica. A tendência dos violonistas é ouvir violão. Mas, é muito importante ouvir outros músicos.

### **42. Considera importante escutar intérpretes de outros instrumentos?**

Sim, claro. Até comparar mesmo, não criticamente, mas sim para você desenvolver a sua faculdade de perceber as diferenças. Você pode falar: eu gosto mais desse! Mas, não é assim: “- Aquele é bom e esse é ruim.”. Isso não existe.

Você pode pegar duas pessoas que tocam muito bem e pode ter uma afinidade musical maior com uma delas. Eu vejo muito esse erro sendo cometido por pessoas que admiram um artista e para ele todos os outros não prestam. Isso não faz sentido.

### **43. Como vocês pensam o programa e a interação com o público?**

No nosso caso, praticamente desde o nosso início, tínhamos esse lado de tocar música brasileira, tocar choro, que aprendemos com o nosso pai Seu Jorge Assad que era músico amador e profundo conhecedor do estilo. Quando fomos para o Rio de Janeiro estudar com a D. Monina ela nos proibiu de misturar estilos. “- *Esse negócio de choro*

*que vocês fazem, esse negócio de música brasileira: esqueçam isso!* Realmente, ela menosprezava a música popular e a colocava como coisa inferior. É claro que quando você é aluno, você acredita realmente no seu professor. Acabamos ficando com medo de tocar essas coisas. Nós não tocávamos publicamente mas continuamos a cultivar isso privadamente.

Quando a D. Monina mudou-se pra Buenos Aires em 78 ou 79, não me lembro direito, nós ficamos livres daquela pressão e arriscamos tocar as coisas que a gente gostava: Piazzolla e o Radamés. O Radamés tinha feito um arranjo da *Suíte Retratos* pra gente. Estreamos isso no Rio e logo após fomos viajar para a Europa. Decidimos arriscar por lá também pra ver no que dava: E Nossa Senhora, foi um sucesso absurdo!

Na época ninguém estava acostumado a ouvir aquele tipo de música em dois violões. Então essa diferença de reação de plateia era um absurdo. O normal era tocar Scarlatti, Giuliani entre outros. Quando tocávamos o Radamés era uma grande ovação. Pensávamos assim: “Qual era o problema que tinha essa música mesmo?” (risos).

## ANEXO I

COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA DA UNICAMP -  
CAMPUS CAMPINAS



**PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP**

**DADOS DO PROJETO DE PESQUISA**

**Título da Pesquisa:** Dois ou Um? Uma Contribuição Teórica para o Estudo da Unificação Sonora em Duo de Violões

**Pesquisador:** Helder Tomas Pinheiro

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 51343215.3.0000.5404

**Instituição Proponente:** Instituto de Artes

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

**DADOS DO PARECER**

**Número do Parecer:** 1.400.341

**Apresentação do Projeto:**

A unificação sonora é um parâmetro fundamental para que um duo de violões alcance um discurso musical coerente e, praticamente, não existe literatura que trate, de forma específica, deste assunto.

Para cobrir essa lacuna, o presente projeto visa fornecer subsídios teóricos sobre os processos metodológicos de estudo para a obtenção da unificação sonora.

Para tanto, direcionaremos nossa pesquisa a encontrar respostas para as seguintes questões:

- (a) que tipo de exercícios técnicos contribuem para obtenção da unificação sonora e como trabalhá-los, tanto individualmente como em duo?;
- (b) quais os principais estudos para violão solo que, trabalhados em duo, podem ajudar performers à adquirirem a unificação sonora?;
- (c) que tipo de repertório escrito para duo que, por suas características composicionais, contribui para a unificação sonora?

Para aprofundar o conhecimento desenvolvido nesta pesquisa, buscando extrair métodos e técnicas de estudo que auxiliem estudantes e profissionais a atingir a unificação sonora em suas performances musicais, entrevistaremos músicos/violonistas cujo conhecimento sobre música de câmara é profundo todos têm muito a colaborar.

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA DA UNICAMP -  
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.400.341

Um dos grandes desafios que a performance em música de câmara para dois violões apresenta está na construção da unificação sonora entre os membros do duo.

Apesar da busca pela unificação sonora ser uma prática antiga dessa formação camerística, não encontramos, ao longo dos nossos quase cinco anos de experiência, bibliografia que trate, especificamente, deste assunto.

Sendo assim, por acreditar na contribuição que pode proporcionar à literatura violonística, esta pesquisa busca compreender quais são os procedimentos que os integrantes de um duo podem trabalhar para construir a unificação sonora.

Em relação ao levantamento dos principais procedimentos metodológicos para adquirir a unificação sonora, essa pesquisa se propõe a encontrar respostas para as seguintes questões:

- (i) Como estudar a sincronia bi manual?
- (ii) Quais são os exercícios técnicos (dentre escalas, arpejos e ligados) e como eles podem ser abordados na prática dos duos?
- (iii) Quais são os principais estudos para violão solo (dentre o repertório sugerido pelos integrantes dos duos estudados) capazes de auxiliar na aquisição da unificação sonora e como podem ser trabalhados em duo?
- (iv) Que tipo de repertório (dentro dos períodos renascentista e clássico) escrito para duo que, por suas características composicionais, contribui para a unificação sonora?

**Metodologia Proposta:**

Além do levantamento bibliográfico e exame crítico do material disponível, nessa pesquisa será feito um levantamento do repertório renascentista e clássico (tanto de alaúde, quanto de violão) escrito para duos pelos principais compositores desses períodos.

São previstas também entrevistas com integrantes do Duo Assad, Brasil Guitar Duo e Duo Siqueira-Lima, no intuito de compreender os métodos que utilizaram para desenvolver a unidade sonora em seus trabalhos. As perguntas que foram elaboradas, assim como os ensaios propostos, têm caráter sobre conhecimento técnico.

Para conduzir este processo, e como forma de análise dos resultados obtidos, será feita uma apresentação pública para demonstrar as contribuições práticas e teóricas deste projeto a fim de divulgar e expor para análise o conhecimento desenvolvido nesta pesquisa.

Para o desenvolvimento de ensaios musicais será contatado outro violonista.

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
**Bairro:** Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887  
**UF:** SP **Município:** CAMPINAS  
**Telefone:** (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA DA UNICAMP -  
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.400.341

Suas peças também serão gravadas em áudio/vídeo para que os resultados obtidos na realização deste projeto possam ser fonte de futuras pesquisas e análises.

Os dados relacionados à entrevista e aos ensaios terão caráter público. Ambos serão gravados em áudio e vídeo e disponibilizadas em anexo à dissertação.

Dessa forma, pretendemos contribuir com fundamentos teóricos para o estudo da unificação sonora em duo de violões.

**Objetivo da Pesquisa:**

Objetivo Primário:

- Fornecer subsídios teóricos sobre os processos metodológicos de estudo (das técnicas e do repertório violonístico) para a obtenção da unificação sonora em um duo de violões. A importância destes subsídios se dá pelo fato de que, embora tais conhecimentos sejam praticados há tempos, não existe fundamentação teórica específica que auxilie professores, pesquisadores e performers (amadores, estudantes e profissionais) à alcançarem a unificação sonora, sendo esta, como vimos, uma ferramenta fundamental para um discurso musical coerente.
- Propiciar informações sobre as metodologias de estudo de quatro dos principais duos brasileiros de violão.
- Levantar e divulgar técnicas de estudo e repertórios que possam orientar violonistas na obtenção da unificação sonora e, com isso, estimular a prática, o conhecimento e o estudo da música de câmara para duos de violões.
- Oferecer, aos integrantes de duos de violões, ferramentas que os norteiem durante o processo de preparação e execução de obras no intuito de obterem um discurso musical coerente por meio da unificação sonora.

Objetivo Secundário:

- Analisar, praticar e descrever os principais elementos da técnica violonística fundamentais para o desenvolvimento da unificação sonora entre os integrantes de um duo.
- Identificar obras, dentro do repertório da música renascentista e clássica, bem como estudos didáticos, que ofereçam subsídios para desenvolver a unificação sonora em um duo de violões.
- Coletar informações, por meio de entrevistas com os integrantes de quatro dos principais duos brasileiros, sobre suas metodologias de estudo.
- Gravar, em áudio e vídeo, seis peças para duos de violões advindas do levantamento realizado, fundamentando a performance nos procedimentos metodológicos apreendidos com a pesquisa.

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126  
**Bairro:** Barão Geraldo **CEP:** 13.083-887  
**UF:** SP **Município:** CAMPINAS  
**Telefone:** (19)3521-8936 **Fax:** (19)3521-7187 **E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

**COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA DA UNICAMP -  
CAMPUS CAMPINAS**



Continuação do Parecer: 1.400.341

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

Riscos:

(no Projeto Apresentado)

Estamos propondo entrevistar músicos experts no assunto relacionado ao nosso objeto de pesquisa, bem como ensaios musicais para colocar em prática o conhecimento adquirido.

As perguntas que foram elaboradas, assim como os ensaios propostos, têm caráter sobre conhecimento técnico.

Por conta disso, acreditamos e declaramos que não há riscos ou desconfortos previsíveis.

(no TCLE destinado aos entrevistados)

"Você não deve participar deste estudo caso sinta-se desconfortável em ser entrevistado, ter sua voz ou imagem gravada. Caso seja necessário podemos gravar somente o áudio da entrevista dessa forma não traremos a público a imagem."

(no TCLE destinado ao violonista)

"Você não deve participar deste estudo caso sinta-se desconfortável em ter sua voz ou imagem gravada. Caso seja necessário podemos não tornar pública sua imagem."

Benefícios:

Os benefícios das entrevistas se encontra no levantamento de informações sobre a unificação sonora em um duo de violões.

Acreditamos que os músicos selecionados têm muito a oferecer para a confecção deste que será o primeiro trabalho acadêmico brasileiro que aborda especificamente esse assunto.

Os ensaios têm como objetivo colocar em prática as informações levantadas durante a pesquisa.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Título do projeto na folha de rosto - ok

Nome do pesquisador responsável na folha de rosto - ok

Nome da representante da unidade proponente (nome, função, carimbo) - ok

Proposta de tese de mestrado.

No campo 'cronograma' do documento gerado pela Plataforma Brasil, as entrevistas e coletas de dados estão previstas para os meses de fevereiro de 2016 a julho de 2017 - ok

No campo 'orçamento' do documento gerado pela Plataforma Brasil, o pesquisador relata um

<b>Endereço:</b> Rua Tessália Vieira de Camargo, 126	
<b>Bairro:</b> Barão Geraldo	<b>CEP:</b> 13.083-887
<b>UF:</b> SP	<b>Município:</b> CAMPINAS
<b>Telefone:</b> (19)3521-8936	<b>Fax:</b> (19)3521-7187
	<b>E-mail:</b> cep@fcm.unicamp.br

**COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA DA UNICAMP -  
CAMPUS CAMPINAS**



Continuação do Parecer: 1.400.341

orçamento de R\$3.000,00, que serão custeados pelo próprio pesquisador - ok

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

São proporcionados 2 TCLEs distintos: um para as pessoas que serão entrevistadas, e outro para o músico que executará a performance musical. Em ambos os TCLES é apresentado que não será proporcionada a condição de anonimato.

Linguagem acessível ao sujeito da pesquisa - ok

Justificativa, objetivos e descrição de procedimentos - ok

Desconfortos, riscos e benefícios - ok

Garantia de esclarecimentos - ok

Liberdade na recusa ou retirada do consentimento - ok

Garantia de Sigilo - não, conforme apresentado no projeto - ok

Menção sobre ressarcimento - ou não - de despesas - ok

Menção sobre garantia de indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa - ok

Anuência sobre a permissão ao armazenamento de material de áudio gravado - ok

Menção ao TCLE assinado em duas cópias - ok

Menção ao CEP em caso de abusos ou reclamações de cunho ético - ok

Nome e contato com o pesquisador da pesquisa - ok

Rubrica do pesquisador e do voluntário em TCLEs com mais de uma página - ok

**Recomendações:**

(nenhuma)

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Após readequação do TCLE, todos os itens previstos pela Resolução 466/2012 foram contemplados.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

- O sujeito de pesquisa deve receber uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado.

- O sujeito da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado.

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

**COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA DA UNICAMP -  
CAMPUS CAMPINAS**



Continuação do Parecer: 1.400.341

- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado. Se o pesquisador considerar a descontinuação do estudo, esta deve ser justificada e somente ser realizada após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou. O pesquisador deve aguardar o parecer do CEP quanto à descontinuação, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao sujeito participante ou quando constatar a superioridade de uma estratégia diagnóstica ou terapêutica oferecida a um dos grupos da pesquisa, isto é, somente em caso de necessidade de ação imediata com intuito de proteger os participantes.

- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.

- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial.

- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo.

- Lembramos que segundo a Resolução 466/2012, item XI.2 letra e, "cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento".

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_621825.pdf	12/01/2016 20:47:48		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento /	TCLE.pdf	12/01/2016 20:32:31	Helder Tomas Pinheiro	Aceito

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

COMITÊ DE ÉTICA EM  
PESQUISA DA UNICAMP -  
CAMPUS CAMPINAS



Continuação do Parecer: 1.400.341

Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	12/01/2016 20:32:31	Helder Tomas Pinheiro	Aceito
Outros	Carta_Resposta.pdf	12/01/2016 20:31:14	Helder Tomas Pinheiro	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Detalhado.pdf	12/01/2016 19:26:13	Helder Tomas Pinheiro	Aceito
Folha de Rosto	Folha_de_Rosto.pdf	23/11/2015 19:03:44	Helder Tomas Pinheiro	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

CAMPINAS, 02 de Fevereiro de 2016

Assinado por:

Renata Maria dos Santos Celeghini  
(Coordenador)

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

**ANEXO II - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - I****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO****DOIS OU UM? UMA CONTRIBUIÇÃO TEÓRICA PARA O ESTUDO DA UNIFICAÇÃO SONORA EM DUO DE VIOLÕES****Pesquisador Responsável: Helder Tomas Pinheiro****Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi****Número do CAAE: 51343215.3.0000.5404**

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

Um dos grandes desafios que a performance em música de câmara para dois violões apresenta está na construção da *unificação sonora* entre os membros do duo. Apesar da busca pela unificação sonora ser uma prática antiga dessa formação camerística, não encontramos, ao longo dos nossos quase cinco anos de experiência, bibliografia que trate, especificamente, deste assunto. Sendo assim, por acreditar na contribuição que pode proporcionar à literatura violonística, esta pesquisa busca compreender quais são os procedimentos que os integrantes de um duo podem trabalhar para construir a unificação sonora. Sendo assim essa entrevista é parte fundamental para a coleta de informações para a confecção do primeiro material brasileiro que trate desse assunto.

**Procedimentos:**

Participando do estudo você está sendo convidado a gravação de entrevista em áudio ou vídeo. Observações: A entrevista será feita pelo pesquisador responsável e sua duração será decidida pelo entrevistado. O mesmo não terá necessidade de deslocamento para o local da entrevista. O material será utilizado para futuras análises e publicações de artigos em revistas e congressos acadêmicos.

**Desconfortos e riscos:**

Você **não** deve participar deste estudo caso sinta-se desconfortável em ser entrevistado, ter sua voz ou imagem gravada. Caso seja necessário podemos gravar somente o áudio da entrevista dessa forma não traremos a público a imagem.

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

**Benefícios:**

Acreditamos que essa pesquisa tem um grande potencial para a literatura sobre música de câmara e unificação sonora. Enumeraremos a seguir os principais pontos:

1. Fornecer subsídios teóricos sobre os processos metodológicos de estudo (das técnicas e do repertório violonístico) para a obtenção da unificação sonora em um duo de violões.
2. Propiciar informações sobre as metodologias de estudo de quatro dos principais duos brasileiros de violão.
3. Levantar e divulgar técnicas de estudo e repertórios que possam orientar violonistas na obtenção da unificação sonora e, com isso, estimular a prática, o conhecimento e o estudo da música de câmara para duos de violões.
4. Oferecer, aos integrantes de duos de violões, ferramentas que os norteiem durante o processo de preparação e execução de obras no intuito de obterem um discurso musical coerente por meio da unificação sonora.

**Acompanhamento e assistência:**

O responsável pela entrevista fica à disposição do entrevistado para tirar qualquer dúvida após o encerramento da pesquisa caso seja detectada situações que fujam de nossas previsões.

**Sigilo e privacidade:**

A entrevista será transcrita e posteriormente publicada junto ao anexo da dissertação de mestrado, bem como os áudios e vídeos, podendo ser utilizada também em publicações de artigos em revistas e congressos acadêmicos. Todas as entrevistas virão precedida dos nomes dos entrevistados, ou seja, as informações colhidas serão públicas e serão diretamente relacionadas aos nomes dos entrevistados.

**Sobre o destino dos áudios/vídeos gravados:**

Não serão descartados. Eles serão anexados junto à dissertação em um CD, visto que poderão ser utilizados como referências para projetos futuros.

**Integridade do participante**

Há garantia de indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa (artigo IV.3, item h da Resolução 466/2012), pois é responsabilidade do pesquisador a integridade do voluntário durante o ato da pesquisa.

**Sobre Ressarcimentos**

Não vai haver nenhuma forma de reembolso de dinheiro, já que com a participação na pesquisa você não vai ter nenhum gasto.

**Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Helder Tomas Pinheiro, endereço Cidade Universitária Zeferino Vaz - R. Elis Regina, 50 – Cidade Universitária, Campinas-SP, 13083-854, Telefone: **(19) 3289-1510**, e-mail: [heldertpinheiro@gmail.com](mailto:heldertpinheiro@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs as 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

**O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas.

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

**Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

\_\_\_\_\_  
Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

**ANEXO III - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - II****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO****DOIS OU UM? UMA CONTRIBUIÇÃO TEÓRICA PARA O ESTUDO DA UNIFICAÇÃO SONORA EM DUO DE VIOLÕES****Pesquisador Responsável: Helder Tomas Pinheiro****Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi****Número do CAAE: 51343215.3.0000.5404**

Você está sendo convidado a participar como voluntário de uma pesquisa. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, pode levar este Termo para casa e consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar ou retirar sua autorização em qualquer momento.

**Justificativa e objetivos:**

Um dos grandes desafios que a performance em música de câmara para dois violões apresenta está na construção da *unificação sonora* entre os membros do duo. Apesar da busca pela unificação sonora ser uma prática antiga dessa formação camerística, não encontramos, ao longo dos nossos quase cinco anos de experiência, bibliografia que trate, especificamente, deste assunto. Sendo assim, por acreditar na contribuição que pode proporcionar à literatura violonística, esta pesquisa busca compreender quais são os procedimentos que os integrantes de um duo podem trabalhar para construir a unificação sonora. Sendo assim os ensaios musicais serão fundamentais para a coleta de informações para a confecção do primeiro material brasileiro que trate desse assunto.

**Procedimentos:**

Participando do estudo você está sendo convidado a gravação em áudio ou vídeo dos ensaios musicais para futuras análises e publicações de artigos em revistas e congressos acadêmicos.

**Desconfortos e riscos:**

Você **não** deve participar deste estudo caso sinta-se desconfortável em ter sua voz ou imagem gravada. Caso seja necessário podemos não tornar pública sua imagem.

**Benefícios:**

Acreditamos que essa pesquisa tem um grande potencial para a literatura sobre música de câmara e unificação sonora. Enumeraremos a seguir os principais pontos:

1. Fornecer subsídios teóricos sobre os processos metodológicos de estudo (das técnicas e do Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_ Rubrica do participante: \_\_\_\_\_)

repertório violonístico) para a obtenção da unificação sonora em um duo de violões.

2. Propiciar informações sobre as metodologias de estudo de quatro dos principais duos brasileiros de violão.
3. Levantar e divulgar técnicas de estudo e repertórios que possam orientar violonistas na obtenção da unificação sonora e, com isso, estimular a prática, o conhecimento e o estudo da música de câmara para duos de violões.
4. Oferecer, aos integrantes de duos de violões, ferramentas que os norteiem durante o processo de preparação e execução de obras no intuito de obterem um discurso musical coerente por meio da unificação sonora.

#### **Acompanhamento e assistência:**

O responsável pela pesquisa fica à disposição para tirar qualquer dúvida após seu encerramento e caso seja detectada situações que fujam de nossas previsões.

#### **Sigilo e privacidade:**

Os ensaios serão analisados e publicados junto ao anexo da dissertação de mestrado, bem como os áudios e vídeos. Serão citados os nomes dos participantes, ou seja, as informações colhidas serão públicas e serão diretamente relacionadas ao seu nome.

#### **Sobre o destino dos áudios/vídeos gravados:**

Não serão descartados. Eles serão anexados junto à dissertação em um CD, visto que poderão ser utilizados como referências para projetos futuros.

#### **Integridade do participante**

Há garantia de indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa (artigo IV.3, item h da Resolução 466/2012), pois é responsabilidade do pesquisador a integridade do voluntário durante o ato da pesquisa.

#### **Sobre Ressarcimentos**

Não vai haver nenhuma forma de reembolso de dinheiro, já que com a participação na pesquisa você não vai ter nenhum gasto.

#### **Contato:**

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores Helder Tomas Pinheiro, endereço Cidade Universitária Zeferino Vaz - R. Elis Regina, 50 – Cidade Universitária, Campinas-SP, 13083-854, Telefone: **(19) 3289-1510**, e-mail: [heldertpinheiro@gmail.com](mailto:heldertpinheiro@gmail.com). Em caso de denúncias ou reclamações sobre sua participação e sobre questões éticas do estudo, você poderá entrar em contato com a secretaria do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP das 08:30hs às 11:30hs e das 13:00hs às 17:00hs na Rua: Tessália Vieira de Camargo, 126; CEP 13083-887 Campinas – SP; telefone (19) 3521-8936 ou (19) 3521-7187; e-mail: [cep@fcm.unicamp.br](mailto:cep@fcm.unicamp.br).

#### **O Comitê de Ética em Pesquisa (CEP).**

O papel do CEP é avaliar e acompanhar os aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos. A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP), tem por objetivo desenvolver a regulamentação sobre proteção dos seres humanos envolvidos nas pesquisas. Desempenha um papel coordenador da rede de Comitês de Ética em Pesquisa (CEPs) das instituições, além de assumir a função de órgão consultor na área de ética em pesquisas

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

**Consentimento livre e esclarecido:**

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar:

Nome do(a) participante: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

**Responsabilidade do Pesquisador:**

Asseguro ter cumprido as exigências da resolução 466/2012 CNS/MS e complementares na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

\_\_\_\_\_  
Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

(Assinatura do pesquisador)

Rubrica do pesquisador: \_\_\_\_\_

Rubrica do participante: \_\_\_\_\_

Errata: O título original desta pesquisa era “Dois ou Um: Uma Contribuição Teórica para o Estudo da Unificação Sonora em Duo de Violões”. Entretanto, com o avanço deste estudo, houve uma adequação neste item, com o intuito de torná-lo mais fidedigno aos seus resultados, discussões e conclusões apresentados.