

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**MARCOS MATTURRO FOSCHIERA**

**PROCESSO DE PREPARAÇÃO DE OBRAS DE CÂMARA PELO QUARTETO**  
**CORDA NOVA: UMA ABORDAGEM ETNOGRÁFICA**

**Belo Horizonte**

**2015**

MARCOS MATTURRO FOSCHIERA

PROCESSO DE PREPARAÇÃO DE OBRAS DE CÂMARA PELO QUARTETO  
CORDA NOVA: UMA ABORDAGEM ETNOGRÁFICA

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do título de Mestre, pelo  
Programa de Pós-Graduação em Música  
da Universidade federal de Minas Gerais.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas

Belo Horizonte

2015

F747p Foschiera, Marcos Matturro

Processo de preparação de obras de câmara pelo quarteto Corda Nova: uma abordagem etnográfica. / Marcos Matturro Foschiera. --2015.

105 f., enc.; il. + 1 CD

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música de Câmara 2. Quarteto de cordas. 3. Etnografia. I. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.7



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno MARCOS MATTURRO FOSCHIERA, em 09 de julho de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

Prof. Dr. Guilherme Paoliello  
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Fernando de Oliveira Rocha  
Universidade Federal de Minas Gerais

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer ao prof. Flávio Barbeitas pela orientação, mas, sobretudo por me ajudar a entender que a música possui múltiplas perspectivas.

Agradeço também os integrantes do grupo Corda Nova, Stanley Levi, Ricardo Jamal, Ricardo Marçal e Anderson Reis, por prontamente colaborarem com esta pesquisa, além disso, agradeço pela amizade que foi construída ao longo desta trajetória.

Agradeço a CAPES pelo financiamento deste estudo. Sem ele teria sido muito difícil chegar a esse resultado.

Agradeço a minha família, em especial meus pais e irmãos e avó, pelo apoio incondicional, pelo esforço possível, e às vezes impossível, para me ajudar a continuar meus estudos, e por torcerem de longe pelo meu desenvolvimento. Sem vocês esse trabalho não existiria.

À Renata Mendes por ser um exemplo constante de superação, sempre me acompanhando, ajudando e apoiando durante o trabalho.

Aos amigos que fiz em Belo Horizonte durante o mestrado, aos de Porto Alegre, aos professores do curso de pós-graduação em música da UFMG e a Artur Azzi, meus sinceros agradecimentos.

Finalmente ao povo brasileiro, que através dos seus impostos me proporciona o privilégio de seguir estudando em um país onde o acesso à educação superior é um direito de poucos.

## **Resumo:**

A presente dissertação tem como objetivo analisar estratégias musicais e as relações sociais e culturais que permeiam e impactam o processo de preparação de um repertório para performance, através da observação, análise e relato de diversos ensaios e apresentações do quarteto de violões Corda Nova (Belo Horizonte – MG), que se dedica à música contemporânea. A metodologia utilizada na coleta de dados foi a abordagem etnográfica, que inclui três etapas: 1) observações presenciais, gravação audiovisual para registro e análise de diversos ensaios em grupo; 2) observação, gravação audiovisual para registro e análise de 2 (duas) performances ao vivo; e 3) entrevistas semiestruturadas com cada membro separadamente, a fim de entender as diferentes visões e pontos de vista do trabalho coletivo. A partir desse material coletado foi possível analisar o trabalho do grupo sob duas perspectivas. Na primeira foi detalhado o processo colaborativo dos integrantes do quarteto, onde foram constatadas diversas especificidades do trabalho do quarteto, como estratégias de ensaio, papéis desempenhados pelos integrantes e formas de produção dos seus espetáculos. Na segunda foi analisado o termo “imagens sonoras”, que é utilizado pelo grupo para descrever o processo de apreensão do conteúdo musical, chegando à conclusão que a criação de “imagens sonoras” das obras é construída a partir de múltiplos aspectos, como criação de referências auditivas, ritmos e melodias resultantes, marcações pessoais na partitura, entre outros.

**Palavras-chave:** Música de Câmara; Quarteto de violões; Etnografia.

## **Abstract:**

This thesis aims to analyze musical strategies and social and cultural relations that permeate and impact the process of preparing a repertoire for performance through observation, analysis and reporting of different rehearsals and presentations of Corda Nova guitar quartet (Belo Horizonte - MG), which is dedicated to contemporary music. The methodology used in data collection was the ethnographic approach, which includes three steps: 1) in person observations, audiovisual recording for registration and analysis of several trials group; 2) observation, audiovisual recording for registration and analysis of 2 (two) live performances; and 3) semi-structured interviews with each member separately, in order to understand the different views and perspectives of collective work. From that material collected it was possible to analyze the group's work from two perspectives. The first was detailed collaborative process of quartet members, which were found several specificities of quartet work as rehearsal strategies, roles of members and forms of production of their shows. In the second analyzed the term "sound images", which is used by the group to describe the process of apprehension of musical content, and concluded that the creation of "sound images" of works is built from multiple aspects, such as creating hearing references, rhythms and melodies resultant, personal markings in the score, among others.

**Keywords:** Chamber Music; Guitar quartet; Ethnography.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tabela dos principais elementos da documentação da performance musical. (Pinto, 2001, p. 252).....	19
Figura 2: Cronologia de espetáculos.....	30
Figura 3: Gestualidade no início de Veneno.....	34
Figura 4: Cenário do Corda Nova.....	36
Figura 5: Veneno, c. 247 - 250.....	54
Figura 6: Veneno, c. 81 - 84.....	55
Figura 7: Veneno, C. 10 – 12.....	56
Figura 8: Veneno, c. 10 - 12.....	57
Figura 9: Veneno, c. 57 – 60.....	58
Figura 10: Veneno, c. 85 – 87.....	59
Figura 11: Veneno, C. 154 - 155.....	60
Figura 12: Veneno, c. 226 - 250.....	61
Figura 13: Veneno, c. 226 - 250.....	61
Figura 14: Veneno, C. 115 - 118.....	62
Figura 15: Suíte VI – Prelúdio, C. 47 - 49. Gesto composto entre o violão 4 e violão 2.....	63
Figura 16: Veneno, C. 131.....	64
Figura 17: Veneno, c. 216 – 217.....	65
Figura 18: Veneno, c. 57 - 60.....	65
Figura 19: Veneno, c. 24 - 28.....	67
Figura 20: Representação das onomatopeias.....	67
Figura 21: Tipologia de King (2004).....	71
Figura 22: Afinação dos violões.....	79
Figura 23: Posicionamento no palco especialmente para a obra Veneno e Suíte VI.....	81
Figura 24: Disposição dos integrantes no palco.....	91

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>Justificativa</b> .....	<b>10</b>
<b>Definição do tema ou problema</b> .....	<b>12</b>
<b>Delimitações do trabalho</b> .....	<b>15</b>
<b>Objetivos</b> .....	<b>16</b>
<input type="checkbox"/> <b>Objetivo geral</b> .....	<b>16</b>
<input type="checkbox"/> <b>Objetivos específicos</b> .....	<b>16</b>
<b>Metodologia</b> .....	<b>16</b>
<b>Estrutura do trabalho</b> .....	<b>17</b>
<b>1. ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE MUSICAL</b> .....	<b>18</b>
<b>2. CONTEXTUALIZAÇÃO DO GRUPO CORDA NOVA</b> .....	<b>22</b>
<input type="checkbox"/> <b>Dublin guitar quartet (Irlanda)</b> .....	<b>22</b>
<input type="checkbox"/> <b>Nuntempe ensemble (Argentina);</b> .....	<b>23</b>
<input type="checkbox"/> <b>Miscelanea guitar quartet (Alemanha);</b> .....	<b>23</b>
<input type="checkbox"/> <b>Catch eletric guitar quartet (Estados Unidos)</b> .....	<b>23</b>
<input type="checkbox"/> <b>Dither eletric guitar quartet (Estados Unidos)</b> .....	<b>24</b>
<input type="checkbox"/> <b>Grupo Oficcina Multimédia</b> .....	<b>25</b>
<input type="checkbox"/> <b>Grupo de percussão da UFMG</b> .....	<b>25</b>
<input type="checkbox"/> <b>D e r i v a sons</b> .....	<b>26</b>
<input type="checkbox"/> <b>Sonante 21</b> .....	<b>26</b>
<input type="checkbox"/> <b>O grivo</b> .....	<b>26</b>
<b>A. Histórico do grupo: motivações, objetivos e desafios na realização da música contemporânea brasileira</b> .....	<b>27</b>
<input type="checkbox"/> <b>Motivações para a realização do trabalho</b> .....	<b>31</b>
<input type="checkbox"/> <b>Organização dos ensaios</b> .....	<b>32</b>
<input type="checkbox"/> <b>Escolha do repertório</b> .....	<b>32</b>
<input type="checkbox"/> <b>Aspectos cênicos: gestualidade e cenário</b> .....	<b>33</b>
<input type="checkbox"/> <b>Desafios da prática música contemporânea</b> .....	<b>36</b>
<b>B. Transição – momento atípico vivido pelo grupo</b> .....	<b>38</b>
<input type="checkbox"/> <b>Novo integrante</b> .....	<b>40</b>
<b>C. Novo corda nova - formações não fixas</b> .....	<b>41</b>
<b>D. Corda nova no cenário musical</b> .....	<b>43</b>
<b>3. METODOLOGIA</b> .....	<b>45</b>

<b>4. IMAGENS SONORAS: DESCRIÇÃO .....</b>	<b>48</b>
<b>4.1. Aspectos construtivos de uma imagem sonora .....</b>	<b>52</b>
<b>4.1.1. Memorização .....</b>	<b>53</b>
<b>4.1.2. Localização na partitura.....</b>	<b>55</b>
<b>4.1.3. Repetição: expandindo a audição.....</b>	<b>56</b>
<b>4.1.4. Referências auditivas.....</b>	<b>58</b>
<b>4.1.5. Marcações pessoais na partitura .....</b>	<b>59</b>
<b>4.1.6. Audição de gravações anteriores .....</b>	<b>62</b>
<b>4.1.7. Comunicação verbal/não verbal.....</b>	<b>63</b>
<b>4.1.7. Ritmos e melodias resultantes .....</b>	<b>64</b>
<b>4.1.8. Estratégias de verificação de erros .....</b>	<b>66</b>
<b>4.1.9. Onomatopeias.....</b>	<b>66</b>
<b>4.1.10. Tempo <i>versus</i> maturidade musical.....</b>	<b>68</b>
<b>5. PROCESSO DE COLABORAÇÃO NO CORDA NOVA.....</b>	<b>69</b>
<b>5.1. Técnicas e estratégias de estudo e ensaio de acordo com o</b> <b>repertório .....</b>	<b>77</b>
<b>5.1.1. Uso do metrônomo/pulsação .....</b>	<b>77</b>
<b>5.1.2. Técnica instrumental e sincronização .....</b>	<b>78</b>
<b>5.1.3. Afinação .....</b>	<b>78</b>
<b>5.1.4. Aproximação com a obra - objetivos do ensaio .....</b>	<b>79</b>
<b>5.1.5. Estratégias gerais.....</b>	<b>80</b>
<b>5.1.6. Estrutura de ensaio .....</b>	<b>82</b>
<b>5.2. Dinâmica de ensaios e adequação entre proposta e resultados.....</b>	<b>83</b>
<b>5.2.1. Frequência e pontualidade .....</b>	<b>83</b>
<b>5.2.2. Organização dos dias e horários para os ensaios .....</b>	<b>84</b>
<b>5.2.3. Papéis desempenhados pelos membros do grupo .....</b>	<b>85</b>
<b>5.2.4. Alterações de humor e/ou questões de personalidade.....</b>	<b>87</b>
<b>5.2.5. Confronto <i>versus</i> harmonia e liderança <i>versus</i> democracia.....</b>	<b>88</b>
<b>5.2.6. Comunicação .....</b>	<b>90</b>
<b>5.3. Empreendedorismo no grupo.....</b>	<b>91</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>99</b>

## **INTRODUÇÃO:**

A prática da música de câmara integra o currículo dos estudantes das universidades brasileiras. Entretanto, nas aulas de instrumento, a concentração do conteúdo musical no repertório solista é majoritária e, por esse motivo, é grande a demanda de tempo de estudo destinado apenas a esse tipo de repertório. Ao enxergar a prática da música de câmara como indispensável no período de formação, desenvolvimento musical e na trajetória profissional do músico, neste trabalho procura-se desvelar o processo de estudo de um grupo de câmara, analisando os fatores musicais e extramusicais envolvidos nesse contexto. Para isso, é utilizada como metodologia a abordagem etnográfica na observação, descrição e análise do processo de estudo e da performance ao vivo de um quarteto de violões.

## **Justificativa:**

Este trabalho se origina de reflexões suscitadas no percurso de minha vida acadêmica. Durante a graduação, a concentração quase que exclusiva no repertório solo demandada pela estrutura curricular, pouco me estimulou a estudar profundamente a música de câmara, o que teria representado um agregador de valor em minha formação. É notório que o aluno ingressante nas universidades direciona seus esforços quase que exclusivamente para o estudo individual do instrumento para poder vir a se tornar um solista. Levando-se em conta a dificuldade de chegar a ser um concertista solo, em função do tempo de dedicação, das pressões do mercado e da concorrência, a música de câmara, além de todos os aportes didáticos que pode acrescentar ao aluno, representa uma opção diferenciada para a inserção no mercado de trabalho. Como exemplo disso, dentro do campo do violão, temos, no Brasil, o *Duo Siqueira-Lima* e o *Brasil Guitar Duo*, grupos de músicos com sólida carreira, inclusive internacional, e que atuam apenas em conjunto.

Além das questões de campo de atuação, a atividade camerística proporciona outras formas de interação com a música, como é o caso das diversas sonoridades que o músico pode buscar em novas formações instrumentais. Também oportuniza

ao aluno o desenvolvimento da percepção do que está ocorrendo musicalmente a sua volta, isto é, as ações e decisões musicais do intérprete no decorrer da performance, as quais estão necessariamente vinculadas ao texto musical e às decisões e ações dos outros membros do grupo de câmara. Por experiência própria, acredito ser uma ótima maneira do estudante de música começar a lidar com o nervosismo no palco, problema muito discutido na formação de jovens músicos, já que, nesta situação, a responsabilidade está dividida entre todos os membros de um grupo.

O trabalho de preparação de uma peça para conjunto de câmara difere, mesmo que de forma sutil, do mesmo trabalho para repertório solo. Um estudante de música reconhece essas diferenças de forma empírica, já que é necessário, seja por vontade própria ou por razão da grade curricular de seu conservatório ou universidade, que ele toque com outros instrumentistas em algum momento de sua formação. Entretanto, essas sutilezas não deveriam ser aceitas como algo que se aprende somente com a prática de tocar em conjunto, mas que, também, pudessem ser desenvolvidas a partir de estratégias que norteiem a preparação de uma obra voltada ao conjunto de câmara.

Existem poucos trabalhos sobre música de câmara que tratam especificamente do violão nesse contexto. A grande diferença desse instrumento, quando comparado a outros, é de que ele tem um volume sonoro reduzido. Isso acarreta um problema inicial de compensação de sonoridade, que é sempre levado em conta ao se escrever para violão e quarteto de cordas, por exemplo. Outra questão importante e pouco discutida é o timbre. O violão possui grande diversidade timbrística o que pode somar na riqueza sonora de um grupo.

Desta forma, percebe-se que há que se pensar sobre possibilidades de preparação de uma obra de câmara considerando esse instrumento. Para tanto, entendemos que, por um lado, deveriam se observar e analisar aspectos musicais, como estratégias e técnicas de ensaio, e, por outro, os extramusicais, que não estão relacionados diretamente com o trato da linguagem sonora, mas que influenciam o processo de preparação, como a colaboração e negociações internas do grupo, buscando, desta maneira, uma visão global do processo de preparação de obras de câmara.

A partir destas considerações, nasce a presente dissertação que busca contribuir com o campo da Performance Musical ao unir em uma única análise, dois aspectos da prática da música de câmara que normalmente são abordados separadamente. Desta forma, espera-se apresentar novas possibilidades de análise do processo de ensaios, e que, em consequência, esta possa ser estendida, em trabalhos futuros, a outras formações instrumentais, sobre diferentes repertórios e em diferentes contextos musicais e sociais.

### **Definição do tema:**

A presente pesquisa tem como tema a observação do processo de estudo e da performance ao vivo de um repertório de câmara desenvolvido por um quarteto de violões dedicado à música contemporânea brasileira – o grupo Corda Nova, de Belo Horizonte.

O projeto original de pesquisa, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Música da UFMG em 2013, sofreu uma readequação em sua metodologia. A alteração visou incorporar algumas das possibilidades oriundas do pensamento pós-moderno, que segundo Freire (2010) prioriza:

A perspectiva subjetiva, centrada no sujeito, e não o distanciamento objetivo entre um sujeito, que se pretende neutro, e um objeto, externo a ele e distante, sobre o qual busca atingir um conhecimento também neutro e generalizável. (FREIRE, 2010, p. 82).

Em sua versão inicial, pretendíamos desenvolver uma pesquisa que previa compendiar estratégias de ensaio utilizadas por grupos camerísticos que contivessem o violão em sua formação, para preparar da maneira mais eficiente possível seus repertórios. A metodologia propunha a observação de ensaios dos grupos que estudariam um repertório pré-definido, escolhido pelo pesquisador.

Praticamente, a pesquisa a ser levada a cabo nessas circunstâncias seria do tipo "laboratorial", em que a comparação de comportamentos e procedimentos de diferentes grupos de câmara possibilitaria a indicação das estratégias mais eficientes, mais proveitosas, tendo em vista o tipo de resultado alcançado, ou seja, a qualidade da execução final.

Entretanto, logo se apresentaram dois tipos de problemas: os logísticos e os metodológicos. Os problemas logísticos decorriam do fato de que o projeto incluía inicialmente cinco obras com violão, em formações instrumentais distintas. Isso demandava a organização de diversos grupos, entre os quais os experimentais e os de controle. Os primeiros permitiriam interferências do pesquisador, tais como a sugestão de estratégias e de ideias interpretativas. Já os grupos de controle preparariam a obra exclusivamente a partir da experiência dos membros. Essa metodologia, ao final do período de coleta de dados, possibilitaria o estabelecimento de critérios e parâmetros mais seguros para uma comparação da eficiência das estratégias de estudo. Todavia, os músicos poderiam participar de um grupo apenas a fim de preservar a independência do processo de preparação em cada um deles. Evidentemente, seria muito difícil mobilizar tantas pessoas que, além de tudo, tivessem um nível de preparação musical similar, de modo a mitigar a presença de variáveis ligadas à própria experiência com a música. Problemas logísticos como esses ainda tendiam a agravar-se pelo tempo de duração de um curso de mestrado.

Foi, no entanto, a precariedade da fundamentação metodológica que, em última análise, determinou a mudança de rota do trabalho. O projeto estava orientado para fazer valer diversos pressupostos há muito contestados pelas teses pós-modernas, isto é, um observador neutro, recuado e ajuizador; uma metodologia que não previa a voz do objeto, na medida em que prescindia de qualquer diálogo com os participantes; uma noção de verdade oculta, mas claramente perceptível em suas vestes universais; o anseio de construir uma espécie de método generalizável; a análise do fenômeno musical em condições artificiais e muito controladas, aqui destoando da noção de performance mais comumente aceita em outras artes e áreas do conhecimento, pela qual performance "é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida" (CARLSON, 2010, p. 16).

Mantidos o tema e as questões de fundo do projeto, a saída interdisciplinar logo se revelaria a mais apropriada para contornar os obstáculos mencionados. Entretanto, sempre que ela se tratasse não de uma simples e bem comportada conjunção de disciplinas diferentes, mas de uma saudável contaminação de princípios, valores e métodos. Trazendo isso para a nossa pesquisa, a

interdisciplinaridade se localiza na aproximação da Performance Musical<sup>1</sup> com a Etnomusicologia por meio da abordagem etnográfica para a coleta de dados. Conforme Freire,

A interdisciplinaridade aparece, assim, como uma necessidade, e não como um artifício. Como a prática da interdisciplinaridade não pressupõe a descaracterização dos diferentes campos de conhecimento, e sim a interação entre eles (sobretudo a partir de equipes interdisciplinares de pesquisa), essa abordagem torna-se particularmente interessante sob o enfoque pós-moderno, pois possibilita transitar através de limites antes considerados definitivos. (FREIRE, 2010, p. 85).

Vanda Freire também apresenta essa possibilidade específica de aproximação entre Performance e Etnomusicologia. Diga-se de passagem, é algo absolutamente natural e central para etnomusicólogos, bem menos para os intérpretes musicais, o que não deixa de ser um sintoma da mencionada defasagem da área de Performance Musical.

Assim, a possibilidade de fazer uso de uma abordagem etnográfica se apresentou como o melhor caminho a trilhar, em função, entre outros motivos, da devida receptividade a tudo o que essa apropriação comporta em termos de revisão de valores absolutos.

Desta forma, o projeto de pesquisa, cujo desenvolvimento é apresentado nesta dissertação, incorporou técnicas etnográficas de coleta de dados que permitiram evidenciar, num cenário muito mais real e musical, não apenas as diferentes estratégias de estudo que grupos de câmara utilizam ao preparar um repertório, isto é, os fatores musicais. Incorpora, também, toda uma série de atitudes, práticas, valores, relações que compõem a realidade cotidiana de um grupo musical e condicionam o seu trabalho. Forma-se assim, junto com o que culturalmente já elegemos como os "fatores intrínsecos", que seriam supostamente os únicos responsáveis pelo resultado musical de um grupo de câmara, uma rede de fatores "extramusicais" que, na realidade, são indissociáveis dos primeiros, formando com eles uma configuração de sentido que se reflete diretamente no trabalho final do grupo. Em outras palavras, aproveitando a riqueza que a

---

<sup>1</sup> Neste trabalho entendemos que o campo da Performance Musical se encontra num processo de compreensão da investigação da performance para além do trato da linguagem sonora apenas. Desta forma, acreditamos que nomear interação Performance Musical – Etnomusicologia ainda se faz importante, e por isso assinalamos a necessidade dessa interdisciplinaridade.

interdisciplinaridade traz sobre as diferentes formas de coleta e interpretação de dados, busca-se observar e considerar a influência de fatores internos e externos à "linguagem sonora" no processo<sup>2</sup> de preparação de um repertório. Entre esses fatores estão a permanência do interesse e do foco no ensaio e ao longo dos ensaios, qualidade da relação interpessoal, reflexão crítica do indivíduo e do grupo.

Para a coleta dessas informações, realizamos uma observação atenta e prolongada de uma série de ensaios e apresentações ao vivo do quarteto. A abordagem inclui também entrevistas com os participantes, situando o indivíduo dentro do grupo e o conjunto dentro de um universo cultural.

Desta maneira, se a investigação "laboratorial" e específica que o projeto previa anteriormente podia se revelar interessante por buscar uma comparação direta entre métodos de estudo, a oportunidade de análise de um material bem mais amplo e diversificado pretende ser muito mais profunda. Além do enfoque técnico/musical *strito sensu*, iremos nos abrir para o ponto de vista do sujeito que realiza a música, a partir do contexto em que ele está inserido, tudo isso num cenário de maior flexibilidade metodológica que trará à luz realidades existentes, mas invisíveis; atuantes, mas comumente desprezadas.

### **Delimitações do trabalho:**

Neste trabalho serão observados, analisados e relatados ensaios e apresentações do quarteto de violões Corda Nova, que é dedicado à música contemporânea. Busca-se atentar para os aspectos musicais e as relações sociais e culturais que permeiam e impactam o processo de preparação de um repertório para performance.

---

<sup>2</sup> Neste trabalho entende-se que inserido no processo de preparação também está o resultado final deste processo, ou seja, a performance ao vivo.

## **Objetivos:**

- **Objetivo Geral:**

A pesquisa busca descrever as possibilidades de estudo de obras de câmara em quarteto de violões através do entendimento de diversos fatores musicais e extramusicais que permeiam e condicionam os ensaios e as performances.

- **Objetivos Específicos:**

A partir do objetivo geral, busca-se:

- a) Contextualizar o grupo observado, destacando suas particularidades;
- b) Analisar musicalmente, quando necessário, as obras estudadas pelo quarteto durante o período de observação, na busca de elementos que exemplifiquem os tópicos observados e discutidos neste trabalho.
- c) Analisar o que o grupo chama de “imagens sonoras” confrontando as opiniões dos integrantes e discutindo os elementos necessários que constituem o processo de criação das mesmas. Verificar a utilização desse termo na literatura científica.
- d) Analisar o processo de colaboração social e musical, o que inclui:
  - Investigar as técnicas e estratégias de estudo e ensaio de acordo com o repertório;
  - Analisar a dinâmica de ensaios e da adequação entre proposta e resultados;
  - Analisar a negociação interna no grupo em relação a questões ligadas à produção musical.

## **Metodologia:**

A metodologia que será utilizada é uma abordagem etnográfica. O que neste trabalho é chamado de abordagem etnográfica inclui três etapas:

- a) Observações presenciais, gravação audiovisual para registro e análise dos ensaios para duas apresentações específicas, em dois momentos

diferentes no ano de 2014, totalizando, 13 (treze) ensaios em quarteto, e 6 (seis) ensaios em duo;

b) Observação, gravação audiovisual para registro e análise de 2 (duas) performances ao vivo. O repertório observado é formado por compositores belorizontinos e brasileiros, sendo *Veneno*, de Sérgio Rodrigo, *Suíte VI - Prelúdio*, de Roberto Victorio, ambas escritas para quarteto de violões. *Shama*, de Sérgio Freire e *5 Miniaturas*, também de Roberto Victorio, escritas originalmente para duo de violões.

c) Entrevistas semiestruturadas com cada membro separadamente, a fim de entender as diferentes visões e pontos de vista do trabalho coletivo.

As perguntas das entrevistas abarcam questões ligadas ao fazer extramusical, como, por exemplo, técnicas de estudo; ocorrência e resolução de conflitos; dinâmica de ensaios; expectativa *versus* realidade; empreendedorismo.

### **Estrutura do trabalho:**

Esta dissertação está organizada em 5 (cinco) capítulos. No primeiro é apresentada a revisão bibliográfica do termo que designa o tipo de trabalho que realizamos, *Etnografia da Performance Musical*.

O capítulo dois apresenta a contextualização do quarteto. Sua história, motivações para realização do trabalho, momento atípico vivido pelo grupo, e momento de transição com a troca de um dos integrantes, entre outros aspectos, bem como grupos que possuem uma metodologia de trabalho semelhante.

No quarto capítulo três será apresentada a metodologia utilizada, e, no quarto, a análise do termo “imagens sonoras”, que é utilizado pelo quarteto para designar a maneira como cada integrante apreende o conteúdo musical das obras. O quinto capítulo contém as análises do processo de colaboração musical e social do grupo.

Conclui-se a dissertação com as considerações finais, onde é apresentada uma visão comparativa entre objetivos e resultados, bem como as limitações deste estudo. Encerra-se o trabalho com as referências bibliográficas e os anexos.

## 1. ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE MUSICAL

Neste capítulo, vamos abordar o termo *Etnografia da Performance Musical* que descreve o tipo de trabalho a ser realizado nesta dissertação. A referência teórica principal em todas as publicações encontradas que utilizam esse termo é a pesquisa de Pinto (2001), na qual o autor contextualiza possibilidades de investigação na área da Etnomusicologia. Para ele, a *etnografia da performance musical*,

Marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p. 227 – 228).

Segundo Pinto (2001), a pesquisa musical de campo requer, além de um “talento especial para lidar com pessoas”, um equipamento que possibilite a captação de material audiovisual visando o registro e análise posteriores. Para a coleta e documentação da música no seu contexto performático, existem basicamente duas abordagens: a musicológica e a antropológica, sendo que a segunda é a adotada nesta pesquisa de mestrado. Para o autor esse tipo de investigação de campo:

Caracteriza-se pela postura do pesquisador, que vê a música inserida no seu contexto cultural. Dá-se importância ao todo, isto é, à “música na cultura” e à “música enquanto cultura” (Merriam, 1964; 1977). O registro do áudio e de imagens ultrapassa o puramente musical. (PINTO, 2001, p. 251).

Na tentativa de reunir informações diretas e concisas sobre o processo de documentação em pesquisas que realizam esse tipo de abordagem, Pinto (2001) elaborou a tabela que apresentamos a seguir.

Documentação	Música	Cultura/Contexto
	Gravação	Filmagem
Recolha de dados	Terminologias	Conceitos nativos; ocasiões musicais; quem, quando, onde faz música?
Análise, Classificação	Classificação melódica, rítmica, instrumental etc. Transcrição e análise musical; estruturas sonoras e de movimentos; transcrição/tradução de textos; reconhecimento de gêneros musicais.	Etnografia da <i>performance</i> ; funções no contexto; análise cognitiva; análise semântica e interpretativa de textos; por que e em que relação com o contexto se faz música?

Figura 1: Tabela dos principais elementos da documentação da performance musical. (Pinto, 2001, p. 252).

É possível observar que o trabalho de análise e classificações musicais é unido à inserção do pesquisador/observador no evento ou cultura observado, constituindo uma metodologia interdisciplinar de coleta de dados.

Pinto (2001) afirma que a utilização da gravação audiovisual na pesquisa abre possibilidades para três maneiras de registro: gravação no contexto, gravação analítica e o emprego da filmadora como “bloco de anotações”, sendo a terceira a que melhor se adapta ao tipo de registro realizado no presente trabalho. Para o autor, o uso da câmera como bloco de anotações, é um:

Registro que segue um padrão de observação sem preocupação com tempo, espaço, coordenação dos sons e das imagens gravadas. Capta-se todo o possível de maneira imprevista. Obtêm-se os primeiros “rabiscos” registrados, não no caderno de campo, mas na fita de vídeo ou áudio da câmera ou do gravador. (PINTO, 2001, p. 253).

Foram encontradas outras pesquisas que utilizam esse termo para definir esse tipo de tarefa que observa, analisa e relata uma performance musical. A exemplo disso temos o trabalho de Hikiji (2005), que analisa o significado do ato da performance musical para crianças e adolescentes de baixa renda que participam do Projeto Guri, na cidade de São Paulo. Nele, a autora observa o ato da performance, que é o auge do processo pedagógico dessa instituição, e o fator transformador que

ela exerce nos jovens, principalmente os que são internos da antiga Febem e que também participam do projeto.

Reis (2012) analisa a performance musical dos grupos participantes do Festival do Folclore de Olímpia, no estado de São Paulo, que se deslocam de suas cidades natais apenas para participar do festival, muitas vezes sem recursos financeiros para isso. O autor investiga como estes grupos de outras cidades se relacionam com o espaço do festival nesse novo contexto geográfico e social, e de que maneira este atua como mediador e organizador na performance dos grupos. Reis utiliza a abordagem etnográfica na análise da performance musical dos participantes.

Fonseca (2008) apresenta as principais características do Terno de Reis dos Temerosos, em Januária – MG. Desenvolve esse trabalho a partir de gravações realizadas nos anos de 1960, e as compara com gravações feitas pelo próprio pesquisador. Para tanto lança mão de uma etnografia da performance musical e a relação que se estabelece entre músicos, dançarinos e espectadores.

Ferrero (2005), realiza um estudo detalhado sobre o instrumento Viola Branca, utilizada em fandangos realizados no litoral sul do estado de São Paulo. A autora aborda questões socioculturais ligadas ao uso do instrumento, a aspectos técnico-musicais, e explora as possibilidades de técnicas de execução na Viola Branca.

Em todos os trabalhos encontrados foi possível observar a recorrência de dois elementos. O primeiro é a fundamentação teórica utilizada na tentativa de compreender melhor o que é *performance*. Nessas pesquisas, ela gira em torno de nomes como Geertz (apud FONSECA, 2008; apud HIKIJI, 2005), Schechner (apud FONSECA, 2008; apud HIKIJI, 2005; apud PINTO, 2001), Pinto (apud FERRERO, 2005; apud HIKIJI, 2005; apud PINTO, 2001) e Turner (apud FONSECA, 2008; apud HIKIJI, 2005; apud PINTO, 2001).

O segundo elemento é a estruturação das pesquisas. Todas passam por três níveis, conforme foi apontado por Merriam (1964, p. 32): a conceituação sobre música, o comportamento em relação música e o som musical em si. Os autores destas pesquisas realizam uma contextualização histórica do evento ou

manifestação cultural observada, seguida da fundamentação teórica. No caso de pesquisas com manifestações culturais ou sobre a performance musical em si, os autores sempre relacionavam esses eventos a teóricos que tratavam da música como ritual. Finalmente, se o objeto da pesquisa foi uma manifestação cultural ou um instrumento musical em si, os autores realizam uma análise da música ou das possibilidades técnicas do instrumento.

A presente dissertação se aproxima e se afasta da estrutura analítica dos autores acima citados. Podemos considerar como fatores de aproximação a utilização da análise de música em três níveis, como proposto por Merriam (1964). Entende-se que para analisar e compreender o processo de estudo de obras de câmara por um quarteto de violões é necessário observar uma série de fatores que excedem questões puramente musicais. O afastamento ocorrerá no sentido de que essa dissertação não prevê, fazendo analogia à música ritual, a análise do contexto dos ensaios e das apresentações.

Outro fator que merece destaque é que nenhuma das investigações encontradas que utiliza o termo *etnografia da performance musical*, aborda o contexto de ensaios e das estruturas internas de um grupo de câmara e suas especificidades. Desta forma, a presente dissertação contribui com o campo da Performance Musical apresentando um novo enfoque de pesquisa que mescla esta área com a Etnomusicologia, tentando assim ajudar a cobrir essa lacuna.

## 2. CONTEXTUALIZAÇÃO DO GRUPO CORDA NOVA

A presente contextualização será organizada em três níveis. No primeiro apresentaremos outros quartetos de violão, de âmbito mundial, que se dedicam a música contemporânea. Na segunda, discorreremos sobre a produção musical de grupos brasileiros ligados à música contemporânea, especificamente situados na cidade de Belo Horizonte, para finalmente, no terceiro nível, debruçarmo-nos sobre o trabalho do grupo Corda Nova.

...

Atualmente existem inúmeros quartetos de violões no mundo. Desses, apenas alguns que se dedicam a música contemporânea possuem ampla divulgação e reconhecimento. Sendo assim, selecionamos alguns na tentativa de encontrar grupos desse tipo que dialogassem, direta ou indiretamente, com a proposta de trabalho do grupo Corda Nova<sup>3</sup>:

- **Dublin Guitar Quartet (Irlanda)**

Especializado em música contemporânea, o quarteto foi formado em 2001, na cidade de Dublin, Irlanda. A estética musical do Dublin Guitar Quartet é particularmente associada a compositores como Phillip Glass, Steve Reich e Arvo Pärt, entretanto também fazem parte do seu repertório obras de György Ligeti e Igor Stravinsky. As peças executadas por eles não são originalmente compostas para quarteto de violões, na realidade o grupo realiza transcrições, adaptando obras originais para diferentes formações instrumentais para quatro violões. O grupo conta com dois discos lançados, um deles dedicado a música de Phillip Glass. Através de nota sobre o CD, o compositor reconhece a importância deste trabalho:

São arranjos muito especiais. Arranjar para violão é uma tarefa muito complicada e você realmente tem que saber o que está fazendo, motivo pelo qual eu nunca ter feito isso, mas Dave Flynn e Brian Bolger [Dublin Guitar Quartet] o fizeram e eles ficaram realmente muito bonitos. (Phillip Glass)<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Entendemos que podem existir grupos com metodologias de trabalho afins com o Corda Nova, mas que, por diversos fatores, não são tão divulgados ou reconhecidos.

<sup>4</sup> Tradução do autor, sendo o original: "This is a very special arrangement. Arranging for guitars is a very tricky business and you really have to know what you are doing, so I have never done it, but Dave

- **Nuntempe Ensemble (Argentina);**

Nuntempe Ensemble é o grupo que acreditamos possui maior semelhança com a metodologia de trabalho do Corda Nova, sendo inclusive uma referência importante de trabalho apontada pelos próprios integrantes mineiros em entrevistas.

Formado em 2008, na cidade de Buenos Aires, Argentina, o grupo se caracteriza pela difusão da música contemporânea para quarteto de violão, e, assim como a mais recente fase do grupo Corda Nova, outras possíveis formações com violão, como trio, duo, solo e com a inclusão de meios tecnológicos.

Estabelece diálogo colaborativo com compositores de países da América como: Marcelo Delgado, Federico Núñez, Juan Pablo Simoniello, José Serrano, Cecilia Pereyra, Eblis Álvarez, Mario Lavista, Rodrigo Sigal, Juan Carlos Tolosa, Santiago Santero, entre outros. O grupo possui dois discos gravados dedicados a compositores argentinos e latino-americanos.

- **Miscelanea Guitar Quartet (Alemanha);**

Fundado em 2007 em Salzburgo, na Alemanha, através do encontro dos quatro integrantes no curso de música na Universidade Mozarteum. Dedicar-se a música contemporânea de diferentes estéticas, como por exemplo, flamenco, música dos Balcãs, jazz-fusion, swing e minimalismo, daí a inspiração para o nome do grupo, através de obras de compositores como: Ian Krouse, Dusan Bogdanovic, Leonardo Balada e Daniel Bernard Roumain. Também possuem obras dedicadas ao quarteto por compositores como Mayako Kubo, Marios Joannou Elia e Agustin Castilla Avila.

- **Catch Electric Guitar Quartet (Estados Unidos)**

Catch Electric Guitar Quartet é produto de quase vinte anos de um entrecruzado de caminhos e colaborações em um contexto das bandas de rock e grupos de improvisação livre, bem como conjuntos contemporâneos. Wiek Hijmans indicado por seu antigo professor de violão, o destacado violonista dedicado à

---

Flynn and Brian Bolger [Dublin Guitar Quartet] have made these arrangements and they're really quite beautiful."

música contemporânea, David Starobin, de Nova York, recebeu o convite de Steve Mackey para montar um quarteto de três guitarras elétricas e baixo elétrico, para a estreia da obra “Dreamhouse” no Holland Festival de 2002. Completando a formação, foram convidados artistas reconhecidos no campo da música contemporânea, Mark Haanstra, Seth Josel e Patricio Wang, os dois últimos com vivências em Amsterdam, Berlim e Paris.

Todos os quatro músicos já tinham trabalhado juntos em várias formações distintas durante um longo período de tempo, antes de ser reunidos por Hijmans para esta ocasião. Desde a estreia de “Dreamhouse”, o quarteto foi se envolvendo na realização de novas estreias de obras escritas especialmente para eles de compositores como Christopher Fox, Peter Adriaansz e Huib Emmer, colaborações com outros grupos (Cappella, de Amsterdam), e atuou como conjunto residente no “Output Festival” em Amsterdam, e na Universidade de Princeton, em 2007.

- **Dither Electric Guitar Quartet (Estados Unidos).**

Formado em 2007, o grupo Dither é um quarteto de guitarras elétricas oriundo da cidade de Nova York. Dedicam-se a mistura eclética do repertório experimental que abrange música composta, improvisação, e manipulação eletrônica, e a comissão de músicas. Colaboraram com uma ampla gama de artistas, incluindo Eva Beglarian, Fred Frith, David Lang, Phill Niblock, Larry Polansky, Lee Ranaldo, Elliott Sharp Lois V. Vierk, e John Zorn.

...

No âmbito da produção nacional, especificamente a que se localiza na cidade de Belo Horizonte, desde a década de 1980 existe grande efervescência na prática da música contemporânea. Diversos festivais foram criados com o intuito de realizar trocas de experiências entre praticantes da música contemporânea, como é o caso dos “Encontros de Compositores Latino-Americanos” promovido pela Fundação de Educação Artística nos anos de 1986, 1988 e 1992 e 2002. Neles reuniram-se compositores e intérpretes do Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Costa Rica, Cuba, Equador, Guatemala, Honduras, México, Paraguai, Uruguai e Venezuela. De

iniciativas como esta foram surgindo diversos grupos dedicados a esse tipo de música, e que brevemente apresentaremos a seguir.

- **Grupo Oficcina Multimédia**

O Grupo Oficcina Multimédia é ligado à Fundação de Educação Artística, e foi criado, em 1977, pelo compositor Rufo Herrera. Através do espetáculo “Sinfonia em Ré-fazer” (1978) o Oficcina inaugurou a linguagem multimeios e, pela primeira vez, levou para o palco os instrumentos de Marco Antônio Guimarães, do grupo UAKTI, integrados ao texto, movimento e material cênico.

O perfil de trabalho do grupo atualmente pode ser definido pela

Consolidação da multiplicidade da informação; pela elaboração não hierárquica entre os diversos elementos da linguagem multimeios; pela flexibilidade na busca de fontes referenciais para as montagens; pela liberdade de expressão criativa sempre fiel à experimentação e ao compromisso com o risco; e por uma concepção de grupo onde o repertório de cada montagem é o resultado da participação criativa de todos integrantes do elenco. (Sitio eletrônico do grupo)

O Grupo idealiza, promove e participa de diversos eventos culturais como o Verão Arte Contemporânea, (desde 2007) o Bloomsday, (desde 1990), a Bienal dos Piores Poemas (Literatura- desde 1998), entre outros. Em 2012, o GOM comemorou 35 anos ininterruptos de atuação cultural na cidade de Belo Horizonte.

- **Grupo de Percussão da UFMG**

O Grupo de Percussão da UFMG, foi fundado e dirigido pelo percussionista Fernando Rocha, nasceu em 1998, e desde então tem participado de vários eventos nacionais e internacionais, realizando estreias brasileiras de obras de compositores como John Cage, Steve Reich, David Lang e Mauricio Kagel.

O grupo realizou inúmeras primeiras audições de obras importantes da Música Contemporânea, em Belo Horizonte, como *Credo in Us*, de John Cage, *Music for Pieces of Wood*, de Steve Reich e *Marimba Spiritual* de Minoru Miki. Atua também estreando obras de compositores e estudantes de composição de Belo Horizonte, bem como realizando concertos-didáticos, onde são realizadas explicações sobre os instrumentos de percussão, suas técnicas e seu repertório.

## ▪ **DERIVATIONS**

O grupo surgiu em 2010, em Belo Horizonte, e reúne seis jovens formados no curso de Composição da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Dedicam-se à composição e difusão de obras próprias e também à atuação, em conjunto, com outros grupos de música contemporânea, brasileiros e estrangeiros.

O D E R I V A S O N S apresentou-se em diversas cidades do Brasil e do exterior, sempre buscando levar a música contemporânea a públicos variados. O grupo possui um disco gravado, que inclui seis peças compostas por cada um dos integrantes, com formações que variam de solos de violino, violoncelo, percussão a pequenos grupos de câmara com instrumentação diversa. Conta também com uma composição que utiliza recursos eletroacústicos.

## ▪ **Sonante 21**

O grupo Sonante 21 foi criado dentro do programa de Mestrado em Música da UFMG. O grupo se dedica à pesquisa e performance de obras de câmara de autores contemporâneos, e, assim como o grupo Corda Nova, a realização de estreias mineiras ou brasileiras de obras significativas da música da segunda metade do século XX e do século XXI. Em 2011, o grupo realizou a estreia brasileira da obra inaugural do movimento minimalista *In C*, de Terry Riley. Em 2012, participou do Ciclo de Música Contemporânea do Inhotim, realizando a estreia brasileira do conjunto de obras *Singing in the dead of Night*, dos compositores americanos David Lang, Julia Wolfe e Michael Gordon, e apresentando um concerto em celebração ao centenário de John Cage. O grupo tem a direção artística de Fernando Rocha e a sua formação instrumental varia de acordo com os programas apresentados.

## ▪ **O Grivo**

No final da década de 1990 O Grivo iniciou suas atividades através da sua primeira apresentação pública em Belo Horizonte. O grupo possui interesse “na expansão do seu universo sonoro e na descoberta de maneiras diferentes de organizar suas improvisações”. Na busca por “novos” sons e por possibilidades diferentes de orquestração e montagem, o grupo pesquisa fontes sonoras acústicas

e eletrônicas, através da construção de “máquinas e mecanismos sonoros”, e com a utilização de instrumentos musicais tradicionais, de forma não convencional.

O grupo acredita que em consequência desta pesquisa, cresce a importância das informações visuais que é alcançada através de um diálogo, ininterrupto, com o cinema, vídeo, teatro e a dança.

Nas instalações/concertos o espaço de fronteira e interseção entre as informações visuais e sonoras é o lugar onde se constrói nossa experiência com conceitos como textura, organização espacial, sobreposição, perspectiva, densidade, velocidade, repetição, fragmentação, etc. (Site eletrônico do grupo).

...

Uma vez situados os diferentes personagens em atuação e o diálogo com o campo, finalmente apresentaremos o trabalho do grupo Corda Nova. Esta também será dividida em três partes, sendo a primeira a apresentação do histórico do grupo, suas motivações iniciais e as atuais, objetivos do quarteto e desafios na realização da música contemporânea no Brasil. Na segunda apresentaremos o momento atípico vivido pelo grupo, contextualizando este momento de transição, através da entrada do integrante novo. Na terceira parte será abordada a nova organização do quarteto, que passa a trabalhar com formações não fixas.

#### **A. Histórico do grupo: motivações, objetivos e desafios na realização da música contemporânea brasileira:**

O quarteto Corda Nova foi formado em janeiro de 2010. Dedicado à exploração da música contemporânea para esta formação, desde o princípio se destaca por comissionar e estrear obras de compositores brasileiros. Formado por violonistas egressos da Escola de Música da UFMG, o grupo está em sua quarta formação, e durante o período das observações, era composto pelos músicos fundadores, Ricardo Marçal, Stanley Levi, Ricardo Jamal e recentemente integrado ao grupo, Anderson Reis. A partir de agora a referência aos membros do grupo será feita apenas pelo primeiro nome. Ricardo Marçal e Ricardo Jamal serão referenciados pelo sobrenome.

Em sua página na rede social *Facebook* (<https://www.facebook.com/QuartetoCordaNova>), o quarteto se define como:

***“Quatro músicos com sede pelo inédito. Um quarteto de violões com fome de música contemporânea”.***

Para Jamal, apesar da frase possuir um caráter impactante e provocador, de fato ela traça esse aspecto contemporâneo que serve de norte para o trabalho em quarteto. O grupo começa com esta proposta de trabalhar sobre um repertório comissionado, e fez isso três vezes, duas com iniciativa do próprio grupo - por meio de financiamento de leis de incentivo à cultura - e outra, na série “Eu Gostaria de Ouvir”, onde foram comissionadas outras três obras pelo organizador do festival. Na nova fase do grupo, buscam um repertório que esteja mais próximo ao público, porém sem perder a ideia inicial de estarem ligados à música contemporânea recente.

Segundo Marçal essa frase ainda define o grupo, e é a motivação central para o quarteto continuar existindo, uma vez que é primordial que o(s) interprete(s) toque(m) peças dos compositores que compartilham um mesmo cenário cultural. Ele destaca a importância da prática e da divulgação da música contemporânea inclusive na sua produção artística fora do quarteto, e sempre que possível, inclui obras desse tipo em seus concertos.

Por sua vez, Stanley acredita que essa frase, depois de cinco anos de quarteto, perdeu um pouco de força diante das “necessidades da vida prática”, já que no início do grupo, por estarem todos ainda vinculados ao curso de graduação, ou recém egressos, eles tinham mais tempo para dedicarem-se constante e quase diariamente ao quarteto. Desta maneira, para este integrante, atualmente é possível realizar esse tipo de rotina de ensaio apenas na semana anterior a algum concerto.

Com isso ele não quer dizer que o grupo tenha perdido o interesse pela proposta inicial, já que o grupo conserva em grande medida a ideia exposta pela frase. Entretanto, como o grupo toma grande parte dos esforços individuais na rotina diária dos integrantes com a música, Stanley acredita que, por uma necessidade dos integrantes de expressarem-se de outras formas, ou por outros meios, se faz necessária a inclusão de obras de compositores que não são de Belo Horizonte, ou do Brasil, desta forma, fugindo um pouco da proposta inicial do grupo.

Essa pluralidade de expressão se reflete mais evidentemente na produção artística de Stanley fora do Corda Nova, do que em qualquer outro integrante do grupo, onde este músico, que além de instrumentista também é compositor, busca outras formas de interação com diferentes tipo de arte, como as cênicas e as visuais.

Stanley acrescenta que esta frase foi criada pelos responsáveis pela produção do primeiro espetáculo do grupo, em 2011, intitulado “*Corda Nova*”. Seu objetivo inicial com essa frase era o de seduzir, ou instigar as pessoas que a lessem, embora ela tenha sido feita baseada nas ideias e conversas que os produtores tiveram com os integrantes do grupo.

Segundo o sitio profissional do grupo, o trabalho desenvolvido tem como norte:

Explorar a novidade da música clássica do nosso tempo, dos compositores vivos e que compõem música em nosso próprio meio, (...) que desde então acumula uma série exitosa de concertos de música contemporânea. Em seus espetáculos, o público é imerso na atmosfera insuspeita dessa música ainda tão nova, em concertos que primam por uma concepção globalizante do espetáculo: luz, palco, figurino, gestos.

Abaixo segue a tabela que apresenta os quatro principais espetáculos estreados pelo quarteto Corda Nova:

	<b>Primeiro espetáculo</b>	<b>Segundo espetáculo</b>
<b>Ano:</b>	2011	2012
<b>Nome do espetáculo:</b>	<i>Corde Nova</i>	<i>Eu Gostaria de Ouvir</i>
<b>Encomenda e estreia:</b>	Quatro obras	Três obras e estreia da versão completa de Tensibilla II
<b>Comissionadas:</b>	Pelo proprio grupo através de verba da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte	Pelo organizador do festival, Rafael Nassif
<b>Compositores e obras:</b>	Stanley Levi (Cenas infantis), Rafael Nassif (Silhueta)	Sophie Pope (F(l)ight), Germán Brull (Un mismo mi), Gilberto Carvalho (Ramificações) Rogério Vasconcelos (Tensibilla II - versão completa), Sérgio Freire (Música para 24 cordas)
<b>Direção Artística:</b>	Rosângela de Tugny	Rafael Nassif
	<b>Terceiro espetáculo</b>	<b>Quarto espetáculo</b>
<b>Ano:</b>	2013	2015
<b>Nome do espetáculo:</b>	<i>OuvirOuvir</i>	<i>Música nas Américas</i>
<b>Encomenda e estreia:</b>	Encomenda e estreia de três obras	Espetáculo sem encomendas e estreia
<b>Comissionadas:</b>	Pelo proprio grupo através de verba da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte	X
<b>Compositores e obras:</b>	Sérgio Rodrigo (Veneno), Roberto Victorio (Suíte VI) e Gilberto Carvalho (Das 12 maneiras de contemplar o céu)	Leo Brouwer (Paisaje cubano com rumba e Paisaje cubano com lluvia), Roberto Victorio (Anhk e 5 Miniaturas, Sérgio Freire (Shama), Kyle Gann (Composure) e Germán Brull (Un mismo mi)
<b>Direção Artística:</b>	Rosângela de Tugny	Corde Nova

**Figura 2: Cronologia de espetáculos.**

A divisão dos violões entre as peças é sempre a mesma, sendo:

- Violão 1 - Ricardo Marçal;
- Violão 2 - Stanley Levy;
- Violão 3 - Ricardo Jamal;
- Violão 4 - Anderson Reis.

Para Stanley essa divisão não é uma estrutura hierárquica, mas apenas uma organização que facilita a logística do trabalho. Justamente por não possuírem funções claras, a divisão de violões pode ser feita ao acaso, não sendo necessárias aptidões especiais para desempenhar a função de “violão que toca a melodia” ou levar em consideração qual violão será o mais difícil ou o mais fácil na divisão das partes, por exemplo.

Segundo Jamal e Marçal, manter sempre os integrantes tocando o mesmo violão é uma decisão prática. No momento em que cada músico sabe qual violão tocará em cada peça, evitam-se discussões sobre divisão das partes que tocarão a cada nova obra estudada, inclusive, na primeira formação do Corda Nova, os violões foram sorteados, mostrando o caráter democrático de tomada de decisões.

▪ **Motivações para a realização do trabalho:**

Em relação às motivações iniciais para a realização do trabalho, para Stanley, vieram do fato que todos os membros convidados para compor o grupo inicialmente tocavam muito bem. Marçal tinha a vontade de desenvolver um trabalho camerístico por um longo tempo, já que durante a graduação a prática de música de câmara era, na maioria das vezes, fugaz, já que grupos se formavam apenas para participar de disciplinas que integram a grade curricular.

Já para Jamal, a motivação para fazer parte do quarteto deveu-se ao fato de no momento da criação do grupo, ele estar afastado da área musical, e viu nesse trabalho a oportunidade de retornar à ela em uma proposta que se apresentava com diferentes possibilidades de desdobramentos, embora, de antemão, não fosse interessado em música contemporânea.

Os integrantes mais antigos lembram que o primeiro projeto musical do grupo Corda Nova teve a ver com a música contemporânea brasileira, quando estrearam obras compostas especialmente para o quarteto. Esse projeto os impactou tanto que resolveram utilizar essa metodologia de trabalho como cerne da produção do Corda Nova. Sendo assim, se comparado a outros quartetos de violão do Brasil, o grupo cria uma identidade única por meio da maneira como as oportunidades de trabalho foram guiando as decisões estéticas do grupo, já que a proposta do quarteto, inicialmente, não era a de tocar apenas música contemporânea.

Observando por outro lado, o integrante mais novo, Anderson, acredita que suas principais motivações para aceitar participar do grupo se devem ao fato de sentir-se parte de algo que é importante, pois antes de entrar no grupo ele já reconhecia o bom trabalho profissional do quarteto. Em relação às obras que compõem o repertório atual do grupo, afirma que algumas não o motivam a tocar

num primeiro momento, mas entende que está em um processo de inclusão no quarteto, e, por isso, passa muitas vezes a gostar das obras à medida que vão se tornando mais familiares.

- **Organização dos ensaios:**

No que se refere à organização de dias para ensaiar, atualmente o quarteto ensaia apenas por demanda, ou seja, ensaios são marcados apenas quando existe uma data de concerto estipulada. No entanto, o grupo destaca a importância de que se mantenha uma regularidade de ensaios com ou sem apresentações marcadas, inclusive Stanley afirma que se preocupa mais com os processos, pois acredita que o resultado final depende muito deles.

- **Escolha do repertório:**

As motivações para seguir trabalhando nos moldes estipulados inicialmente também perpassam questões ideológicas de escolha de repertório. Para Jamal, no momento da fundação do Corda Nova, eles viam poucos quartetos deste tipo em atividade de maneira regular/fixa.

Ele destaca que existe muito repertório escrito originalmente para quarteto de violões, fazendo com que o nicho de trabalho onde, obras são encomendadas e estreadas, fosse específico e não preenchido ainda no cenário musical de Belo Horizonte. Como consequência desse ideal de trabalho, rapidamente foram reconhecidos o mérito e a qualidade do grupo, principalmente depois apresentação do primeiro espetáculo (*Corda Nova* – 2011).

Esse trabalho de certa forma abre portas para o grupo que se dedica a esse espaço de mercado, e que gerou um repertório para quarteto que, até o momento, conta com 10 peças, a maioria para quarteto de violões<sup>5</sup>.

Os compositores colaboradores foram escolhidos pelo grupo através da sua admiração pelo trabalho e proximidade com eles. Nessa lista somam-se nomes como Sérgio Freire<sup>6</sup>, Rogério Vasconcelos<sup>7</sup> e Rafael Nassif<sup>8</sup>. Inclusive uma das

---

<sup>5</sup> A peça *Um Mesmo Mi* de Germán Brull, é escrita para trio de violões.

<sup>6</sup> Possui graduação em Música, ênfase em composição pela Universidade Federal de Minas Gerais (1990), mestrado em Sonologia pelo Instituut Voor Sonologie - Koninklijk Conservatorium (1993) e

primeiras peças compostas e estreadas pelo grupo foi uma composição do próprio integrante Stanley Levi. Desta forma, a escolha dos compositores era baseada na competência dos mesmos, e na esperança de que, por esse motivo, eles compusessem boas peças. Uma vez escolhidos os compositores, o grupo não interferia na estética da composição, apenas sugerindo uma minutagem aproximada da obra devido à organização da duração dos espetáculos. Inicialmente o grupo tinha o mote de realizar encomendas apenas a compositores de Belo Horizonte, entretanto essa ideia foi expandida a autores de outras partes do Brasil, e do mundo, no decorrer da trajetória do grupo.

▪ **Aspectos cênicos: gestualidade e cenário:**

Na construção de uma identidade própria, o Corda Nova, através da direção artística de Rosângela de Tugny<sup>9</sup>, buscou incorporar ao espetáculo musical outros elementos, como, por exemplo, a gestualidade dos músicos e a inclusão de um cenário. Para Jamal, o quarteto não tinha muita consciência da importância da gestualidade no espetáculo, e quem foi chamando a atenção para esse fato foi justamente a Rosângela, ao longo de dois espetáculos do Corda Nova (2011 e

---

doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais. Coordena o Programa de Pós-Graduação em Música UFMG desde 2009. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical e Sonologia, atuando principalmente nos seguintes temas: composição musical, música e novas tecnologias, sistemas musicais interativos.

<sup>7</sup> É Doutor em Música, ênfase em composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS 2008) e bacharel em Música/Composição pela Escola de Música UFMG (1990), onde é professor desde 1997, atuando principalmente nas áreas composição (música instrumental, meios eletroacústicos) e análise musical.

<sup>8</sup> Compositor de atuação principal no Brasil e na Europa, cujo trabalho se concentra nos aspectos tímbricos e espaciais. É Bacharel em Composição pela UFMG (2007; orientação de Otiliano Lanna e Sérgio Freire), com intercâmbio na UFBA em 2006, e mestrado na Escola Superior de Música e Artes Performativas de Stuttgart (2012, classe de Caspar Johannes Walter; seminários de Sonologia com Oliver Schneller e Marco Stroppa). Recebeu diversas premiações pelos seus trabalhos, algumas delas em eventos de importante projeção internacional ("Iriño Prize" 2011, Tóquio; "BMI Award" 2009, NY), assim como encomendas (Filarmônica de Minas Gerais, quarteto de violões Corda Nova, Casa de Cultura Simão, "ensemble cross.art").

<sup>9</sup> Graduada em Piano pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), DEA em Música e Musicologia - Université de Tours (1991) e doutorado em Música e Musicologia na mesma universidade (1996). Atualmente é professora associada do IHAC da Universidade Federal do Sul da Bahia. Coordenou projetos no Acervo Curt Lange e no Laboratório de etnomusicologia da UFMG, desenvolvendo pesquisas sobre as práticas musicais indígenas. Publicou livros e artigos sobre música contemporânea e etnomusicologia. Em colaboração com especialistas dos repertórios de cantos do povo Tikmu'un-Maxakali, organizou a tradução, edição e publicação de filmes, gravações, livros de tradução de cantos e mitos e livros didáticos. Coordena o Grupo de pesquisas (CNPq) "O trabalho da memória através dos cantos", realizado em colaboração com o Museu do Índio-Funai (PRODCSOM), responsável pelo registro e documentação musical entre os Enawene Nawe, Tikmũ'ün/Maxakali, Baniwa, Mbya Guarani, Guarani e Kaiowa do Mato Grosso do Sul e Krahô.

2013). Ao assistir os ensaios do grupo, ela observou que gestos intuitivos dos integrantes poderiam ser exagerados e/ou trazidos à tona conscientemente pelos integrantes. Posteriormente esses gestos foram pensados coletivamente, observando a relação dos gestos com o que estava ocorrendo na música, na busca pela inserção de mais esse elemento à performance, conduzindo a escuta do ouvinte.

Na obra *Veneno*, de Sérgio Rodrigo<sup>10</sup>, por exemplo, a entrada dos violões no início da peça não é simultânea. Sendo assim, os integrantes que ainda não tocaram pela primeira vez devem ficar de cabeça abaixada e com a mão esquerda perpendicular ao corpo (ver Figura 3). Com esse gesto busca-se não chamar a atenção para o instrumentista que não está tocando, focando apenas no que está executando a música.



**Figura 3: Gestualidade no início de Veneno.**

Neste processo de construção de uma estética própria, o grupo criou diferentes maneiras de posicionar-se no palco em cada peça do seu repertório. Nas obras onde o grupo via que os violões soavam juntos, de forma “única”, eles buscavam disposições espaciais onde estivessem sentados mais próximos um dos outros, sempre observando de que forma essas disposições poderiam contribuir, entre outras coisas, com a beleza visual do espetáculo. Peças que eles optavam por

---

<sup>10</sup> Sérgio Rodrigo estudou composição na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Seu trabalho tem recebido premiações importantes no Brasil e no exterior: foi duas vezes vencedor do prêmio de composição Camargo Guarnieri, do prêmio de composição orquestral Tinta Fresca realizado pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, e do prêmio de composição da Académie de Musique et de Dance “Domaine Forget” no Canadá.

tocar mais afastados eram aquelas em que os sons passavam de um violão para o outro, em uma estética mais etérea. Fica evidente uma busca por um espetáculo mais interessante para o público também sob esta ótica.

Na construção de um cenário, o grupo criou estantes e cadeiras personalizadas. Segundo Jamal, o grupo já teve dois cenários distintos, entretanto todos tiveram elementos em comum e que faz parte do conteúdo “extramusical” da estética do Corda Nova, como gestos, cadeiras e estantes, figurino e iluminação. Esses recursos foram pensados para ajudar o público a ficar mais envolvido na atmosfera do quarteto e do espetáculo.

O segundo cenário foi concebido pelo artista Augustín De Tugny<sup>11</sup> que desenhou os bancos e as estantes especialmente para o Corda Nova, bem como o restante do cenário, que inclui os tecidos no fundo e no chão ornamentados com formas que lembram folhas de árvores (figura 4). A iluminação foi concebida por Rodrigo Marçal<sup>12</sup>. A motivação para a encomenda desse cenário é devido ao fato das estantes convencionais de partituras possuírem pouco apelo visual, podendo ser consideradas “feias” visualmente. Atualmente, o Corda Nova utiliza somente os bancos e estantes nos seus espetáculos.

---

<sup>11</sup> Possui graduação em Architecture Intérieure - Ecole Camondo, Paris(1986), mestrado em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001) e doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB, decano pró-tempore de seu Centro de Formação em Artes. Tem experiência na área de Arquitetura, com ênfase em Arquitetura de Interiores, atuando principalmente nos seguintes temas: cor, arquitetura de interiores, iluminação e cenografia. Desenvolve pesquisa sobre as relações do corpo com o vestuário intitulada "roupa - fábrica do corpo".

<sup>12</sup> Iluminador profissional e sócio proprietário da BROW Iluminação, empresa que trabalha com novas tecnologias e criação artística, através de pesquisas com utilização de luzes em LED e controle da iluminação via wireless.



**Figura 4: Cenário do Corda Nova.**

Para o grupo a leitura das partituras no momento da performance ainda é uma questão determinante, que influencia na composição de um cenário. Como já vimos, é importante para eles que os espetáculos possuam um apelo visual, entretanto é necessário ao tipo de músicas por eles praticadas que toquem com as partituras. Nesse sentido, o grupo também sugeriu ao artista responsável pelo desenho das estantes, que elas possuíssem mais espaço para as partituras dos que as convencionais. Desta forma, é possível observar, de maneira geral, que a prática de música contemporânea em um contexto de câmara envolve outros desafios que não apenas os musicais, como a construção de um ideal de trabalho e de uma estética própria dentro de um contexto artístico que não possui uma tradição consolidada e uniforme.

- **Desafios da prática música contemporânea:**

Realizar música contemporânea<sup>13</sup> na atualidade é um desafio frequentemente discutido, principalmente no ambiente acadêmico, de onde essa música é normalmente oriunda. Segundo Rocha (2012), são vários os desafios enfrentados por músicos na prática desse tipo de repertório, sendo o primeiro a falta de

---

<sup>13</sup> Nesta pesquisa o termo música contemporânea se refere a música produzida atualmente, ou seja, contemporânea aos integrantes do Corda Nova. Entendemos que essa definição é simples, e, portanto, incompleta, mas serve apenas para localizar a música trabalhada pelo quarteto.

conhecimento do repertório básico de música contemporânea, por parte dos instrumentistas. Para o autor,

Há um ciclo vicioso a ser quebrado: os instrumentistas não tocam o repertório porque não conhecem, e ninguém conhece porque ele não é tocado. Mais do que isto, algumas vezes há ainda um preconceito contra o repertório: alguns afirmam que não gostam, quando, em muitos casos, nem conhecem. Assume-se o mundo do “não conheço, nunca ouvi, mas não gosto”. Proporcionar o conhecimento do repertório é essencial para se quebrar este ciclo. (ROCHA, 2012, p. 1783).

Entretanto proporcionar o conhecimento do repertório não é uma tarefa simples. Marçal destaca que possuem um duplo desafio, que é o den não é só trazer o público para um concerto, mas fazê-lo voltar. Na busca por uma formação de público, o Corda Nova vem discutindo possibilidades de flexibilização do repertório, principalmente pelo fato de tocarem obras somente de compositores de Belo Horizonte, neste caso, limitando-se a uma estética composicional, de certa forma, restrita. Atualmente conseguiram produzir um espetáculo com obras consagradas no repertório de quarteto de violões, com uma variedade de linguagens e formações instrumentais, que incluem obras de Leo Brouwer, por exemplo.

Finalmente apresentam-se as dificuldades de execução das obras. Segundo Rocha, além da dificuldade técnica específica de cada instrumento, existe a necessidade de compreensão da linguagem utilizada nas obras, já que o repertório contemporâneo demanda alto grau de reflexão sobre o texto musical.

Mojola (2000), agrega outras dificuldades no desafio de realização da música contemporânea. Para ele, dificuldades podem ser sentidas através da não existência de uma gravação/interpretação como referência e do não conhecimento da estética do compositor tocado. Nesses casos um sem número de informações devem ser retiradas da partitura apenas.

Quando tratamos de tocar a música de compositores vivos, a dificuldade se amplia um pouco, já que a execução da música de forma diferenciada como o compositor a concebeu pode afetar negativamente a reputação da obra e do próprio autor.

Mojola também destaca como uma dificuldade na realização desse repertório as pressões profissionais dos eventos, onde frequentemente os músicos dispõem de

pouco tempo para ensaiar, dedicando-se a tocar apenas para a estreia da obra, sendo esta a única execução de uma peça em anos.

Todas essas dificuldades apontadas pelos autores acima são sentidas e permeiam o trabalho do grupo Corda Nova. Apenas é necessário agregar que questões relacionadas à dificuldade da técnica instrumental apenas são observadas no contexto dos ensaios do quarteto, uma vez que o grupo procura não tornar evidente no palco essas dificuldades encontradas ao longo da preparação. A demanda técnica das obras que compõe o repertório do grupo é alta, entretanto, o quarteto analisa e discute as possibilidades de realização instrumental na busca de soluções para suas dificuldades. Como destaca Mojola, o intérprete não pode esperar

encontrar obras que “funcionem como um relógio”, que se encaixem nos seus dedos sem muito esforço, que permitam um entendimento sem reflexão intelectual, e, acima de tudo, agradem o público logo na primeira audição. (MOJOLA, 2000, p. 34).

## **B. Transição – momento atípico vivido pelo grupo:**

O grupo vive um momento atípico em seus cinco anos de existência. Em meados de 2013, houve uma mudança em sua formação que somente foi completada nos primeiros meses de 2014, com a entrada definitiva do membro novo, Anderson Reis. Por este motivo, o grupo ficou alguns meses sem ensaiar.

Anderson é o quarto membro a ocupar a posição de violão 4. Sua entrada no grupo foi acertada em meados de 2013, e efetivada nos primeiros meses de 2014, como dito anteriormente, o que coincidiu com o princípio das observações para esta pesquisa.

Os tipos de apresentações foram distintas a partir da mudança de integrante. Ainda com o integrante antigo, em 2013, por exemplo, o Corda Nova realizou a estreia do espetáculo OuvirOuver, financiado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, e realizada em uma das salas de concerto do Palácio das

Artes - BH. Nesse espetáculo, o grupo estreou obras dos compositores Roberto Victorio<sup>14</sup>, Sergio Rodrigo e Gilberto Carvalho<sup>15</sup>.

Com o membro novo, em 2014, acompanhei dois concertos do quarteto. O primeiro foi realizado no museu de Inhotim, e o repertório, por determinação dos organizadores do evento, ficou limitado a 20 minutos. Nesta apresentação foram tocadas as obras *Veneno*, de Sérgio Rodrigo, e *Suíte IV - Preludio*, de Roberto Victorio, ambas já estreadas anteriormente. O segundo concerto foi realizado na Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG, no VII Seminário de Música Brasileira da ESMU/UEMG, e o repertório apresentado incluiu as peças *5 Miniaturas*, para dois violões, e *Ahnk*, para violão solo, ambas de Victorio, *Shama*, para dois violões, de Sérgio Freire, e, novamente, *Veneno*. É possível observar que o momento atípico do grupo coincide com duas apresentações, que, de certa maneira, possuíam menor relevância para o Corda Nova, se comparadas a anterior, o espetáculo OuvirOuver.

Outra questão que torna evidente esse momento atípico é que após o concerto no Instituto Inhotim, os integrantes decidiram por reformular o quarteto, deixando de considerá-lo uma formação fixa, optando por realizar também outras agrupamentos instrumentais, como solo, duo e trio, com os próprios membros. É dessa reformulação que surge o repertório do concerto da UEMG. Segundo Stanley, em conversas informais, é de interesse do grupo realizar, no futuro, um repertório com outras formações instrumentais que não somente o violão, que, diga-se de passagem, poderíamos considerar essa postura como uma tendência contemporânea, que deixa de lado a fixidez tanto de cada um tocar exclusivamente um instrumento, quanto do grupo se dedicar a uma formação estabelecida e consagrada.

---

<sup>14</sup> Mestre em composição e Doutor em Etnomusicologia. É regente, diretor musical e instrumentista do SEXTANTE. É professor de Composição, Etnomusicologia e Estética da Música na Universidade Federal de Mato Grosso e idealizador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea de Mato Grosso.

<sup>15</sup> Mestre (2001) e Doutor (2008) em Engenharia Elétrica pela UFMG, sendo que em ambos os projetos o foco principal foi a implementação de um sistema automático de análise musical. Desde 1990, Gilberto Carvalho é professor de Composição na Escola de Música da UFMG.

Sendo assim, o grupo passa por reformulações substanciais e que movimentam estruturas na dinâmica de trabalho do quarteto que, neste momento observado, eram resultado de quatro anos de trabalho.

▪ **Novo integrante:**

Anderson entrou no grupo em meados de abril de 2013, convidado por Stanley. Este explicou como era o trabalho do grupo, quantas horas de estudo deveriam ser dedicadas ao quarteto e quais seriam as incumbências que deveriam ser assumidas por Anderson em relação à produção dos espetáculos. Anderson, segundo relato, aceitou sem muita convicção de seu real interesse em participar de um grupo com esta formatação, mas entendeu que era uma oportunidade de crescimento profissional.

Uma vez acatada a proposta, Anderson foi convidado a assistir vários ensaios, ainda com o integrante antigo no violão 4, de maio de 2013 até o início de 2014. Para ele o maior problema no processo de preparação das obras foi a dificuldade de linguagem musical, já que não possuía familiaridade com esse tipo de repertório. Foi-lhe recomendado que ouvisse as gravações mais antigas do quarteto, a fim de tentar acompanhar as músicas com as partituras. Durante os ensaios, foi relatado, mais de uma vez, que as gravações foram indispensáveis para o processo de estudo, pois ajudou a compreender como iria soar a música. Segundo Anderson,

Você ouve a peça e tenta seguir com a partitura, tentando entender o que está escrito e o que sai realmente, porque tem algumas diferenças. Veneno especialmente é mais difícil, pois ela tem ruído e elementos diferentes aos do repertório tradicional. (Entrevista com Anderson Reis– Out.. 2014).

Anderson acredita que a ajuda que recebia dos outros integrantes foi essencial para o bom desenvolvimento do trabalho. Primeiramente para deixá-lo confortável. O reforço positivo o tranquiliza para seguir trabalhando em grupo.

Em relação ao processo de tomada de decisões, e conseqüente colaboração no grupo, sente que ainda está em processo de inclusão. “Estou chegando ainda e o repertório já estava escolhido”. Questões ligadas à produção dos espetáculos foram delegadas a Anderson desde a sua entrada no grupo, como, por exemplo, participar das reuniões realizadas para o concerto no Instituto Inhotim, decidindo sobre o local

da apresentação e iluminação. Esta apresentação foi marcada para o dia 25 de maio de 2014, no ciclo *Mini mostra de Música Contemporânea*, coordenada pelo professor de percussão da UFMG, Fernando Rocha, que convidou o grupo a apresentar-se.

Devido ao pouco tempo entre os ensaios marcados e a apresentação, Anderson teve de fazer bastante esforço para acompanhar as exigências e o nível interpretativo do grupo. O repertório escolhido para a apresentação caracteriza-se pela grande dificuldade de elementos como ritmo, pulsação, execução técnica, por exemplo.

Em conversas informais, foi-me relatado que, no processo de preparação destas obras para o espetáculo de estreia das mesmas, foram feitos mais de 60 (sessenta) ensaios. Uma semana antes da apresentação, realizaram uma série de ensaios tocando várias vezes as músicas inteiras, buscando fluência na performance. Sendo assim, a tarefa de Anderson era árdua, já que ele devia realizar um processo de aprendizado das obras, de certa forma similar ao vivido pelos integrantes mais antigos anteriormente, em pouco mais de cinco ensaios.

Os membros mais antigos do grupo procuraram, de diversas maneiras, passar para Anderson toda a gama de possibilidades técnicas, interpretativas e estratégias para encontrar-se na partitura caso ele se perdesse no meio da performance. É nesse processo de inserção no grupo, que os outros instrumentistas "significam" a música para Anderson, e, de certa maneira, a ressignificam para si mesmos, já que a cada ensaio eles reavaliam suas próprias interpretações. Entretanto, segundo Jamal, "de saída sabíamos que não se tratava de trabalhar questões ligadas a interpretação, e sim de colocar o Anderson a par de todas as informações construídas previamente".

### **C. Novo Corda Nova - formações não fixas:**

A observação dos ensaios e das apresentações torna-se uma tarefa complicada se levamos em conta o momento atípico vivido pelo quarteto, pois fica difícil separar e/ou entender se as atividades realizadas por eles fazem parte de uma metodologia de ensaio própria do grupo, ou se são medidas "emergenciais" tomadas para que eles possam tocar juntos com o integrante novo no menor tempo

possível<sup>16</sup>. Entretanto, observar o grupo nessas situações específicas nos levou a notar outras questões que possivelmente não emergiriam se o quarteto estivesse em um momento mais estável de sua carreira.

Podemos utilizar como exemplo o fato de termos observado como se desenvolveu o processo colaborativo dos integrantes antigos ao apresentarem o repertório ao membro novo; como se comportaram os integrantes antigos no processo de reencontro com obras antigas; como se comportou o integrante novo no processo de construção de diversos parâmetros musicais (“imagens sonoras”) no aprendizado das obras. Finalmente, como o grupo administra a carreira em momentos atípicos, como o que está sendo vivido por eles.

Como dito anteriormente, a partir da apresentação no Instituto Inhotim o grupo decide não manter o quarteto como uma formação fixa, ou seja, o grupo Corda Nova segue existindo, porém o repertório realizado por eles não está condicionado exclusivamente a obras para quarteto de violões. Com essa decisão o grupo incorpora ao seu repertório duas obras em duo de violões (*Shama* e *5 Miniaturas*).

No processo de observação deste segundo momento do Corda Nova pude constatar que essa mudança na estrutura do grupo trouxe alguns reflexos à maneira como o quarteto trabalha.

A primeira e mais evidente transformação, para o observador, foi que o grupo ganhou maior dinamismo tanto nos ensaios quanto nas apresentações. Os membros conseguem adequar mais facilmente as suas agendas aos horários dos ensaios, dificuldade que era constante no quarteto em sua primeira fase.

Para Jamal, O grupo se torna mais flexível no processo de ensaios, pois juntar quatro pessoas é mais difícil do que duas ou três, apenas, problema inclusive levantado por Marçal ao longo de 2014. Nos concertos isso se reflete na diminuição do esforço de preparação de um repertório, onde todos os integrantes participam de todas as obras. Acredita também que a variação de formação também faz com que o concerto, para o público, torne-se mais dinâmico.

---

<sup>16</sup> Entendemos que as metodologias de trabalho e as relações interpessoais não são estáticas, e sim transitórias, alterando-se com o passar do tempo.

Pessoalmente, Stanley acredita que o trabalho, após essa mudança estrutural, ficou mais intenso, já que ele toca em todas as peças do novo espetáculo, diferentemente dos outros integrantes, embora a remuneração também seja distinta por causa dessa dedicação maior. Para ele, a flexibilização é ótima na logística do grupo, pois quando os horários de alguns integrantes não coincide, ainda assim é possível ensaiar com outras formações do grupo, desta forma mantendo a frequência e regularidade de ensaios.

Nas apresentações fica refletida essa flexibilização através do ganho de dinamismo por meio das diferentes sonoridades e/ou formações instrumentais (solo, duos, trio e quarteto) apresentadas. Por outro lado, Stanley toca em todas as obras, desta forma, mesmo com as mudanças de formação instrumental, ele sempre está presente no palco. Essa postura não contribui para uma flexibilização do espetáculo, recebendo inclusive um retorno do público que pode ser entendido como negativo, onde, para eles, os outros integrantes pareciam atuar como “músicos convidados” de Stanley. Esse tipo de retorno reflete a necessidade sentida pelos integrantes do grupo, e relatadas em entrevistas, de priorizar uma rotatividade de participação nas obras tocadas nos espetáculos, que, neste caso, seria através da descentralização da figura individual de Stanley.

Com relação a apresentação no VII Seminário de Música Brasileira da ESMU/UEMG, o Corda Nova acaba criando um atrativo para público justamente na rotatividade das formações instrumentais. A troca do número de músicos no palco, além da expectativa que cria no público na espera do tipo de formação que será realizada a seguir, apresenta a cada peça uma sonoridade distinta, embora todas as obras dessa apresentação sejam escritas para violões.

#### **D. Corda Nova no cenário musical:**

Para Jamal, do ponto de vista da produção nacional, o Corda Nova sabe da existência de grupos de câmara dedicados à música contemporânea, inclusive chegando a dividir a participação em festivais de música com alguns deles, entretanto ainda não estabeleceram um diálogo e interação com eles. Acredita que o trabalho do Corda Nova é importante no cenário da música contemporânea, pois não existem outros grupos ligados ao violão fazendo encomendas e estreias de

obras. Entretanto esse cenário parece estar restrito ao ambiente acadêmico, como explica Marçal.

Stanley afirma que o Corda Nova foi pioneiro por ser um grupo permanentemente dedicado à música contemporânea em Belo Horizonte. Existem outros que surgiram posteriormente à criação do quarteto, como o *Derivasons*, por exemplo, entretanto aponta que nenhum grupo em Belo Horizonte possui um trabalho consistente como o do Corda Nova, que realiza ensaios, encomendas de obras e apresentações regulares.

Para Stanley, em termos de projeção nacional, o grupo não é conhecido, e atribui isso à falta de divulgação do próprio trabalho, através da busca por concertos em outros estados, por exemplo.

### 3. METODOLOGIA

Neste capítulo descreveremos a metodologia usada para a coleta e análise dos dados. Como afirmamos na introdução, a abordagem metodológica utilizada foi a etnográfica. Para isso, seguimos as etapas que referimos a seguir.

**Etapa 1** - Nela, foram realizadas observações presenciais de 13 (treze) ensaios em quarteto, e 6 (seis) ensaios em duo. Esses ensaios tiveram o objetivo de preparar 2 (duas) apresentações específicas, em 2 (dois) momentos diferentes, no ano de 2014. Esses ensaios foram registrados através de gravação audiovisual para posterior análise.

**Etapa 2** - Nesta etapa da investigação, fizemos a observação e a gravação audiovisual de duas performances ao vivo. Aqui, tal como foi realizado na etapa 1, registramos os ensaios para fins de análise. O repertório desenvolvido nestes ensaios é *Veneno*, de Sergio Rodrigo, *Suíte VI - Prelúdio*, de Roberto Victorio, ambas escritas para quarteto de violões, *Shama*, de Sérgio Freire e *5 Miniaturas*, também de Roberto Victorio, escritas originalmente para duo de violões.

**Etapa 3** – Foram elaboradas e aplicadas entrevistas semiestruturadas com cada um dos membros do grupo Corda Nova, em separado, buscando depreender as diferentes visões do trabalho coletivo que realizam.

O questionário utilizado para a entrevista incluía as seguintes perguntas:

- a) A página do grupo no *facebook* apresenta a seguinte definição “Quatro músicos com sede pelo inédito. Um quarteto de violões com fome de música contemporânea”. Essa frase, depois de 4 anos ainda pode definir o grupo? Gostaria que tu comentasses essa frase. De que forma a “sede pelo inédito e a fome por música contemporânea” pode ser evidenciada na tua vida profissional?
- b) Gostaria que tu fizesses um retrospecto ano a ano das principais obras encomendadas e dos espetáculos de estreia mais relevantes do quarteto. Como foi o contato com os compositores?
- c) Diferentemente da música tradicional de concerto escrita para quarteto

de violões, a música tocada pelo Corda Nova não possui funções hierárquicas, como por exemplo, um violão responsável pela melodia, ou pela harmonia. Sendo assim estas funções poderiam ser intercambiáveis de uma peça para outra. No entanto o Corda Nova possui sempre a mesma divisão de violões, gostaria que tu comentasses a predileção por manter uma estrutura hierárquica tradicional desenvolvida em um repertório em que ela não é necessária.

- d) Gostaria que tu comentasses se é possível observar e destacar papéis ou funções desempenhadas pelos integrantes do grupo, como liderança, entre outros na dinâmica de trabalho do Corda Nova.
- e) Levando em consideração a disparidade de experiência com o repertório contemporâneo dos integrantes do grupo devido a diversos fatores, gostaria de saber como funciona o processo colaborativo durante a preparação das obras em grupo?
- f) Gostaria de falar sobre as motivações iniciais do trabalho, qual foi o desejo que uniu os quatro primeiros integrantes do Corda Nova? Quais foram os motivos e/ou interesses que te fizeram aceitar participar do grupo? Tu poderias comentar quais eram os primeiros objetivos do grupo e se foi possível observar mudanças nos mesmos ao longo do tempo? Como o grupo se organizava/organiza para conseguir espaços para apresentações?
- g) Quais foram as motivações para a escolha desse tipo de repertório, vocês enxergaram um nicho de mercado que não havia sido explorado? Ele serviu/serve de “abre portas” para participações do grupo em determinadas instituições e/ou festivais? Por que foram escolhidos esses compositores para criarem obras especificamente para o Corda Nova?
- h) O grupo possui estantes e cadeiras personalizadas e que fazem parte do cenário do grupo. Qual a razão dessa encomenda? Quem realizou este trabalho/serviço? Para qual espetáculo? O que mais compõe ou já compôs o cenário do Corda Nova? Isso inclui luzes?
- i) De que maneira a mudança de quarteto como formação fixa alterou a rotina e a dinâmica de ensaios e nas apresentações do Corda Nova?

- j) Durante os ensaios pude perceber que o grupo utiliza o termo “imagens sonoras” para se referir ao processo de memorização de uma obra. O que é para ti “imagens sonoras”?
- k) Percebo que, por exemplo, na peça *Veneno*, o processo de criação de Imagens Sonoras é carregado de várias estratégias técnico/musicais que acabam por contemplar uma grande parte do trabalho que é realizado no ensaio. Pode-se dizer que a busca por uma Imagem Sonora das obras é um fator que norteia o trabalho do Corda Nova?
- l) Como o Corda Nova se enxerga no cenário da música contemporânea em Belo Horizonte e/ou no Brasil? Existem grupos com ideias afins? Existe diálogo e interação com esses ou outros grupos? Existe uma lacuna que o Corda Nova vem ou pode vir a preencher no cenário da música contemporânea belorizontina e/ou brasileira?

## 4. IMAGENS SONORAS: DESCRIÇÃO

O presente capítulo tem por objetivo apresentar o termo “imagens sonoras” que é utilizado com frequência pelos membros do grupo Corda Nova durante a preparação das peças. Para poder compreender melhor a que esse termo se refere, buscou-se apoio na literatura da área, bem como de ciências correlatas. A seguir, apresenta-se cada uma dessas definições, bem como a relação destas com a abordagem dada pelo grupo.

Em publicações acadêmicas o termo “imagens sonoras” é utilizado em diferentes contextos e possui diversos significados. Buscando delimitar esse termo, realizamos uma breve revisão bibliográfica em dissertações e teses brasileiras publicadas no Brasil nos últimos dez anos. Para apresentar um panorama das diversas aplicações dessa terminologia nas pesquisas, selecionamos alguns exemplos que abrangem seis áreas do conhecimento. São elas a História, a Antropologia, a Educação/Pedagogia, a Psicologia, a Comunicação, e a Música.

Na área da História, destacamos o trabalho de Moraes (2009), que analisa os processos de invenção da identidade nordestina, baseando-se em depoimentos e na música de Luiz Gonzaga. Moraes utiliza o termo “imagens sonoras” para se referir à evocação da paisagem geográfica do compositor através de diferentes elementos musicais encontrados nas canções de Luiz Gonzaga.

No campo da Antropologia, Rocha e Vedana (2008), buscam produzir uma coleção de etnografias sonoras como parte da pesquisa com memória coletiva, em diversos espaços, e, de forma especial, na cidade de Porto Alegre. Para as autoras, a pesquisa em etnografia sonora é “uma condição de interpretação da vida coletiva, da memória e da duração das formas da vida social a partir das “imagens sonoras” com que se expressam”. Para Rocha e Vedana “imagem sonora” é, portanto, um dos meios pelos quais se interpreta a vida coletiva.

Na área da Educação, encontramos dois trabalhos. No primeiro, Pereira (2001), aborda o aprendizado de uma língua estrangeira, realizando paralelos com o mesmo processo em língua materna. A autora utiliza o termo “imagens sonoras” como sendo os sons que ouvimos, armazenamos e evocamos. Pereira destaca que no processo de aprendizagem podemos considerar a importância do ambiente, em

um processo de “duplo investimento: investimento de “imagens sonoras” provenientes das produções sonoras do próprio sujeito e investimento das “imagens sonoras” provenientes do ambiente”. O segundo trabalho é a investigação de Oliveira (2006), onde o autor observa e discute o pouco interesse por imagens estéticas que foram criadas pelo homem na sociedade brasileira contemporânea. SANTAELLA (apud OLIVEIRA, 2006), fala sobre a natureza das imagens, e afirma que,

O fato do tipo especial de representação ser quase e não inteiramente pictórica salva a definição do exclusivismo de se conceber a imagem como um processo estritamente visual, pois há imagens sonoras, auditivas, assim como há imagens puramente táteis. (SANTAELLA, 1993, p. 39).

Na Psicologia foram encontrados dois trabalhos em que é utilizado o termo “imagens sonoras”. Em todos eles é citado Freud (apud David, 2006; apud Ibertis, 2005) que ao tratar da aprendizagem, associa o processo de aquisição de palavras à evocação de “imagens sonoras”. Isto é, do som das mesmas para explicar esse processo. A respeito da musicalidade da fala, David (2006) afirma que:

Os sons da fala que escapam à representação de palavra e interferem na semântica do discurso e do pensamento, em um constante jogo pela busca da satisfação do desejo. Algumas dessas representações podem ser traduzidas pela lógica própria da linguagem musical. (DAVID, 2006, p. 107).

“imagens sonoras”, para esse autor, é a representação sonora da fala ou de sons onomatopéicos. Ibertis (2005), por sua vez, apoia-se em Freud para descrever o processo de aprendizagem da fala, da leitura e da escrita que, segundo o autor, apresenta a seguinte sequência:

Em primeiro lugar, associamos uma imagem sonora da palavra com a imagem da inervação da palavra. A imagem sonora da palavra falada inicialmente não coincide com a imagem sonora da palavra ouvida. Depois, adequamos nossa imagem sonora produzida com a imagem sonora que serviu de estímulo, quando aprendemos a repetir. (IBERTIS, 2005, p. 19).

Relacionada com o campo da Comunicação, a pesquisa de Carvalho (2007), busca refletir sobre o som para o cinema. Nela, o autor utiliza “imagens sonoras” como “repetição de um tema musical ou de algum elemento melódico que é associado de alguma forma a uma personagem, uma situação ou uma ideia”.

Finalmente, na área da Música, foram encontradas duas publicações, que fazem uso do termo em questão, ambas ligadas à educação musical. Silva (2008), de forma interdisciplinar, alia a educação musical às ciências da saúde e do ambiente. Para o autor, “imagens sonoras” são recortes auditivos que formam uma determinada paisagem sonora. Nas palavras de Silva, “imagens sonoras” podem ser entendidas como:

Toda informação sonoro-ambiental que compõe a paisagem e toda informação sonora que é acrescida ao ambiente, torna-se, naquele momento, parte integrante da paisagem sonora.(SILVA, 2008, p. 51).

Segundo Duarte e Mazzotti (2006), no ato de percepção e de criação, a informação sonora é selecionada e recontextualizada. A explicação do por que o mesmo objeto musical pode ser percebido e representado de diferentes formas está na seleção e recontextualização, já que cada pessoa realiza estes processos de maneira diferente. O resultado disso é a formação de cognições centrais, ou seja, a “estruturação ou organização dos elementos selecionados num complexo de imagens sonoras configurando um “novo objeto musical”, resultado do processo de percepção ou criação desenvolvido pelo sujeito” (DUARTE; MAZZOTTI, 2006, p. 1286 – 1287).

Desta forma, ao analisar os trabalhos apresentados já é possível constatar a discrepância de significados em relação a esse termo. Nenhuma dessas definições se aplica com exatidão a forma como o Corda Nova utiliza o termo, contudo, essas pesquisas possuem pontos de contato com a prática do Corda Nova, que serão apresentados a seguir.

Acreditamos que o processo de aprendizado detalhado por Ibertis (2005) pode ser visto como análogo ao vivido pelo grupo Corda Nova na preparação de um repertório inédito. Primeiramente o grupo vai associando os sons individuais e resultantes dos quatro violões ao movimento técnico realizado por eles, e, assim como na fala, a “imagem sonora” tocada não coincide com o resultado final alcançado pelo grupo. Em um segundo momento busca-se uma adequação da “imagem sonora” produzida à “imagem sonora” que se deseja.

Entretanto, para nós, o termo “imagens sonoras” é mais bem definido por Duarte e Mazzotti (2006), como um processo de seleção e recontextualização

individual de um objeto musical, sendo este processo responsável por interpretações diferentes do mesmo conteúdo, neste caso, a música.

Ao longo dos ensaios observados, pude compreender que o termo “imagens sonoras” é entendido pelo grupo como o resultado de um processo de apreensão do conteúdo musical, que envolve um entendimento holístico do resultado sonoro do quarteto, um domínio da própria execução instrumental em conjunto com outros instrumentos e a capacidade de diálogo com os outros músicos no ato da performance.

Durante as conversas informais e também nas entrevistas realizadas com cada um dos integrantes ficou claro que não existe uma unidade de concepção do significado de “imagens sonoras”, inclusive não existe sequer uma consciência da utilização desse termo específico para designar o processo de “apreensão do conteúdo musical” como descrito acima. Todavia, Marçal aponta que devido ao fato de estarem trabalhando constante e profundamente sobre a música no dia-a-dia, às vezes não percebem certos procedimentos utilizados. Quando vem alguém de fora e sistematiza o trabalho realizado pelo quarteto, como é o caso desta dissertação, acaba por trazer à tona a metodologia de trabalho que normalmente está oculta ou implícita.

Mesmo que de forma inconsciente, o grupo desenvolve uma metodologia de trabalho que almeja a compreensão do conteúdo musical, que no caso da música contemporânea não pode ser feito de maneira imediata. Durante as entrevistas, na medida em que era explicado para cada integrante o que significava para mim “imagens sonoras” e como era possível observar a busca por sua construção ao longo da preparação do repertório, eles puderam oferecer uma definição pessoal do que para eles poderia significar esse termo.

Para Jamal, o termo pode ser utilizado para definir uma atitude de “criar uma escuta do todo”, levando em consideração que uma escuta é construída, e que os elementos que serão considerados nesse processo são escolhidos conscientemente ou não.

Para Stanley, pode ser definido como “análogo a ideia de ouvido interno”, uma concepção do que, ou de como deve soar uma música, ou seja, é necessário

ouvir-se, ouvir aos outros e ter a noção de como o que segue na música irá soar. Desta forma é a concepção das diferentes sonoridades que acontecem na música em tempo real, criando uma “imagem sonora” das obras.

Marçal acredita que esse termo pode ser definido de forma objetiva como “fraseado”, mas também como o ato de ser capaz de cantar aquilo que vai ser tocado, de ter uma construção mental e ser capaz de evocar essa construção a qualquer momento. Embora destaque que esse termo é mais aplicado a tipos de músicas diferentes da contemporânea, entende que o intérprete tem que dominar o conteúdo musical para poder tocar em grupo, tendo uma concepção do resultado sonoro do que se está estudando, ou seja, certa narrativa na concepção do objeto musical.

#### **4.1. Aspectos construtivos de uma imagem sonora:**

Como discutido anteriormente, durante o período de observações, pude compreender que o termo “imagem sonora” é utilizado pelo quarteto para designar a compreensão musical profunda de uma obra. Desta maneira, acreditamos que a “imagem sonora” de uma obra é construída através de diversos fatores que permeiam o processo de preparação de um repertório e pode ser desenvolvido a partir de várias frentes de trabalho.

No grupo Corda Nova podemos observar essa construção por parte do integrante mais novo, Anderson, que vai aprendendo estratégias de criação empiricamente e através da ajuda dos outros integrantes mais antigos. Como o período de observação dos ensaios coincidiu com a entrada de Anderson no grupo, a descrição do processo de construção de uma “imagem sonora” das obras do repertório do quarteto analisado, será a do próprio Anderson. Entretanto, acreditamos que os integrantes antigos passaram por um processo de construção análogo.

Podemos inferir que a “imagem sonora” de uma peça musical para o grupo Corda Nova e para os autores citados acima não parece ser uma forma fixa de “enxergar” a música, e sim um conjunto de valores, conhecimento, experiência que formam uma visão muito particular e pessoal repertório trabalhado.

A partir das observações realizadas foi possível destacar e teorizar sobre diferentes aspectos construtivos de uma “imagem sonora” utilizados pelo grupo Corda Nova, e que individualmente serão expostos. Os aspectos observados são memorização, localização na partitura, repetição como forma de ouvir melodias<sup>17</sup> e outros instrumentistas, referências auditivas, marcações pessoais na partitura, audição de gravação prévia, comunicação verbal/não verbal, ritmos resultantes, estratégias de verificação de erros, onomatopeias, e tempo *versus* maturidade musical. Discorreremos sobre cada um deles destacando os momentos em que foram observados durante os ensaios e apresentações, entretanto será possível notar que as fronteiras entre cada um dos aspectos não são claras, e muitas vezes ao falar de um determinado aspecto, teremos de falar sobre outros que também estão envolvidos. Essa análise será permeada por exemplos retirados dos cadernos de observação.

#### **4.1.1. Memorização:**

Tocar uma obra de memória já foi considerado proeza virtuosística no final do século XIX. A memorização pode ser desenvolvida de várias formas, como por meio da cinestesia, ou seja, movimentos dos dedos no instrumento, da visão, da análise da obra, entre outras. Na prática musical esta é mais um aliado do instrumentista no processo de estudo e, posteriormente, na performance no palco. A memorização confere ao músico soltura, uma vez que o músico não precisa estar totalmente preso ao texto musical no ato da performance.

Durante os ensaios, em diversos momentos, os integrantes antigos explicam a Anderson que a tradução dos ritmos resultantes em onomatopeias, de que falaremos mais adiante, contribui para a memorização das partes individuais, ficando muito mais fácil guiar-se pelo texto musical.

Para o grupo, uma ferramenta que auxilia na memorização e na criação da “imagem sonora” da obra é o uso do metrônomo em passagens onde o texto musical é etéreo.

---

<sup>17</sup> Melodias neste trabalho são entendidas como qualquer material motivico ou temático que é destacado pelos integrantes do grupo na textura das obras apresentadas pelo quarteto Corda Nova.

Iniciam o trabalho sobre o final no compasso 246, um antes de AA. Por se tratar de uma seção muito etérea, o grupo a repassa diversas vezes com metrônomo buscando solidez rítmica e conseqüente memorização. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 03/04/2014).

The image shows a musical score for four staves, labeled V.1 through V.4. At the top left, there is a box containing the letters 'AA' and the number '247' followed by 'XII'. The score is written in 4/4 time. Staff V.1 (Violin I) starts with a forte (*f*) dynamic and includes a trill marked with a '3' and a slur. Staff V.2 (Violin II) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a trill marked with a '3' and a slur. Staff V.3 (Viola) starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic and includes a trill marked with a '3' and a slur. Staff V.4 (Cello/Double Bass) starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic and includes a trill marked with a '3' and a slur. The score includes various performance instructions such as 's. tasto' (sul tasto), 'm.d.' (mano destra), and 'IV' (fourth finger). The dynamics range from *ppp* to *f*. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 5: Veneno, c. 247 - 250.

O metrônomo também é utilizado como ferramenta de organização do material musical e conseqüentemente auxilia a criação de uma “imagem sonora” das obras.

O grupo tem dificuldades de sincronização nas passagens dos compassos 81 a 83. Objetivando a organização do material musical, é utilizado o metrônomo. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 19/05/2014).

The image shows a musical score for four violins (V.1, V.2, V.3, V.4) from the piece 'Veneno', measures 81-84. The score is written for strings in 4/4 time. A section starting at measure 81 is marked with a 'J' in a box and the instruction 'Ritmico, quase percussivo'. The dynamics are marked 'mf sempre'. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and some complex fingering indications like '13-1'.

Figura 6: Veneno, c. 81 - 84.

#### 4.1.2. Localização na partitura:

Uma dificuldade manifestada pelo grupo é a localização na partitura, principalmente na peça *Veneno*. Os compositores, no repertório de música contemporânea, buscam, muitas vezes, cobrir lacunas que a notação tradicional não atende, criando novos signos para representar suas intenções musicais de forma mais clara e precisa. Como consequência disso observamos textos musicais com muitas informações em pouco espaço de tempo, impossibilitando o instrumentista de fazer uma leitura a primeira vista de obras desse tipo. Torna-se necessário que o músico conheça os signos, que podem ser traduzidos através de uma bula, e que se familiarize com esse tipo de escrita. Tal processo, naturalmente, torna a localização na partitura mais complexa. Anderson necessita, inicialmente, de auxílio dos outros integrantes na localização na partitura. Esta ajuda vem de gestos de regência dos outros integrantes e das várias repetições de trechos, que visam o entendimento e a memorização das passagens mais críticas, como a destacada no exemplo da figura 7.



O compasso 10 marca a primeira entrada do violão 4 na música. Anderson explica que mesmo estudando com a gravação<sup>18</sup> ainda não compreende a pulsação que o grupo vem tocando desde o início da peça. Na tentativa de resolver esse problema, Stanley propõe que repitam apenas a transição do violão 2 para o violão 4 no compasso 10 (figura 7), explicando que Anderson deve conseguir entrar corretamente se estiver familiarizado auditivamente com esta passagem, privilegiando, desta forma, a escuta e não a leitura. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 19/05/2014).

Outro ponto observado foi que o processo de criação das “imagens sonoras” é dificultado quando a partitura não fornece informações suficientes ou quando as indicações que o compositor escreve são interpretadas de forma ambígua.

Anderson observa que a tablatura não é totalmente clara sobre a realização desta passagem, pois possui um P.M. (*palm mute*) em cima da primeira nota do compasso 10 apenas (destacado em vermelho na figura 8). Por esse motivo Anderson presumiu que a próxima nota também deveria ser tocada dessa forma. Stanley observa que se a nota (destacada em verde na figura 8) for tocada com *pizzicato*, desta maneira o *glissando* posterior não soará claro. Para Stanley, a intenção do compositor é a de justamente fazer a mudança no timbre, passando de *palm mutting* para som ordinário. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 19/05/2014).

Figura 8: Veneno, c. 10 - 12.

Quando existe uma determinada melodia que fica evidente, ou a mesma está repartida entre os quatro violões, é comum que os integrantes mais antigos destaquem a sua importância, tocando-a inicialmente sozinha, e depois inserida no contexto dos quatro violões.

Esse trecho é particularmente complicado, pois a melodia perpassa os violões 2, 3 e 4, fazendo com que o violonista tenha que se dividir entre fazer a melodia e o acompanhamento em um curto espaço de tempo. Como estratégia para auxiliar Anderson a distinguir a melodia no meio desta textura, Marçal propõe que toquem somente a melodia.

<sup>18</sup> Gravação de obra Veneno realizada pelo próprio grupo Corda Nova contando ainda com o integrante antigo.

Posteriormente Stanley sugere que deve ser tocado na dinâmica *piano* o que não for melodia, para que a mesma se evidencie”. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 19/05/2014).

**F**

The image shows a musical score for four violins (V.1, V.2, V.3, V.4) from measure 57 to 60. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *p/f*. Several specific notes are highlighted with red boxes and labeled with 'H' (Harmonic) and 'ord. vibr.' (ordered vibrato). Other labels include 's. pont.' (sustained point), 'N s. pont.' (no sustained point), and 'N s. tasto' (no sustain). The score is marked with a box containing the letter 'F' at the top left.

Figura 9: Veneno, c. 57 – 60.

Finalmente observamos que o grupo pratica, sobre pontos específicos, a repetição de um trecho sem a participação do integrante que possui dúvidas. Desta forma, o instrumentista que não toca ocupa-se apenas de ouvir a sonoridade, para assim ir criando suas próprias referências.

#### 4.1.4. Referências auditivas:

Devido à impossibilidade de guiar-se somente pela pulsação na peça *Veneno*, por diversos fatores como rítmica complexa, seções com poucos ataques e que estão distribuídos entre os quatro violões e a velocidade da música indicada pelo compositor de semínima igual a 100 bpm, os integrantes criaram referências auditivas que caracterizam determinadas passagens. Essas referências são provenientes de quaisquer elementos musicais, melódicos ou harmônicos, que estejam em evidência em determinadas passagens, podendo estar localizados em qualquer um dos quatro violões. Essa prática estimula a atenção dos integrantes, que buscam ouvir a totalidade dos elementos musicais durante os ensaios.

No exemplo da figura 10, observamos a grande quantidade de elementos, onde o compositor mistura notas reais, com altura definida, e notas abafadas, dificultando o acompanhamento do pulso. Como solução cada membro do quarteto encontra suas referências auditivas na textura, possibilitando ao instrumentista guiar-se pelo texto musical.

Os violões 2 e 3 ajudam-se mutuamente sincronizando-se na figura 10 destacada em vermelho. Finalmente o violão 3 toca as notas destacadas em verde e a referência auditiva desse ritmo faz com que o violão 2 consiga tocar no tempo correto os acordes, o qual também está destacado em verde.

The image shows a musical score for four violas (V.1, V.2, V.3, V.4) in 3/4 time, measures 85-87. The score includes fingerings, dynamics, and articulation. A red box highlights a specific rhythmic pattern in V.2 and V.3. Green boxes highlight specific notes and chords in V.2 and V.3, with arrows indicating their relationship.

Figura 10: Veneno, c. 85 – 87.

#### 4.1.5. Marcações pessoais na partitura:

Além das referências auditivas o grupo complementarmente criou a representação gráfica dessas referências auditivas, através da utilização de marcas na partitura como guias no texto. Essas marcas são escritas representando ritmicamente o que está ocorrendo de forma mais evidente. Cada músico tem suas próprias marcações fazendo com que cada partitura seja única e pessoal. Entretanto, se por um lado facilita guiar-se ao longo da peça, por outro dificulta o processo de leitura, já que novos elementos são introduzidos à partitura De todas as

formas, esse tipo de marca se faz indispensável no processo de estudo, inclusive os integrantes do Corda Nova afirmam que é impossível tocar sem suas marcações pessoais.

A todo o momento os integrantes mais antigos destacam ritmos e motivos musicais no meio da textura, que servem, ou podem servir, como marcações pessoais na partitura.

Stanley destaca alguns ritmos que se destacam na textura, e que podem servir como marcas para Anderson. São eles os motivos em tercinas do compasso 154, que servem como guia para manter a pulsação, já que é o único violão que toca na cabeça do tempo nesse compasso, e as sextinas tocadas pelo violão 2 e 3, simultaneamente, que servem de *levare* para o início do compasso seguinte. Stanley exemplifica esses ritmos tocando no violão e cantando o ritmo resultante em onomatopeias. Posteriormente convida Jamal para tocarem somente os dois, a fim de que Anderson fixe essa parte. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 21/05/2014).

The image shows a musical score for Veneno, C. 154-155. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics 's. tasto' and a triplet of eighth notes. The second staff is a guitar line with a triplet of eighth notes, marked *pp*. The third staff is a guitar line with a triplet of eighth notes, marked *f*. The fourth staff is a guitar line with a triplet of eighth notes, marked *p*, *p/f*, *p*, and *mf*. The fifth staff is a guitar line with a triplet of eighth notes, marked *mf*, *f*, *p*, and *mf*. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics, and articulation marks.

Figura 11: Veneno, C. 154 - 155.

Para que seja possível sua execução ao longo de sua preparação, a partitura inicial, conforme a figura 12,

226 **Y** s. pont. *ppp* *ord.* *ppp*

*ppp, l.v. sempre* *mf > ppp*

233 *mf > ppp*

237 s. pont. **Z** *ord.* *mf > ppp*

241 *(ppp)* *mf > ppp*

246 **AA** XII m.d. m.d. IV *ppp f ppp* *mf* *f*

Figura 12: Veneno, c. 226 - 250.

se torna igual à figura 13

226 **Y** s. pont. *ppp* *ord.* *ppp*

*ppp, l.v. sempre* *mf > ppp*

233 *mf > ppp*

237 s. pont. **Z** *ord.* *mf > ppp*

241 *(ppp)* *mf > ppp*

246 **AA** XII m.d. m.d. IV *ppp f ppp* *mf* *f*

Figura 13: Veneno, c. 226 - 250.

Neste sentido o termo “imagem sonora” pode ser entendido em sua forma literal, já que memorizar as marcações também se tornam “imagem” no processo de entendimento e internalização dos elementos musicais das obras.

A exemplo disso, destacamos os compassos 115 a 118, onde a cada nova entrada de um instrumentista, o pulso é estabelecido.

The image shows a musical score for four violins (V.1, V.2, V.3, V.4) across measures 115 to 118. The score is in 3/4 time. Red boxes highlight specific notes and fingerings in each part. In V.1, a box highlights a note in measure 116 with the instruction 's. tasto XII' and another box highlights a triplet in measure 117. In V.2, boxes highlight notes in measures 115, 116, and 117. In V.3, boxes highlight notes in measures 115, 116, and 117. In V.4, boxes highlight notes in measures 115, 116, and 117. Dynamics include 'pppp' and 'ppp'. Other markings include 'harm.', 's. pont.', and 'f'. Measure numbers 115, 116, 117, and 118 are indicated at the top of the staves.

Figura 14: Veneno, C. 115 - 118.

A precisão em locais como este somente é possível através da construção de uma “imagem sonora” da obra. É comum os integrantes mais antigos manifestarem-se sobre a “prática de ouvir o ‘todo’”, como estratégia que utilizaram para lograr precisão em trechos como este.

#### 4.1.6. Audição de gravações anteriores:

Como estratégia para a criação de “imagens sonoras” das obras, os integrantes fornecem gravações antigas do próprio grupo para Anderson. É a primeira vez na história do Corda Nova que essa estratégia está a serviço de um integrante, já que seu repertório se caracteriza por estreias de obras, que, naturalmente, não possuem gravação prévia.

Para Stanley, praticar com a gravação é importante para ouvir as marcações pessoais na partitura e guiar-se por elas. Ao utilizar as gravações para estudo, também é possível construir uma pulsação a partir das marcações e principalmente desenvolver uma escuta dos outros violões.

#### 4.1.7. Comunicação verbal/não verbal:

A comunicação visual se dá durante a performance. A combinação de contatos visuais leva a uma melhor memorização da obra e, conseqüentemente, auxilia no processo de construção de uma “imagem sonora” da obra. O contato visual também ajuda, já que possibilita o auxílio a localização da partitura no meio da performance, caso isso seja necessário.

A exemplo disso, observamos que no ensaio do dia 03.04.2014, Stanley propõe que Anderson realize o gesto de escorregar com o dedo anular da mão direita desde a primeira corda até a sexta, com mais direcionalidade no compasso 48. Isso se deve ao fato de que no instante que Anderson acaba o gesto é o mesmo momento em que Stanley toca um acorde na dinâmica fortíssimo, formando assim um gesto composto (destacado em vermelho na figura 15). Para que esse gesto seja preciso, é necessário que Anderson estabeleça um contato visual com Stanley naquele momento.

Figura 15: Suíte VI – Prelúdio, C. 47 - 49. Gesto composto entre o violão 4 e violão 2.

O grupo utiliza a comunicação visual, combinada previamente, para sincronizarem passagens e gestos semelhantes. Este processo auxilia a criação da uma “imagem sonora” da peça.

Stanley diz para Anderson que no momento do arpejo eles devem se olhar. Jamal lembra que o antigo violonista desenhava olhinhos na

partitura para lembrar em quais momentos ele deveria olhar para o outro integrante. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 20/05/2014).

131

V. 1

V. 2

V. 3

V. 4

Figura 16: Veneno, C. 131.

A comunicação verbal é utilizada nos momentos onde a explicação do que está ocorrendo com os outros violões se faz necessária. Desta forma, os integrantes mais antigos auxiliam teoricamente o colega Anderson na construção de uma “imagem sonora” das obras.

#### 4.1.7. Ritmos e melodias resultantes:

São o fruto da junção de dois ou mais motivos de violões distintos que acabam por criar um efeito, que combinados, se destacam na textura. Os ritmos e melodias resultantes são de grande ajuda na criação das referências auditivas e, conseqüentemente, na elaboração de marcações da partitura.

No processo de criação de uma “imagem sonora” das obras, o grupo encontrou na busca por ritmos resultantes na obra *Veneno*, uma alternativa para a impossibilidade de guiar-se somente pela pulsação. Como exemplo disso, temos os ritmos resultantes dos compassos 216 e 217, onde o grupo apoia-se nos mesmos para sincronizarem-se.

**X**

V.1  
s. pont. vibr. ord.  
*p, l.v.* *ppp*

V.2  
s. pont. ord.  
*ppp, l.v.* *ppp*

V.3  
s. pont. vibr.  
*ppp, l.v.* *pp*

V.4  
s. pont.  
*ppp, l.v.* *(ppp)*

Figura 17: Veneno, c. 216 – 217.

Esse tipo de estratégia também se aplica a trechos que possuam melodias resultantes. Para isso, trazemos uma vez mais o exemplo dos compassos 57 a 60 de Veneno. Neste trecho os integrantes utilizam a melodia resultante que se destaca na textura (destacado em vermelho abaixo) para guiar-se no texto musical.

**F**

V.1  
mf

V.2  
s. pont. N s. pont. ord. H vibr. N s. tasto H vibr.  
*pp* *mf* *p/f* *p* *mf* *p* *mf*

V.3  
V s. pont. H ord. N s. tasto H ord.  
*p/f* *mf* *p/f* *p* *mf*

V.4  
s. pont. s. pont. H ord. N s. pont. H ord. vibr. N s. tasto  
*ppp* *pp* *mf* *p/f* *p* *mf* *p*

Figura 18: Veneno, c. 57 - 60.

#### **4.1.8. Estratégias de verificação de erros:**

O grupo aproveita as diversas repetições que realizam de fragmentos das obras também como estratégia de verificação de erros. Esses erros podem ser de natureza distinta, como por exemplo, se um violão toca demasiadamente baixo em relação aos outros, por exemplo, isso atrapalha a criação ou a expectativa da “imagem sonora” já criada pelos outros violonistas.

Jamal pede somente que Stanley e Anderson toquem, e destaca que Anderson toca alguns trechos com a dinâmica muito *piano*. Eles sugerem que Anderson toque mais forte para que os outros se localizem melhor e possam, assim, sincronizar-se. Jamal também utiliza como estratégia cantar as onomatopeias do tempo de Anderson enquanto Stanley toca sua parte no violão. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 03/04/2014).

#### **4.1.9. Onomatopeias:**

Nos primeiros ensaios o grupo ensina a Anderson que é importante a tradução dos ritmos resultantes em onomatopeias, já que, dessa forma, não é necessário confiar apenas na contagem do pulso para uma boa precisão rítmica das partes individuais.

Anderson parece um pouco confuso sobre o local exato em que deve entrar ou, até mesmo, sobre o que deve tocar. Jamal canta onomatopeias com o ritmo resultante desta passagem para ajudar na precisão rítmica, e sugere que busque auxílio no gesto rítmico dos outros violões. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 03/04/2014).

Figura 19: Veneno, c. 24 - 28.

Podemos exemplificar na figura 19, que no processo de memorizar a entrada do violão 4 no compasso 25 (destacado em vermelho), o grupo canta as onomatopeias, em um ritmo resultante, que inicia no violão 1, passando para o 4, e finalmente para o 2. Desta forma, a tradução de ritmos resultantes em onomatopeias fica da seguinte forma:

Figura 20: Representação das onomatopeias.

As onomatopeias, nesses casos, são apenas contagens e subdivisões de tempos realizados através da verbalização dos ritmos. Mais do que criar uma estratégia de resolução de problemas rítmicos inventando palavras (significado que acreditamos descrever melhor a “tradução dos ritmos resultantes em onomatopeias”), essa é uma medida que torna o trabalho de compreensão rítmica, resultante e/ou individual, mais prático durante os ensaios.

#### 4.1.10. Tempo *versus* maturidade musical:

São várias as etapas que o músico passa no processo de criação da “imagem sonora” de uma obra ou repertório. O instrumentista, em geral, quando convidado a participar de um grupo, ou a realizar uma apresentação, raramente dispõe de uma situação ideal de preparação musical para aquela finalidade. O fato de não possuir uma situação ideal apresenta-se de diversas formas, como, por exemplo, a dificuldade de manter-se financeiramente somente com concertos, sendo necessária a divisão do seu tempo em várias outras atividades que não somente a prática e execução do seu instrumento.

Sendo assim, a “imagem sonora” de obras não é criada imediatamente após algumas audições ou performances. Ela demora a se constituir, e não é possível que se antecipe o tempo que cada músico leva para estabelecê-la. Esse período varia em função de diversos fatores, como nível da técnica instrumental, mas, principalmente, do conhecimento, experiência e familiaridade do músico com o repertório que ele está tocando. Isso não acontece no contexto do Corda Nova, pois o integrante novo, embora muito competente enquanto músico, não se dedicava anteriormente à prática específica do repertório contemporâneo para violão.

Fica claro que essa inexperiência não auxilia o grupo no processo de preparação de uma obra, ainda mais em tão pouco tempo, como foi o caso da preparação das obras *Veneno* e *Suíte VI – Prelúdio*. O Corda Nova, no entanto, realiza imersões no repertório, ensaiando diariamente durante 2h30min, aproximadamente. Reconhecem em entrevistas que o grupo há bastante tempo tenta deixar de trabalhar apenas sob demanda, realizando ensaios especificamente para as apresentações. Manter uma rotina de ensaios regular seria uma medida que possibilitaria o respeito à equação tempo *versus* maturidade musical.

Desta forma, “imagens sonoras” não são criadas apenas auditivamente. Elas estão ligadas a outros tipos de sentidos, se levamos em conta o processo cognitivo de aprendizagem. O processo de criação de uma “imagem sonora” experienciado por Anderson, e entendido como análogo ao processo vivido pelos membros mais antigos do grupo, é na verdade uma rede de *Imagens* construídas individualmente através da fala, cinestesia, visão, audição, entre outras relações.

## 5. PROCESSO DE COLABORAÇÃO NO CORDA NOVA

No presente capítulo analisaremos como funciona o processo colaborativo do quarteto Corda Nova. Na busca por publicações que fornecessem um panorama sobre o assunto destacamos as pesquisas de Davidson e Good (2002), King (2004), Levi (2013) e Murnighan e Conlon (1991).

A primeira delas é o artigo *Collaboration and the study of ensemble rehearsal* de Elaine King, publicado em 2004, e que tem como foco de estudo ensaios de músicos no contexto camerístico da música ocidental. A autora reúne trabalhos empíricos sobre performance solo (Gruson 1988; Krampe e Ericsson 1995; Miklaszewski 1989; Chaffin et al. 2002), e a respeito de ensaios de grupo (Cox 1989; Weeks 1996a; Williamon e Davidson 2002; Davidson e Good 2002) para introduzir uma nova estrutura conceitual sobre o tema. A sua pesquisa sistematiza o estudo sobre ensaios de grupos de câmara e habilita investigadores a identificar áreas correlatas para possíveis investigações futuras.

King divide o seu texto por temas tais como: (i) Estrutura, (ii) Colaboração e (iii) Técnica. Quanto à (i) Estrutura, ela apresenta um planejamento a curto e longo prazo dos ensaios e para a preparação de concerto(s). Para ela, a estrutura pode ser identificada como a aproximação do grupo a uma peça, ou a uma passagem específica de uma obra, bem como a organização das atividades durante e através dos ensaios. Devido às pesquisas prévias na área da prática, King explica que essa estrutura pode ser dividida em três pontos chave: (a) plano geral; (b) estrutura de ensaio e (c) aproximação da obra, sendo as duas últimas categorias que possuem pontos de contato com esta pesquisa, e que serão apresentados a seguir. Na estrutura do ensaio (b), a autora cita a pesquisa de Cox (1989) que experimentou estruturá-los de acordo com o ritmo de atividade adotado por regentes de coral de escolas secundárias. Segundo Cox, esses maestros têm predileção pela organização padrão de ritmo de atividade rápido-lento-rápido nos ensaios<sup>19</sup>. A autora ainda destaca a importância do ritmo de atividade na estratégia geral de planejamento de ensaios para manter uma boa concentração durante os mesmos. Finalmente, ela ressalta a importância em ter flexibilidade na condução dos ensaios

---

<sup>19</sup> Ritmo rápido, para King (2004), é a rotina de aquecimento e a performance completa de obras familiares do repertório. O ritmo lento, por sua vez, caracteriza-se por um trabalho detalhado sobre passagens específicas objetivando aprimoramento técnico e/ou expressivo.

já que novos eventos vão ocorrendo ao longo do tempo, acarretando mudanças no planejamento das atividades. No terceiro ponto chave, a aproximação da obra (c), King (2004) afirma que,

A maioria das pesquisas em Performance Musical está focada em como os músicos preparam uma obra para performance em público, destacando os métodos e/ou as técnicas envolvidas nesse processo<sup>20</sup>. (KING, 2004, p. 12).

Do estudo de Miklaszewski (1989), a autora destaca uma citação de Wicinsky (1950), que diz que “músicos trabalham normalmente em estúdios, como, por exemplo, fazendo um trabalho preliminar de leitura geral da obra, trabalhando problemas técnicos em seções e fazendo ensaios para testagem do repertório”. No mesmo texto, também fala sobre a segmentação da obra, que é quando o instrumentista vai “juntando” os pequenos trechos, em ordem cronológica até que se formem seções. Pode haver três tipos de trabalho de segmentação: o sequencial (tocar a peça inteira); o não sequencial (tocar a peça em trechos); e o sequencial “cíclico” (do início ao fim e retornando para o início). Para King, o processo de estudo por segmentação é de grande importância e está intrinsecamente ligado à estrutura da peça.

Em relação ao segundo tema, (ii) Colaboração, a autora afirma que é parte integrante e definidora da cultura de música de câmara, dando oportunidade aos instrumentistas de cultivar ideias sobre técnica e interpretação musical, bem como desenvolver as relações interpessoais (KING, 2004, p. 12). King apresenta estudos que refletem a ampla gama de questões que surgem através da colaboração, tais como a consciência de conflitos e liderança (Young e Colman 1979); a dinâmica de grupos (Butterworth, 1990; Murnighan e Conlon, 1991); o papel individual desempenhado pelos músicos (Ford e Davidson, 2003; King, 2004); a importância do gesto e do contato visual no desenvolvimento da coordenação musical (Williamon e Davidson, 2002) e as maneiras de co-performers negociarem ideias (Goodman, 2000).

Finalmente, sobre a relação específica da colaboração musical, King afirma que a interação entre co-performers sempre será dirigida musicalmente, pois sempre

---

<sup>20</sup> Tradução do autor, sendo o original: “The majority of research on practice to date has focussed on musicians preparing an individual piece of music for performance, highlighting either the methods and/or techniques involved in this task”.

tem objetivo específico, como a realização de um concerto, por exemplo. Segundo Goodman (2000), durante os ensaios a colaboração musical aparece explicitamente através da negociação verbal de ideias técnico/musicais.

Também pode haver negociação não verbal, ou seja, durante a performance através de um contato visual, um gesto corporal ou uma sutil mudança do som.

A autora observa que a consideração da colaboração musical no ensaio é bastante limitada até o momento, pois há poucos estudos existentes que enfrentam as complexidades dessa interação. Acreditamos que a utilização da metodologia etnográfica pode ajudar a cobrir a lacuna levantada pela autora.

Segundo King, discurso verbal reflete a maneira como os músicos concordam em como pensar a música *cognitivamente* (caráter da obra), e como eles vão executá-la *fisicamente* (tocando em certo nível de dinâmica, por exemplo).

No diagrama abaixo é possível ver sintetizada toda a tipologia de King (2004) utilizada nesta dissertação.

(i) Estrutura	(ii) Colaboração
Estrutura do ensaio: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo das atividades durante o ensaio</li> <li>• Flexibilidade na condução do ensaio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Consciência de conflitos e liderança</li> <li>• Dinâmica de grupos</li> <li>• Papel desempenhado pelos músicos</li> <li>• Importância do gesto e do contato visual</li> <li>• Negociação de ideias</li> </ul>
Aproximação da obra: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalho por estágios</li> <li>• Segmentação da obra</li> </ul>	Colaboração musical: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Dirigida musicalmente               <ul style="list-style-type: none"> <li>- verbal</li> <li>- não verbal</li> </ul> </li> </ul>

**Figura 21: Tipologia de King (2004).**

Quanto ao último tópico (iii) Técnicas, a autora apresenta estratégias de estudo em grupo. Para esta dissertação entendemos que as estratégias de ensaio, embora em algum nível possam ser generalizadas, carregam muitas das soluções encontradas pelo próprio grupo para problemas específicos. Desta forma, a teoria apresentada por King (2004) dialoga com esse trabalho apenas nos dois primeiros tópicos apresentados.

O artigo de Murningan e Colon, *The Dynamics of intense work groups - a study of british string quartets*, de 1991, é focado nas dinâmicas internas de quartetos de cordas britânicos que trabalham frequentemente e intensamente, e a pesquisa que foi desenvolvida durante nove anos (1981 – 1990). Os autores observaram os seguintes paradoxos, que serão abordados, no contexto do Corda Nova, ao longo deste capítulo:

- Liderança *versus* democracia

- Confronto *versus* Harmonia

Para os autores, quartetos de cordas possuem um trabalho particularmente intenso<sup>21</sup>. Os músicos são altamente interdependentes, utilizando conhecimentos dos outros membros e partilhando seus próprios. Segundo os autores sua interdependência é completa e imediata: é impossível realizar a performance de uma obra para quarteto sem que todos estejam presentes e tocando simultaneamente. São artistas que colaboram entre si e que devotam sua concentração para o que cada membro está tocando. Muitos membros de quartetos afirmaram em entrevistas que o maior diferencial entre um grupo de câmara e um músico solista é a capacidade de ouvir o que cada músico está tocando e ser capaz de responder e dialogar com eles.

Outro aspecto do artigo de Murningan e Colon que dialoga com a nossa investigação é a metodologia utilizada. Eles fazem uso de um grupo de perguntas estruturadas e algumas outras são feitas dependendo das respostas dos entrevistados. As questões também tratam das circunstâncias pelas quais o membro entrou no quarteto; quanto tempo o grupo vem tocando junto; as histórias individuais sobre tocar em quarteto; os papéis informais desempenhados pelos membros do grupo; suas aproximações à liderança e à democracia com o grupo; detalhes sobre o ensaio; objetivos do grupo; como eles lidam com o conflito; comportamentos recorrentes dos membros do grupo; amizade no grupo; e o que constitui um ótimo grupo.

---

<sup>21</sup> Acreditamos que esta afirmação pode ser generalizada a qualquer grupo de câmara, onde também “Os músicos são altamente interdependentes, utilizando conhecimentos dos outros membros e partilhando seus próprios”. (MURNIGHAN; CONLON, 1991, p. 165).

Os autores apresentam cinco características de gerenciamento de conflitos que grupos de sucesso utilizam. Grupos de sucesso tendem a não manter os conflitos contínuos, porém os utilizam como motivo de superação.

1. Um membro não deve ceder quando sentir que deve falar sobre uma questão;
2. Tocam muito mais do que falam. Ao tocar os problemas emergem;
3. Existem regras estabelecidas sobre o que se pode falar o que não. Se você abrir a caixa de pandora pode criar um ponto sem volta para a discussão;
4. Não importa quantas discussões se tenha sobre a música, é necessário ser consciente de que todos querem a mesma coisa;
5. Você pode ter uma discussão no ensaio, desde que não carregue isso para fora dele.

Outro artigo analisado para esta pesquisa foi *Social and Musical Co-ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study*, de Davidson e Good (2002), que investiga a coordenação social e musical entre estudantes membros de quartetos de cordas durante ensaios e performances. Através da observação e de entrevistas com os músicos de um quarteto de cordas formado exclusivamente para esta investigação, os autores têm como principal objetivo descrever a comunicação entre os músicos, para entender formalmente fatores socioculturais gerais, questões relacionadas a *conteúdo* e *processo* na construção da performance musical, e os distintos papéis desempenhados no grupo.

A associação da coordenação social e musical traz à luz elementos que, na presente dissertação, servirão de base para análise de questões referentes às estratégias utilizadas pelo grupo no decorrer do estudo das obras, o processo de interação pessoal e resolução de conflitos em grupo.

O modelo utilizado pelos autores para examinar fatores gerais sócio culturais foi o de Davidson (1997), que desenvolveu uma lista de fatores que contribuem no

processo de ensaio e na performance ao vivo. Na presente dissertação o fator levado em consideração foi:

- A influência do grupo (dinâmica social do grupo – papéis que cada um desempenha).

Ao analisar sobre aspectos como conhecimento para produzir uma performance e a dinâmica social do grupo, através dos distintos papéis que cada um pode desempenhar no quarteto de violões observado nesta pesquisa, acreditamos poder observar e analisar questões referentes à maneira como o grupo pratica e coordena as necessidades individuais e coletivas durante os ensaios.

Finalmente, no artigo *“Entre tapas e beijos”*: processos artísticos coletivos em música contemporânea, Stanley Levi (2013) busca na literatura acadêmica da área do Teatro, encontrar teorias sobre processos colaborativos que possam ser utilizadas no campo da Música. Este artigo trata especificamente da relação colaborativa entre compositores e intérpretes, entretanto a descrição dos processos de colaboração pode, segundo o autor, ser generalizada a outros tipos de relação. O autor utiliza como exemplo um espetáculo do quarteto Corda Nova, do qual também é membro fundador e participante, onde processos colaborativos entre compositor e intérpretes foram desenvolvidos.

Na presente dissertação, esta teorização ajuda a explicitar, mesmo que de forma introdutória, as diversas formas de interação e colaboração entre os integrantes do quarteto, mas também as relações entre o Corda Nova e os compositores e/ou outras personagens que atuam em parceria com o grupo.

Levi (2013) apresenta duas categorias de processos artísticos coletivos que são abordadas no campo do teatro brasileiro contemporâneo: “criação coletiva e processo colaborativo”.

A “criação coletiva”, "consiste num trabalho de grupo em que a criação e a execução do espetáculo, em cada um de seus aspectos, ficam a cargo de todo o coletivo, num processo caracterizado por uma horizontalidade radical". Para o autor, o bom funcionamento e a viabilidade desta proposta dependem, além da disseminação do poder decisório, do amplo conhecimento criativo, executivo e

administrativo no processo colaborativo, bem como de suas devidas responsabilidades.

Também faz parte da “*criação coletiva*” a busca de um resultado artístico que traduza o pensamento da coletividade e a “*diluição funcional*”. O autor ressalta que nem a horizontalidade nem a *Diluição Funcional* impedem o reconhecimento de aptidões e/ou de interesses pessoais, que podem ser organizados em grupos que se encarregam de distintos aspectos da criação e execução do espetáculo.

Já o “*processo colaborativo*”, é descrito por como:

Uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (SILVA, 2002 apud LEVI, 2013, p 87).

A principal diferença desta categoria para a anterior é que as funções artísticas não são abolidas, mas apenas relativizadas. Sendo assim, existem ocupações específicas em um grupo em processo colaborativo, onde a horizontalidade permite o trânsito de opiniões na construção de uma identidade artística pensada exatamente a partir da posição ocupada por um membro de um grupo.

O autor também apresenta duas categorias de colaboração:

- **Sincrônica:** Se dá em "tempo real" entre os atores, embora esse tempo possa ser relativo, estendendo-se por dias, meses e até anos. Desta forma "tempo real" caracteriza a colaboração constante entre agentes, "criando a possibilidade de ciclos de ação e reação".
- **Diacrônica:** É o tipo de colaboração indireta, onde, através de uma separação temporal entre os agentes "torna necessária a mediação da colaboração por um veículo qualquer, seja ele uma partitura, uma folha de instruções, uma gravação".

Levi corrobora a impossibilidade da não colaboração afirmando que o processo colaborativo

É um componente imprescindível do fazer musical desde que ele se fundou nesse modelo tripartite (compositor - interprete - ouvinte); ou seja, a cooperação entre compositor e intérprete, nosso objeto de

estudo, foi sempre uma realidade dentro da música de concerto, mesmo quando apenas mediada pela partitura. (LEVI, 2013, p. 117).

Segundo o autor o processo colaborativo pode ser descrito como:

Quando dois ou mais agentes se propõem a um trabalho conjunto, isso pressupõe, é claro, que eles possuam algum entendimento das funções uns dos outros, pois de outra forma seria impossível colaborar efetivamente. Quanto mais se aprofundar esse conhecimento, maiores serão as possibilidades de colaboração, e mais eficiente será o uso de cada saber especializado em auxílio dos outros. (LEVI, 2013, p. 120 – 121).

Desta forma,

As qualidades da relação que se possa estabelecer entre os músicos colaboradores e os papéis assumidos por cada um são flexíveis e derivam não somente das funções que originalmente assumem, mas também das subjetividades envolvidas (sua história de vida, aptidões, interesses e formas de interagir), em relação com os objetos e as circunstâncias (LEVI, 2013, p. 121).

Para o autor, em algum nível, "toda interpretação musical resulta numa sorte de criação coletiva".

Ao utilizar um exemplo de processo colaborativo, o autor descreve uma experiência do grupo Corda Nova, onde foram encomendadas quatro obras para o quarteto de violão a compositores diferentes e trabalhadas em parceria durante oito meses. Participaram também artistas ligados a outras áreas como figurinistas, criadores visuais, iluminadores, entre outros, segundo o autor, apenas para potencializar o conteúdo musical.

Ao longo deste trabalho,

Os compositores tiveram acesso ao trabalho dos instrumentistas, de modo a experimentar suas ideias e contribuir na construção da interpretação. Inversamente, o quarteto pôde influir, direta ou indiretamente, na estrutura, escrita e concepção das obras, havendo suas possibilidades e idiossincrasias se integrado à conformação final das músicas (LEVI, 2013, p. 126).

Esse processo levou os compositores a realizarem várias revisões em suas partituras, reafirmando a importância da colaboração que anuvia, de certa forma, as fronteiras da autoria, neste caso, na música contemporânea.

Levi conclui que a colaboração compositor-intérprete,

Só é efetiva quando os agentes abrem mão de suas premissas, seus “direitos naturais” enquanto “criador” ou “executor”, permitindo-se ser atravessados pelo Outro, incorporando-o em si, e encurtando a distância entre o ele e o Eu. (LEVI, 2013, p. 131).

De forma análoga podemos estender essa colaboração a relação entre integrantes do quarteto, onde os mais antigos "abrem mão" da sua posição de "detentores do saber" específico que a música tocada por eles demanda, ou de responsáveis pelo funcionamento do grupo, para incluírem Anderson na prática do quarteto, deixando espaços abertos para trocas de experiências, opiniões, impressões, entre outras. É importante destacar que ideias como as expostas neste artigo repercutem no contexto do Corda Nova, seja na organização dos ensaios, na maneira como dividem funções, no processo colaborativo, entre outras esferas.

...

A análise do processo de colaboração no grupo Corda Nova foi realizada em 3 (três) partes. Na primeira, apresentaremos as técnicas e estratégias de ensaio de acordo com o repertório; na segunda, analisaremos a dinâmica de ensaios e a adequação entre proposta e resultados; finalmente, na terceira, analisaremos a negociação interna no grupo em relação a questões de produção musical.

## **5.1. Técnicas e estratégias de estudo e ensaio de acordo com o repertório:**

### **5.1.1. Uso do metrônomo/Pulsação:**

Para o Corda Nova, o metrônomo é tido como ferramenta indispensável durante os ensaios, conferindo segurança e precisão ao grupo no processo de preparação de repertório de música contemporânea, como dito anteriormente, sendo utilizado para organizar o texto musical durante a execução, e, a partir daí, para criarem suas próprias “imagens sonoras” da música.

Como já discutimos, segundo relato dos integrantes do grupo é impossível guiar-se na música apenas contando o tempo do início ao fim de uma obra. A contagem do pulso se faz necessária, em um primeiro momento, para a criação das referências auditivas durante a prática da execução. Em vários momentos os membros mais antigos destacavam a importância de seguir o metrônomo, porém

ouvindo as referências auditivas criadas, a fim de formar “imagens sonoras” das músicas.

No entanto, o metrônomo acaba atuando num duplo papel. Se por um lado ele auxilia na criação de uma concepção sonora do tipo de repertório praticado pelo Corda Nova, por outro pode condicionar o grupo a seguir a referência da pulsação apenas, muitas vezes ignorando as diferentes referências auditivas percebidas por eles ao longo da preparação das obras.

### **5.1.2. Técnica instrumental e sincronização:**

Durante os primeiros ensaios, Anderson manifesta muitas dúvidas em relação à sincronia dos violões. O grupo adota diferentes estratégias para sanar esse problema, como, por exemplo:

- Repetição apenas dos trechos onde Anderson tinha dúvidas ou se equivocava;
- Frequente destaque a importância de não adiantar o tempo. Frente à dúvida é preferível que se atrase o tempo, possibilitando que todos se localizem novamente, sincronizando-se;
- Praticam gestos corporais que são utilizados como sinalização das estradas para aprimorar a sincronia.

### **5.1.3. Afinação:**

Longos períodos são destinados para afinar o instrumento. A peça *Veneno*, por exemplo, exige uma afinação muito distinta da usada normalmente no violão, e é diferente em cada um dos quatro violões.

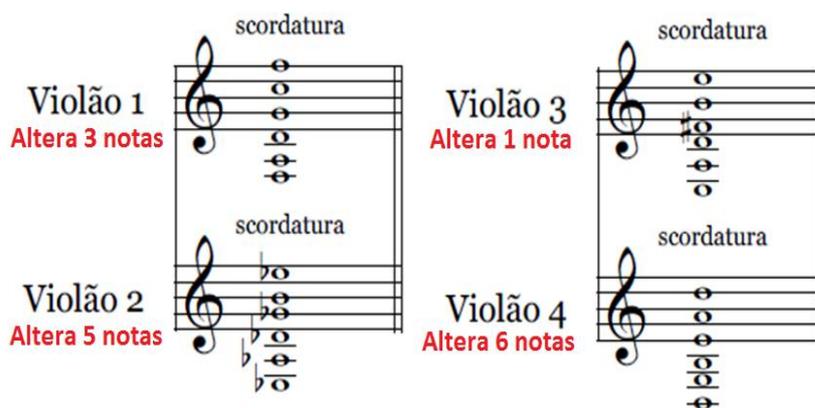


Figura 22: Afinação dos violões.

Como Anderson, no violão 4, tem as notas das seis cordas do violão alteradas, e é o único que possui um afinador eletrônico, acaba sendo a referência para o resto do grupo no momento de afinar. Conforme foi relatado, a técnica de afinar os violões foi estudada pelo grupo objetivando diminuir ao máximo o tempo de afinação no palco.

Para subir um tom em qualquer corda os integrantes apertam a tarraxa cinco vezes e após alguns segundos a afrouxam duas. Para descer um tom, afrouxam a tarraxa seis vezes apertam três. No violão, uma vez que uma tensão de corda é mantida por algum tempo, a corda estabiliza-se numa afinação constante. Quando a tensão é abruptamente alterada, a corda tende a voltar a última tensão utilizada. O grupo objetiva com essa estratégia estabilizar o mais rapidamente a afinação no palco, entretanto, acredito que se todos utilizassem afinadores esse tempo poderia ser reduzido mais ainda. Para Stanley, uma justificativa para não utilizarem o afinador, é que o dispositivo, em geral, não é tão preciso, já que a qualidade e precisão da afinação de um violão variam entre instrumentos.

#### 5.1.4. Aproximação com a obra - objetivos do ensaio:

O objetivo principal dos ensaios, neste momento específico do Corda Nova, parece ser mais fazer com que Anderson toque de forma sincronizada com os outros três membros, do que um trabalho técnico e musical mais profundo. Entretanto, sempre que possível os integrantes mais antigos propõem questões interpretativas para Anderson.

O grupo busca, através da *segmentação* da música, discutida por King (2004), trabalhar juntamente com Anderson questões como velocidade de execução e sincronia entre os violões, como exemplificado abaixo com um trecho do caderno de anotações do período das observações.

A estratégia de ensaio sugerida por Stanley e aceita pelo restante dos membros é de repetir, três ou quatro vezes este trecho, subindo aos poucos a velocidade do metrônomo, objetivando chegar a semínima = 100. Com essa estratégia o grupo pretende incluir mais rapidamente o novo membro no contexto do quarteto, no sentido de fazê-lo tocar precisamente em relação ao tempo - e conseqüentemente com os outros três integrantes - com fluidez. Também que todos os integrantes possam ir evidenciando possíveis erros ou que possam sugerir questões técnico/musicais ao longo da execução. (Cadernos de observação, ensaio de Veneno, 03/04/2014).

#### **5.1.5. Estratégias gerais:**

Ao longo das observações foram apresentadas diversas estratégias gerais de ensaio em grupo e individuais para Anderson. Desta forma foi possível remontar, através dessas estratégias, um pouco da maneira como foi realizado processo de preparação destas obras anteriormente pelos integrantes mais antigos.

Para melhor compreensão destas, optei por dividir as estratégias gerais em dois tópicos. No primeiro estão relacionadas as estratégias que, de certa forma, podem ser generalizáveis a qualquer grupo de câmara. No segundo, estão listados os procedimentos oriundos das demandas específicas e/ou métodos de abordagens a esse tipo de repertório criados pelo Corda Nova.

#### **Estratégias generalizáveis:**

- a) Quando existe um motivo musical que se destaca na peça *Veneno*, por exemplo, é comum que peçam para que o integrante que a realiza esse motivo que toque sozinho, pois a textura instrumental é muito densa. Com isso facilita-se a compreensão das estruturas hierárquicas musicais entre os quatro violões e destaca-se a importância destes motivos no processo de construção de sentido da obra.
- b) O grupo destaca a importância de estudar as viradas de página juntamente com as estantes que compõem o cenário.

c) Constatam, ao logo do processo de preparação, que a repetição de trechos musicais muito grandes, com frequência atrapalha no desenvolvimento do repertório, desta forma, preferem a prática de pequenos grupos de compassos.

### Estratégias próprias do Corda Nova:

- a) Na obra *Suíte VI*, de Roberto Victorio, Jamal destaca a importância de sempre tocar a peça com a grade completa para facilitar a localização na partitura.
- b) Nos ensaios mais próximos do dia da apresentação, o quarteto prioriza a organização do posicionamento da formação solicitada pelos compositores. Na obra *Veneno* o compositor solicita um posicionamento de palco *sui generis* ilustrado na figura abaixo. Para isso o quarteto busca lugares mais amplos para ensaio, como as salas da Escola de Música da UFMG, já que em um espaço caseiro fica impossível reproduzir esta disposição.

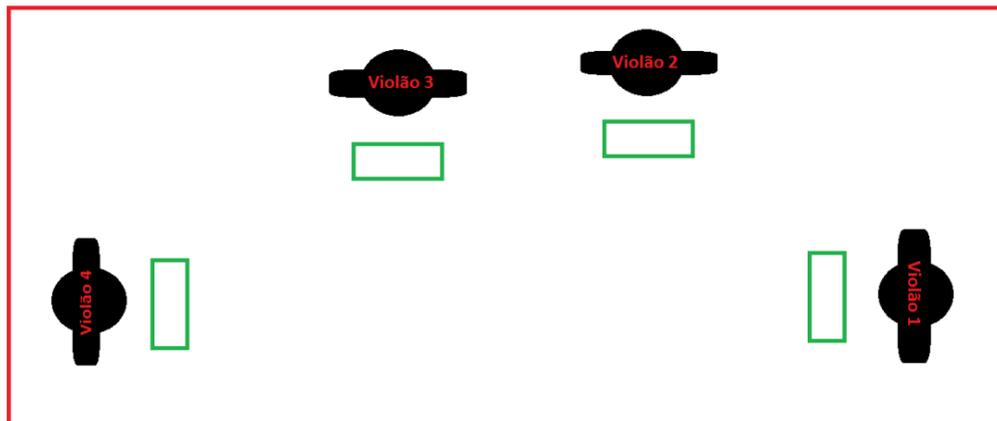


Figura 23: Posicionamento no palco especialmente para a obra *Veneno* e *Suíte VI*.

- c) Buscando fornecer cada vez mais independência na escolha das estratégias pessoais de trabalho, Jamal explica para Anderson quais são as marcações pessoais mais gerais, como são criadas e como são utilizadas na partitura. Jamal também explica sobre como o grupo pratica a tradução dos ritmos resultantes do grupo em onomatopeias no processo de construção de significado e de um entendimento da rítmica da peça.

### 5.1.6. Estrutura de ensaio:

#### Tendências do trabalho em grupo:

Levando em consideração as variáveis que decorrem do momento específico vivido pelo quarteto, tais como a entrada de um integrante novo e a pouca disponibilidade de tempo para ensaios, o grupo tende a alternar, em geral, entre cinco frentes de trabalho.

1. Tocam trechos grandes, buscando fluidez e interação;
2. Praticam trechos muito pequenos, como motivos, entradas e ataques simultâneos;
3. Praticam grupos de normalmente 2 ou 4 compassos, dessa forma vão agrupando-os para chegar a formar uma seção inteira;
4. Trabalham somente os trechos problemáticos para o integrante novo, em geral entradas, contagem e manutenção do tempo.
5. Tocam a música inteira.

#### Tendências do trabalho individual:

Ao longo dos ensaios foi possível observar também tendências de trabalho individual, que podem ter a ver com os diferentes papéis que são desempenhados pelos membros do quarteto ou por questões ligadas a hierarquia, como por exemplo:

• **Stanley**: Prefere trabalhar minúcias do texto musical, como trechos pequenos e questões como timbre, dinâmica, repetindo-as várias vezes. Em muitos momentos recapitula o que já foi trabalhado como forma de organizar o ensaio, bem como relembra periodicamente o que precisa ser melhorado para os próximos ensaios.

• **Ricardo Jamal**: Tende a trabalhar grupos de dois ou quatro compassos e pontualmente fragmentos que contém dificuldades técnicas ou musicais específicas. É o integrante que parece ter mais paciência em explicar metodologias de estudo, sugestões interpretativas e/ou técnicas, ao integrante novo. Também é quem parece

ter o ouvido mais “aberto” ao que está passando a sua volta enquanto tocam, corrigindo frequentemente questões como sincronia entre os integrantes.

• **Ricardo Marçal**: Dá ideias sobre a viabilidade das propostas interpretativas, como por exemplo, o resultado sonoro, no palco, além de sugestões pontuais sobre técnica ou interpretação, passando a maior parte do ensaio em silêncio e aguardando as instruções. Normalmente é quem organiza o tempo de estudo em cada obra durante os ensaios, quase sempre lembrando os outros integrantes do momento de passar a estudar outra obra.

• **Anderson**: Por ser o membro mais novo, nunca dá opiniões sobre o desempenho dos outros membros ou do grupo. Por outro lado, fala muito durante os ensaios para tirar dúvidas sobre execução técnica, sincronia entre os violões e localização na partitura.

## **5.2. Dinâmica de ensaios e adequação entre proposta e resultados:**

### **5.2.1. Frequência e Pontualidade:**

O período de observação dos ensaios no primeiro momento do grupo iniciou no dia 03 de abril e terminou no dia da apresentação, 25 de maio de 2014. Ao final do primeiro ensaio que observei (dia 03 de abril), Stanley se ausenta do país por um mês devido a pesquisas de campo demandadas pela sua própria investigação de mestrado. Sendo assim, o grupo retoma os ensaios do quarteto apenas no dia 19 de maio. A partir desse dia são feitos ensaios diários até o dia 22 de maio, compreendendo, ao total, cinco ensaios com o quarteto completo.

O grupo tolera a falta de pontualidade. Os ensaios nunca começam na hora prevista, sempre atrasando 30 minutos, em média. Devido a esse fato, nos ensaios observados, Stanley geralmente tenta que todos possam ficar um pouco mais de tempo do que o previsto para terminar os ensaios. Raramente é possível que todos tenham esta disponibilidade, porém quando acontece são acrescentados aproximadamente 20 minutos ao ensaio.

Levando em consideração o número reduzido de ensaios que o grupo pôde marcar, acredito que a falta de pontualidade se reflete em um ensaio mais tenso e

desorganizado. Os ensaios tinham a duração média de 2h30min. Com os atrasos, o grupo perdia um tempo dos ensaios que se revelavam preciosos à medida que o dia da apresentação se aproximava.

Marçal é quem cuida da organização do tempo para trabalhar as diferentes peças que serão apresentadas. No primeiro momento observado do Corda Nova, Marçal sempre levanta a questão de destinar tempo para a obra de Victorio, já que a tendência é que Stanley e Jamal é de concentrarem-se profundamente em pequenos fragmentos, acarretando em um trabalho muitas vezes assimétrico entre as duas obras trabalhadas (*Veneno* e *Suíte VI*) devido aos poucos ensaios marcados. Desta maneira, Marçal atua como um mediador entre o grande volume de trabalho demandado por *Veneno* e a necessidade de trabalharem outra obra no tempo destinado ao ensaio.

### **5.2.2. Organização dos dias e horários para os ensaios:**

Antes de iniciarem os ensaios, o grupo sempre debate qual peça e que aspectos serão trabalhados nela. Essa fala inicial é feita por Stanley, e os trechos separados por ele são normalmente aceitos pelos outros integrantes.

Geralmente as obras são trabalhadas na sua ordem original. Nos últimos ensaios antes das apresentações são realizadas performances completas das obras.

Existe um momento do ensaio onde o grupo naturalmente discute a qualidade do mesmo. Ressaltam pontos positivos e negativos e traçam uma nova estratégia para o que vai ser trabalhado a seguir. Geralmente são tecidos comentários direcionados para Anderson, sobre a regularidade da pulsação, o equilíbrio de dinâmica e de timbre e explicações sobre as funções de cada violão em determinados trechos.

Na obra *Suíte VI* foi um pouco diferente, pois o grupo tinha intenção de toca-la inteira na apresentação, porém como *Veneno* tomou a maioria do tempo dos ensaios, o grupo trabalhou *Suíte VI* em dois momentos apenas. No primeiro ensaio observado, trabalharam o primeiro movimento – Prelúdio – e apenas os primeiros 11 compassos do segundo movimento – Quadrante, e no quarto ensaio o movimento Interlúdio.

### **5.2.3. Papéis desempenhados pelos membros do grupo:**

Segundo KING (2004), utilizando a tabela de papéis que podem ser desempenhados em um grupo, proposta por Belbin (apud KING, 2004), e através da observação das dinâmicas de grupo utilizadas por estudante de três quartetos (cordas, saxofone e sopros) durante um período de dez semanas, são diferentes os tipos de papéis que foram assumidos pelos músicos em seus grupos, tais como:

1. Líder: quem dirige a maior parte das atividades do ensaio.
2. Representante do líder: contribui fortemente com o ensaio e em alguns momentos quer liderar.
3. “Inquieto”: não contribui com as atividades do ensaio, mas se faz notar auditivamente ao ficar tocando enquanto outros estão falando, por exemplo.
4. “Silencioso”: quem não diz virtualmente nada durante os ensaios.
5. “Investigador”: Ansioso, comunicativo, necessita ser guiado e suporte.
6. “Especialista”: provê conhecimento em com pouca frequência, dedicado.

Segundo a autora os papéis podem ser trocados ao longo dos ensaios, bem como se pode assumir mais de um papel. Também pode haver dois papeis iguais desempenhados por diferentes membros do grupo.

Através de entrevistas estruturadas, King também pôde observar que quando indagados sobre quais papéis os participantes dos grupos seriam capazes de reconhecer no seu próprio grupo, em sua maioria, os estudantes identificaram o líder, o representante do líder e o silencioso. Outros papéis de “fora” do grupo foram reconhecidos como, por exemplo, a pessoa que escolhe o repertório e a que organiza os ensaios.

Inseridos no contexto do grupo em observação, e entendendo a dificuldade de categorização de um membro do grupo, poderiam ser inferidos, inicialmente, papéis desempenhados na maioria do tempo por eles:

**Stanley:** liderança na maior parte do tempo. É quem geralmente tem a palavra final sobre o que é mais importante tocar e como organizar o tempo de ensaio. Também é quem aponta soluções para passagens difíceis, entradas que não estão precisas, e estratégias para o posicionamento das partituras na estante, por exemplo.

**Jamal:** assume o papel de co-liderança muitas vezes. É o que auxilia outros membros de uma forma didática, apontando possíveis marcações (em Veneno), e guiando a escuta do membro mais novo, e deste modo, facilitando sua inclusão no grupo. Desde um ponto de vista mais prático musical, Jamal é quem mais percebe equívocos e problemas de sincronização durante a performance.

**Marçal:** toca tudo que lhe é proposto, decidindo muito menos sobre o que deve ser trabalhado, se comparado a Stanley e Jamal. Por ser o único membro do grupo que possui uma carreira de concertista, fazendo em média 4 concertos por mês, parece ter uma visão mais prática do ensaio, onde os objetivos estão estruturados de modo a abrir menos espaço para a discussão e concentrar-se em realizar a música. Sendo assim alternando entre o “silencioso” e “especialista”.

**Anderson:** por ser o membro mais novo do grupo, pouco participa das decisões, limitando-se a apresentar dúvidas, ouvir críticas e tentar aprimorar-se, podendo ser categorizado como “investigador”.

Para além de minhas impressões sobre as diferentes funções que os integrantes podem desempenhar, é interessante agregar ideias de outros integrantes sobre esse assunto. Stanley acredita que a busca por uma horizontalidade é uma ideologia dentro do grupo, já que ninguém se dá muito bem com “essas hierarquias estruturais”, ponto esse abordado como uma ideologia própria em seu artigo “Entre tapas e Beijos...”. Para Stanley as hierarquias se constroem naturalmente dentro e durante as relações interpessoais, podendo, desta maneira, serem móveis e/ou circunstanciais, desta forma, aponta que Jamal sempre apresenta questões ligadas à técnica instrumental, entende que ele próprio tem uma facilidade e profundidade para realizar análises musicais das obras por eles tocadas; que Marçal, principalmente no início do grupo, por possuir mais experiência de palco, sempre aportou questões práticas sobre questões ligadas a sonoridade do grupo no palco; que Anderson possui tranquilidade de entender seus limites e não

buscar de forma obsessiva uma perfeição que as vezes não está a seu alcance momentâneo, além de trazer possibilidades de administração do grupo, principalmente nas redes sociais. Desta forma existem lideranças fugazes que dependem do conhecimento pessoal dos integrantes sobre um determinado assunto. Entretanto há oportunidade para que todos opinem sobre qualquer questão, deixando sempre espaços abertos para o diálogo e a interação. Stanley observa que um papel de liderança, às vezes, é atribuído a ele, embora ele não deseje assumi-lo.

Segundo Jamal, o grupo é democrático no processo de construção da performance, tendo sempre existido um poder de “livre sugestão para todos”. É claro que para algumas pessoas esses espaços de livre sugestão podem ser mais interessantes – como para Stanley, que se interessava mais por questões ligadas à estética visual e à gestualidade.

Na condução dos ensaios o Stanley tomou muito a frente, talvez por possuir mais experiência como compositor, pela compreensão sobre as obras, e por um certo poder de organização pessoal que ele possui de gerenciar um grupo. Nesse sentido Marçal também sempre aportava questões ligadas a questões que eram mais importantes para o palco e a organização e trabalhos mais objetivos durante os ensaios, de maneira bem pragmática. (Entrevista Ricardo Jamal – 07/05/2015).

#### **5.2.4. Alterações de humor e/ou questões de personalidade:**

Observa-se menos dinamismo e concentração dos integrantes nos ensaios marcados no início da manhã, devido ao cansaço dos mesmos, e que também pode ser observado quando trabalham muito tempo sobre passagens complexas. Desta forma, fica evidente a influência do horário de ensaio, rotina diária dos integrantes, intensidade e complexidade das passagens trabalhadas na qualidade do trabalho realizado pelo Corda Nova.

Esses fatores que influem na dinâmica dos ensaios são responsáveis pelos momentos de maior tensão. É neles que Stanley assume uma postura mais conciliadora, reforçando pontos positivos do grupo ou de algum membro específico, ou buscando a descontração, por exemplo, antes de tocar trechos grandes ou até mesmo na performance da música inteira. Essa atitude tende a relaxar o clima e a pressão dos membros do grupo, aumentando, aparentemente, o envolvimento dos demais integrantes no ensaio.

À medida que se aproxima a data da estreia de Anderson com o Corda Nova, fica evidente o acúmulo de tensão e responsabilidade sobre ele. Na tentativa de aliviar a pressão do integrante mais novo, ao final dos últimos ensaios, o grupo apoia Anderson mostrando sua evolução em tão pouco tempo em relação a dificuldade exigida pelo repertório trabalhado. Explicam que as correções feitas durante o período de preparação são parte do trabalho, e que eles também passaram por esse processo anteriormente.

#### **5.2.5. Confronto *versus* Harmonia e Liderança *Versus* Democracia:**

Segundo Stanley, problemas referentes a questões pessoais são provocados devido à dedicação assimétrica dos membros ao quarteto, principalmente ao trabalho musical. Além disso, Stanley e Jamal geralmente resolvem demandas administrativas, como, por exemplo, preparação de editais de leis de incentivo a cultura. Esse tipo de sobrecarga de trabalho pode ser levada para o ensaio, e é um dos fatores que contribuem para o aparecimento de conflitos.

Em relatos informais do grupo, os primeiros projetos produzidos pelo Corda Nova foram bastante turbulentos, pois alguns membros ocasionalmente faltavam aos ensaios, ou vinham para o mesmo com as partes individuais mal estudadas, prejudicando o andamento do trabalho. Conforme Stanley,

O repertório é difícil e leva muito tempo para estudá-lo sozinho, demandando muito esforço. Mesmo quando todo mundo toca certo é difícil estudar esse tipo de repertório em grupo, necessitando paciência com os colegas, por exemplo, quando algum erra alguma passagem. (Entrevista Stanley Levi – Out. 2014).

Uma vez apresentada a origem dos conflitos no quarteto, é possível observar que a natureza dos problemas acaba se misturando em algum nível. Os problemas musicais, *a priori*, são oriundos de questões ligadas, por exemplo, ao processo de preparação, organização e performance. Entretanto, no momento em que um integrante traz para o ensaio alguma indisposição com questões outras que não as musicais é que surge a pré-disposição para a geração dos conflitos.

Segundo Stanley, com o tempo você passa entender melhor as outras pessoas, sendo o trabalho em conjunto comparável a “uma espécie de casamento”. Para ele o maior problema do grupo é que todos ocupam posições musicais

simétricas, mas revelam dedicação assimétrica às demandas do quarteto. Para Anderson, o maior conflito do grupo refere-se à agenda, devido a grande dificuldade de sincronizar horários, que gera momentos de estresse. Como solução, acredita que o grupo deve tentar manter uma rotina de ensaio constante para que o trabalho seja mais tranquilo.

Anderson não vê conflitos musicais desde sua chegada ao grupo. Para ele a capacidade de resolução dos conflitos vem da grande vontade de realizar a música, fazendo com que eles passem por cima disso, aceitando as diversas condições para poder realizar a música em que acreditam.

Para Stanley, na tentativa de resolver alguns desses problemas o grupo decidiu pela dissolução do quarteto como formação fixa. Para ele,

Muitos problemas são resolvidos ao longo dos anos, e é difícil tomar uma decisão que mude os papéis dentro do grupo necessitando coragem para não destruir as relações pessoais. Sendo assim, os problemas são resolvidos ao longo do tempo de forma lenta. (Entrevista Stanley Levi – Out. 2014).

Desta forma os ensaios não necessitam mais da coordenação do horário de quatro pessoas simultaneamente. As formações móveis dão flexibilidade ao processo de preparação das obras. Mesmo o grupo continuando a tocar peças em quarteto, a organização dos horários para estes ensaios fica facilitada já que a frequência de encontros com os quatro integrantes é menor.

Stanley acredita que o espaço para a tomada de decisões de uma forma democrática sempre existiu. No entanto, pela falta de retorno dos outros integrantes a assumirem posições de opinião dentro da organização do quarteto, chegaram a um ponto de “paródia de democracia”. Desta forma, os que sempre estiveram engajados nos processos decisórios do grupo passaram a fazer as tarefas demandadas, tais como escolha de repertório, inscrição de projetos de lei de incentivo à cultura e busca por concertos de maneira privada, entretanto, em diversos momentos é ressaltado que o espaço para tomada de decisões sempre está aberto a todos.

Sendo assim, observa-se que a liderança, ou o papel de líder, está condicionado à disponibilidade e ao envolvimento de cada um. Entretanto esse

papel, como outros diferentes desempenhados pelos integrantes, se, por um lado, está condicionado à permissão ou ao interesse dos outros integrantes em deixar que alguém o assuma, por outro, pode estar ligado à falta de interesse em desempenhar a tarefa em questão, sendo a alternativa restante a que esta recaia sobre algum dos integrantes do grupo.

#### **5.2.6. Comunicação:**

Observa-se que a comunicação neste momento particular do Corda Nova, de inclusão do novo membro, é quase que exclusivamente verbal. A complexidade do repertório e a falta de experiência de Anderson com esse tipo de música fazem com que sejam necessárias explicações sobre questões referentes à leitura, a compreensão da partitura e estratégias de estudo individuais, por exemplo.

A comunicação não-verbal é comumente associada em música à capacidade de se comunicar com outro integrante do grupo durante a performance a fim de modificá-la. Entretanto, nos ensaios percebemos como uma tentativa dos outros membros de auxiliarem Anderson a se localizar na música, ajudando nas entradas e saídas de seções, e, em menor medida, fazendo sinais para ele se lembrar de dinâmicas que foram combinadas e para manter o pulso regular.

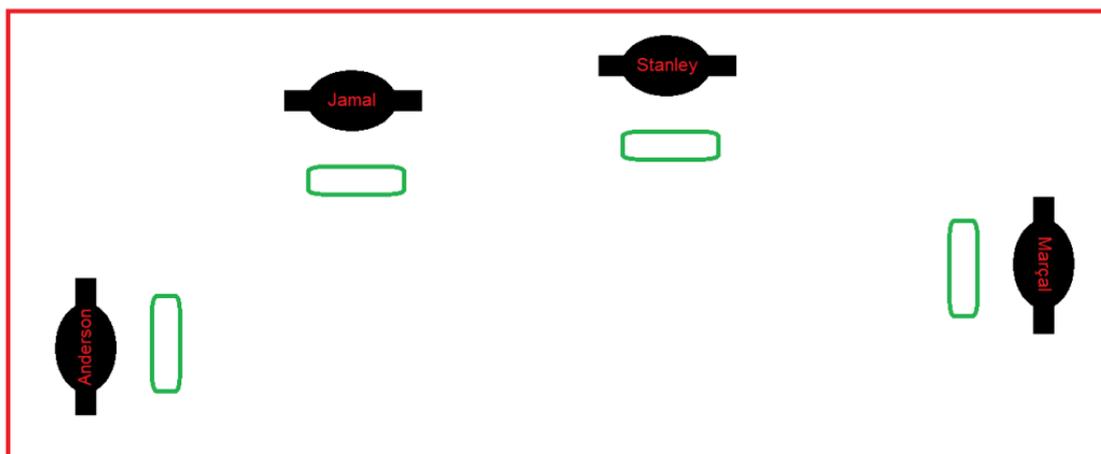
Na única oportunidade que tive de observar o ensaio apenas com os membros mais antigos, foi possível perceber maior entrosamento entre eles. A comunicação verbal era escassa, mas todos entendiam com poucas explicações as diferentes propostas apresentadas, mostrando muito entrosamento entre eles.

#### **Polarização da comunicação:**

Também foi possível observar algumas polarizações de comunicação como uma interação musical maior entre Stanley e Marçal (violões 1 e 2) e entre Anderson e Jamal (violões 3 e 4). Os dois primeiros têm uma relação de comunicação que prioriza a relação dos sons e contatos visuais. Os dois últimos possuem uma relação sobre tudo pedagógica.

Em relação à comunicação verbal, o grupo tende a polarizar-se entre os violões 2, 3 e 4, sendo os dois primeiros violonistas os responsáveis por apontar

equivocos e aportar novas informações para Anderson. Por sua vez, Anderson se comunica bastante com os outros integrantes, tirando dúvidas e buscando situar-se e inserir-se na dinâmica de trabalho do grupo.



**Figura 24: Disposição dos integrantes no palco.**

Uma possível resposta a estas polarizações pode ser pela disposição de palco e conseqüentemente de ensaio dos integrantes. Reforça esta ideia o fato de haver pouca comunicação entre Anderson e Marçal.

Anderson ainda não possui um entrosamento musical com os outros integrantes que lhe permita sugerir questões interpretativas ao resto do grupo. O trabalho ainda está muito voltado para as decisões técnico/interpretativas dos membros antigos, e que já foram estabelecidas há algum tempo. Nesse sentido é muito plausível supor que, ao estudarem um repertório inteiramente novo para todo o grupo, todo o comportamento de Anderson se altere, e que ele passe a participar mais das decisões interpretativas do quarteto.

### **5.3. Empreendedorismo no grupo – negociações internas na produção musical:**

No que se refere a questões ligadas ao empreendedorismo no Corda Nova, Stanley acha que nenhum dos concertos do grupo foi feito sem remuneração, sendo sempre patrocinados através da lei de incentivo, direta ou indiretamente. Entretanto, enxerga a organização dos movimentos empreendedores dentro do grupo como ruim, pelo fato de não possuírem capacitação profissional para tal tarefa e muito menos tempo disponível para realiza-la. O esforço que o grupo emprega em ser

empreendedor é muito desproporcional ao valor de remuneração e a quantidade de público que vai assisti-los.

### **Divulgação de projetos e aproximação com o público:**

Para divulgação dos seus projetos o quarteto utiliza como ferramenta o site profissional do Corda Nova, e a página do *facebook* do grupo. Além dessas medidas, sempre que existem apresentações marcadas elas também são divulgadas em páginas pessoais dos integrantes. Dessa forma, a maneira de manter o contato do Corda Nova com o público é majoritariamente eletrônica.

Atualmente, com cinco anos de trajetória, o quarteto ainda não possui um disco gravado, forma de divulgação que, mesmo um pouco obsoleta, tendo em vista os diversos sites de promoção de um trabalho musical, ainda serve de abre portas e, em certo sentido, endosso da competência e qualidade de um artista. Entretanto, possuem um DVD da apresentação do projeto OuvirOuver, que não foi comercializada, mas serve como uma espécie de “cartão de visita” do trabalho do grupo, ajudando de alguma forma na divulgação do seu trabalho.

Para Marçal, grupos que possuem uma trajetória artística mais longa ganham maior destaque, e conseqüentemente mais fácil é a divulgação. Dentro do Corda Nova sempre buscaram fazer materiais de divulgação (gravações de concertos, vídeos, programas de concerto, entre outros) o mais profissional possível, chamando especialistas em diferentes áreas, como técnicos de som, vídeo e iluminação, e os artistas que compuseram o cenário.

A criação do site, segundo relatos, foi a última iniciativa particular do grupo, para divulgar os trabalhos. Marçal acredita que a eficiência da divulgação enfrenta obstáculos, neste caso, da música contemporânea, já que na maioria das vezes que tiveram pouco público em seus concertos, atribuíram a pouca aceitação ao tipo de repertório. Marçal exemplifica esse fato lembrando que em uma peça específica do primeiro espetáculo do grupo, o público sempre saía.

### **Financiamento de projetos:**

Uma prática que acompanha o grupo desde o princípio, é a de, anualmente, participar de editais de incentivo à cultura, sendo que o primeiro edital aprovado

também a estreia do quarteto. Como já citado anteriormente, a verba para a produção do primeiro (*Corda Nova*) e do terceiro espetáculo (*OuvirOuver*) foi totalmente oriunda da lei municipal de incentivo à cultura de Belo Horizonte. Através de outros editais similares o grupo pode participar, de forma remunerada, de Festivais de Inverno como o da cidade de Itabira, promovido pela Fundação Carlos Drummond de Andrade, e o de Ouro Preto e Mariana, organizado pela Universidade Federal de Ouro Preto.

Outras formas de promoção são através de propostas de concertos enviadas a prefeituras ou centros culturais, no entanto, o fato de serem um quarteto de violões inviabilizava a proposta, já que a contratação de quatro músicos demanda mais dinheiro para, por exemplo, pagamentos de passagem e cachês. Tentaram também entrar em bienais de música contemporânea, mas até agora não obtiveram resultados positivos. Por esses motivos o grupo depende quase que inteiramente do dinheiro da lei de incentivo.

A divisão dos trabalhos ligados a parte burocrática, como contatar locais para concertos, reuniões com organizadores de apresentações e a confecção de materiais solicitados em editais de incentivo à cultura, não cobra experiência prévia dos integrantes. Se pensarmos que as demandas do Corda Nova podem ser divididas em duas: as musicais e as burocráticas, logo podemos inferir que a primeira exige do músico um conhecimento e uma preparação prévia para que seja possível desempenhar seu papel dentro dessa parte. Entretanto as demandas chamadas aqui de burocráticas, dentro da dinâmica do quarteto, não exige conhecimento sobre exigências que os editais de incentivo a cultura impõem, por exemplo. Desta forma, essa divisão de trabalho, como dito anteriormente, é feita baseada na disponibilidade de tempo que os integrantes têm.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos apresentar nesta dissertação uma descrição dos processos de preparação de obras de câmara por um quarteto de violões dedicado à música contemporânea, através da análise da colaboração e dinâmica entre os integrantes do grupo; das estratégias de ensaios criadas e/ou utilizadas; e do que o grupo entende por “imagens sonoras”.

No capítulo primeiro, apresentamos o conceito metodológico desta pesquisa, delimitando o termo *Etnografia da Performance Musical*, onde, ao utilizarmos uma metodologia interdisciplinar, através da etnografia, pudemos ter uma visão global dos diversos fatores (musicais e extramusicais) que podem influenciar a preparação de um repertório em um grupo de câmara.

No segundo capítulo foi apresentada uma contextualização do grupo Corda Nova, localizando o mesmo primeiramente em uma esfera global, outros quartetos de violões e de guitarras elétricas que se dedicam ao repertório atual, no campo da música de concerto de tradição ocidental, e que possuem metodologias de trabalho semelhantes à do quarteto observado, como, por exemplo, a encomenda a compositores de novas obras. Em um espaço de atuação mais reduzido, discorreremos sobre outras agrupações camerísticas que atuam na cidade natal do grupo, Belo Horizonte, e que possuem dedicação à música contemporânea. Finalmente, apresentamos o grupo Corda Nova, mostrando suas motivações iniciais para a realização deste trabalho, sua própria metodologia de organização dos ensaios, momento atual (mudanças de formação instrumental) e questões ligadas ao empreendedorismo.

Posteriormente, no capítulo três, é teorizado o processo de construção de “imagens sonoras” pelo quarteto Corda Nova. Esse termo é designado pelo grupo para definir o processo de apreensão do conteúdo musical, e que envolve, entre outras estratégias, a criação de referências auditivas que são transformadas em marcações pessoais na partitura através de sinais gráficos que representam ritmicamente as referências auditivas.

No último capítulo analisamos o processo colaborativo dentro do quarteto, amparados pela teoria fornecida por King (2004), sobre organização de ensaios e

relações interpessoais em um contexto de câmara; Murnighan e Conlon (1991), que foca seu trabalho nas dinâmicas de quartetos de corda, e que, por analogia, prove informações sobre resolução de conflitos e papéis desempenhados dentro do grupo; Davidson e Good (2002), que discutem de maneira mais aprofundada questões ligadas aos distintos papéis que um integrante pode desempenhar dentro de um grupo de câmara; e, por fim, a pesquisa de um dos integrantes do quarteto observado, Levi (2013), que realiza uma revisão sobre processos colaborativos, buscando autores do teatro contemporâneo brasileiro e, desta forma, apresentando uma conceptualização sobre como ocorre a colaboração em grupos dedicados a arte contemporânea, como é o caso do Corda Nova.

O grupo Corda Nova foi observado em dois momentos distintos, no primeiro, ainda atuavam como um quarteto de violões, e no segundo, o grupo tinha se dissolvido enquanto formação fixa, atuando também em duos e trios de violões. Entendemos que o processo de análise foi enriquecido por essa mudança, embora dificultasse a compreensão de quais eram características inerentes ao grupo e quais emergiam do momento atípico vivido por eles.

Nesse sentido também foram inferidos alguns processos, como, por exemplo, a construção de “imagens sonoras” das obras *Veneno* e *Suíte VI*, pois estas já tinham sido profundamente estudadas pelos três integrantes mais antigos anteriormente, no entanto, acreditamos que o integrante mais novo do quarteto passou por um processo análogo ao dos outros membros. Suposição essa corroborada em entrevistas com os participantes do grupo Corda Nova.

Além das conclusões explicitadas ao longo dos capítulos, uma vez concluído, este trabalho deixa questões pendentes, como o estudo mais aprofundado sobre relações de colaboração entre os integrantes do Corda Nova. Entretanto esse estudo poderia ser estendido a colaboração do grupo com os compositores que trabalharam com eles, e, em um sentido ainda mais amplo, a todos que de alguma forma construíram ou ajudam a construir uma estética própria do grupo.

Acredito que esse trabalho contribui para uma análise da performance musical que não desconsidera, ou mantém ocultos de uma análise mais profunda, os diversos fatores, entre outros, os sociais e culturais, que incidem sobre a construção

de um repertório, e em níveis mais amplos a criação de um grupo de câmara estável, a construção de uma estética de trabalho própria, e a construção de uma carreira musical.

É possível que autores como Rink (2012) e López-Cano e Opazo (2014) entendem que um caminho frutífero para a pesquisa na área de Performance Musical seja justamente tomar emprestadas técnicas, mas sobretudo, o espírito de observação de um evento inserido em uma realidade maior, da Etnomusicologia.

Atualmente, o Corda Nova passou por uma nova transformação, com a saída do grupo de um dos membros fundadores. Desta forma, o quarteto passa por constantes reinvenções, inclusive com a busca de diferentes perspectivas de repertório, através da inclusão de obras de compositores com os quais o quarteto não possui contato direto, ou obras consagradas do repertório de câmara para quarteto de violões, como é o caso de *Paisaje Cubano Com Rumba*, e *Paisaje Cubano com Lluvia*, do compositor Leo Brouwer.

Esperamos que com esta pesquisa, seja possível entender melhor os diversos fatores que influenciam o processo de preparação de um repertório. Compreender também que falar sobre estratégias musicais apenas não é suficiente para compreender toda a gama de fatores que estão presentes em um grupo de câmara e que não são evidentes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARLSON, M. **Performance: uma introdução crítica**. 1º. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CARVALHO, M. A trilha sonora do cinema: proposta para um “ouvir” analítico. **Revista Caligrama - Revista de estudos e pesquisas em linguagem e mídia**, v. 3, n. 1, 2007.

DAVID, C. M. A musicalidade da fala – o objeto sonoro em Freud. p. 107–112, 2006.

DAVIDSON, J. W.; GOOD, J. M. M. Social and Musical Co-Ordination between Members of a String Quartet: An Exploratory Study. **Psychology of Music**, v. 30, n. 2, p. 186–201, 1 out. 2002.

DUARTE, M. D. A.; MAZZOTTI, T. B. Representações sociais da música: aliadas ou limites do desenvolvimento das práticas pedagógicas em música? **Educação & Sociedade**, v. 27, n. 97, p. 1283–1295, 2006.

FERRERO, C. B. NA TRILHA DA VIOLA BRANCA: ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS E TÉCNICO-MUSICAIS DO SEU USO NO FANDANGO DE IGUAPE E CANANÉIA, LITORAL SUL DO ESTADO DE SÃO PAULO. **ANPPOM – Décimo Quinto Congresso**, p. 189–193, 2005.

FONSECA, E. J. DE M. REIS DOS CACETES: UMA ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE MUSICAL DO TERNO DOS TEMEROSOS DE JANUÁRIA/MG. **Cadernos do Colóquio - UNIRIO**, v. 9, n. 1, 2008.

FREIRE, V. Pesquisa em música e interdisciplinaridade. **Música Hodie**, v. 10, n. 1988, p. 81–92, 2010.

HIKIJ, R. S. G. ETNOGRAFIA DA PERFORMANCE MUSICAL – IDENTIDADE , ALTERIDADE E TRANSFORMAÇÃO. **Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11.**, n. 24, p. 155–184, 2005.

IBERTIS, C. MNÊMICO NO TEXTO FREUDIANO Representation and Mnemonic Trace. **Revista de Filosofia, Curitiba**, v. 17, n. 20, p. 11–23, 2005.

KASTRUP, V. “Ser?? que cegos sonham?”: O caso das imagens t??teis distais. **Psicologia em Estudo**, v. 18, p. 431–440, 2013.

KING, E. Collaboration and the study of ensemble rehearsal. **Eighth International Conference on Music Perception ...**, n. 1995, p. 11–16, 2004.

LEVI, S. “Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 6, p. 103 – 134, 2013.

LÓPEZ-CANO, R.; OPAZO, Ú. S. C. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: Programa de Fomento

a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, 2014.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music**. [s.l: s.n.].

MOJOLA, C. A interpretação da música contemporânea. **Cadernos do Colóquio: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio**, v. ano II, 2000.

MORAES, J. R. DE. A música de Luiz Gonzaga no território da “ invenção das tradições ”. **Mnemosine**, v. 5, n. 2, p. 94–103, 2009.

MURNIGHAN, K.; CONLON, D. The Dynamics of intense work groups - a study of british string quartets. **Cornell University Press**, 1991.

OLIVEIRA, S. R. R. E. O problema da leitura de imagens. **Revista Nupeart**, v. 4, n. 4, p. 39–57, 2006.

PEREIRA, E. F. D. O. O PAPEL DA LÍNGUA MATERNA NA AQUISIÇÃO da Língua Estrangeira. **Inter-Ação: Revista Fac. Educ.**, v. 26, p. 53–62, 2001.

PINTO, T. D. O. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001.

REIS, E. A. DOS. GRUPOS FOLCLÓRICOS NO FESTIVAL DO FOLCLORE DE OLÍMPIA: RECRIAÇÕES DE PRÁTICAS TRADICIONAIS NO AMBIENTE CONTEMPORÂNEO. **ANAIS DO II SIMPOM 2012 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA**, p. 687–696, 2012.

RINK, J. Sobre a performance: o ponto de vista da musicologia. **Revista Música**, v. 13, n. 1, p. 32–60, 2012.

ROCHA, A. L. C. DA; VEDANA, V. A representaação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora. **Revista Iluminuras**, v. 9, n. 20, 2008.

ROCHA, F. Performance de música contemporânea de câmara no contexto da universidade brasileira: o exemplo do Sonante 21. **XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM**, p. 1784–1792, 2012.

SANTAELLA, L. Palavra, Imagem & Enigmas. **Dossiê Palavra/Imagem - São Paulo**, v. 25, n. 16, p. 2–11, 1993.

SILVA, M. A. A. DA. “ IMAGENS SONORAS DO AMBIENTE : EDUCAÇÃO AMBIENTAL E ENSINO DE MÚSICA – RELATO DE UMA PESQUISA PARTICIPANTE NO ENSINO SUPERIOR DE LICENCIATURA EM MÚSICA ”. **Ensino, Saúde e Ambiente**, v.1, v. 1, n. 1, p. 49–59, 2008.

## ANEXOS:

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Marcos Matturro Foschiera, convido-o a participar da pesquisa acadêmica *Processo de preparação de obras de câmara em grupos com violão: uma abordagem etnográfica*. Este estudo faz parte do mestrado de Marcos Matturro Foschiera a ser realizado dentro do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFMG na Linha de Pesquisa – Performance Musical, sob a orientação do professor Dr. Flávio Barbeitas.

**Título da pesquisa:**

*Processo de preparação de obras de câmara em grupos com violão: uma abordagem etnográfica*

**Nome dos Pesquisadores:** Flávio Barbeitas; Marcos Matturro Foschiera.

**Contato dos pesquisadores:** [flateb@gmail.com](mailto:flateb@gmail.com); [marcosmatturro@gmail.com](mailto:marcosmatturro@gmail.com)

**Justificativa:**

Este trabalho se origina de reflexões suscitadas no percurso de minha vida acadêmica. Durante a graduação, a concentração quase que exclusiva no repertório solo pouco me estimulou a estudar profundamente música de câmara, o que teria representado um agregador de valor em minha formação. É notório que o aluno ingressante nas universidades direciona seus esforços quase que exclusivamente para o estudo individual do instrumento para vir a se tornar um solista. Levando-se em conta a dificuldade de chegar a ser um concertista solo, em função do tempo de dedicação, das pressões do mercado e da concorrência, a música de câmara, além de todos os aportes didáticos que pode acrescentar ao aluno, representa uma opção diferenciada para a inserção no mercado de trabalho. Como exemplo disso, dentro do campo do violão, temos, no Brasil, o Duo Siqueira-Lima e o Brasil Guitar

Duo, grupos de músicos com sólida carreira, inclusive internacional, e que atuam apenas em conjunto.

Além das questões de campo de atuação, a atividade camerística proporciona outras formas de interação com a música, como é o caso das diversas sonoridades que o músico pode buscar em novas formações instrumentais. Também oportuniza ao aluno o desenvolvimento da percepção do que está ocorrendo musicalmente a sua volta, isto é, as ações e decisões musicais do intérprete no decorrer da performance, as quais estão necessariamente vinculadas ao texto musical e às decisões e ações dos outros membros do grupo de câmara. Por experiência própria, acredito ser uma ótima maneira do estudante de música começar a lidar com o nervosismo no palco, problema muito discutido na formação de jovens músicos, já que, nesta situação, a responsabilidade está dividida entre os membros do grupo.

O trabalho de preparação de uma peça para conjunto de câmara difere, mesmo que de forma sutil, do mesmo trabalho para repertório solo. Um estudante de música reconhece essas diferenças de forma empírica, já que é necessário, seja por vontade própria ou por razão da grade curricular de seu conservatório ou universidade, que ele toque com outros instrumentistas em algum momento de sua formação. Entretanto, essas sutilezas não deveriam ser aceitas como algo que se aprende somente com a prática de tocar em conjunto, mas que, também, pudessem ser desenvolvidas a partir de estratégias que norteiem a preparação de uma obra voltada ao conjunto de câmara.

Existem poucos trabalhos sobre música de câmara que tratam especificamente do violão nesse contexto. A grande diferença desse instrumento, quando comparado a outros, é de que ele tem um volume sonoro reduzido. Isso acarreta um problema inicial de compensação de sonoridade, que é sempre levado em conta ao se escrever, por exemplo, para violão e quarteto de cordas. Outra questão importante e pouco discutida é o timbre. O violão possui grande diversidade timbrística o que vem a somar muito na riqueza sonora de um grupo.

Desta forma, percebe-se que há que se pensar sobre como preparar uma obra camerística considerando esse instrumento. Para tanto, haveria que, por um lado, observar e analisar aspectos musicais, como estratégias e técnicas de ensaio, e por

outro os extramusicais, que não estão relacionados diretamente com o fazer musical, mas que influenciam o processo de preparação, como a colaboração social e negociações internas do grupo.

A partir destas considerações, nasce a presente dissertação que busca contribuir com o campo da performance musical ao unir em uma única análise, dois aspectos da prática da música de câmara que normalmente são abordados separadamente. Desta forma, espera-se apresentar novas possibilidades de análise do processo de ensaios, e que, em consequência, esta possa ser estendida, em trabalhos futuros, a outras formações instrumentais, em diferentes contextos musicais e sociais.

### **Objetivos:**

#### Objetivo Geral:

Esta pesquisa busca descrever as possibilidades de estudo de obras de câmara em quarteto de violões através do entendimento de diversos fatores musicais e extramusicais que permeiam e condicionam o trabalho e a performance.

#### Objetivos Específicos:

- a) Contextualizar o grupo observado, destacando suas particularidades;
- b) Analisar as obras estudadas pelo quarteto durante o período de observação, utilizando a metodologia de análise musical de Dante Grela.
- c) Analisar o que o grupo chama de Imagens Sonoras confrontando as opiniões dos integrantes e discutindo os elementos necessários que constituem o processo de criação das mesmas. Verificar a origem e utilização desse termo na literatura científica brasileira;
- d) Analisar o processo de colaboração social e musical, o que inclui:
  - Investigar as técnicas e estratégias de estudo e ensaio de acordo com o

repertório;

- Analisar a dinâmica de ensaios e da adequação entre proposta e resultados;
- Analisar a negociação interna no grupo em relação a questões de produção musical e financeiras.

### **Metodologia:**

A metodologia que será utilizada é uma abordagem etnográfica. O que neste trabalho é chamado de abordagem etnográfica inclui três etapas:

- a) Observações presenciais, gravação audiovisual para registro e análise dos ensaios para duas apresentações específicas, em dois momentos diferentes no ano de 2014, totalizando, 13 (treze) ensaios em quarteto, e 6 (seis) ensaios em duo;
- b) Observação, gravação audiovisual para registro e análise de duas performances ao vivo. O repertório observado é formado por compositores belorizontinos e brasileiros, sendo Veneno, de Sergio Rodrigo, Suíte VI - Prelúdio, de Roberto Victorio, ambas escritas para quarteto de violões. Shama, de Sérgio Freire e 5 Miniaturas, também de Roberto Victorio, escritas originalmente para duo de violões.
- c) Entrevistas semiestruturadas com cada membro separadamente, a fim de entender as diferentes visões e pontos de vista do trabalho coletivo.

### **Riscos e Desconfortos:**

Sua participação nessa pesquisa será através da realização de entrevista, a fim de que sua experiência e o seu conhecimento relativos ao assunto possam contribuir aos objetivos a serem alcançados. Caso você deseje participar da pesquisa, não haverá nenhum risco ou dano causados a você em nenhuma das etapas do estudo. Caso você queira ter acesso ao resultado da sua avaliação e ao resultado da pesquisa, será prontamente atendido pelo pesquisador. O pesquisador se responsabiliza em manter o anonimato e privacidade dos sujeitos de pesquisa e a confidencialidade e sigilo dos dados coletados, a não ser que deseje o contrário. Os dados coletados (gravações e entrevistas) serão, após análise, transcritos e arquivados pelo pesquisador. As transcrições das entrevistas poderão ser usadas

em apresentações em congressos de pesquisa, com consentimento escrito dos sujeitos de pesquisa. Caso o pesquisador queira usá-las em qualquer contexto (aulas, apresentações em congressos), somente poderá fazê-lo com o consentimento escrito dos sujeitos. Caso o pesquisador queira usar os dados coletados em outra pesquisa, os sujeitos serão novamente contatados; apenas com a autorização por escrito dos sujeitos o pesquisador poderá fazê-lo.

**Benefícios:**

- Possibilidade de desvelar o processo de preparação de obras musicais por um quarteto de violões onde os resultados podem ser uteis a outros grupos de câmara que utilizam esta formação;
- Proporcionar uma reflexão mais aprofundada do processo de estudo de obras em conjuntos de câmara;
- Divulgar os resultados da pesquisa através de comunicações científicas em congressos, anais e periódicos especializados.

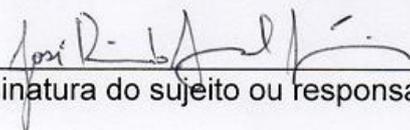
**Diretos do Sujeito Pesquisado:**

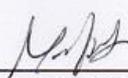
- Você será esclarecido(a) sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar;
- Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento;
- A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios;
- O(s) pesquisador(es) irá(ão) tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, se assim desejar;
- Uma cópia deste consentimento informado será arquivada na secretaria da pós-graduação da escola de Música da UFMG e outra será fornecida a você;
- A participação no estudo não acarretará custos para você e não será disponível nenhuma compensação financeira adicional.

**Dúvidas e Esclarecimentos:** Sua participação é essencial para a realização da pesquisa, porém tal participação é voluntária e não implicará em nenhum ônus, tampouco em nenhuma remuneração. Você não precisará se deslocar de seu local de atuação, uma vez que o pesquisador irá até você para recolher os dados de pesquisa. Na eventualidade de ocorrerem dúvidas, entre em contato com o pesquisador através do telefone (31) 92796319. Você poderá se retirar da pesquisa a qualquer momento. Caso aceite participar do estudo, solicito que assine e date este documento. Para maiores informações você pode entrar em contato com a COEP – Comitê de Ética em Pesquisa UFMG - pelo telefone (31) 3409-4592, ou no endereço: Av. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II – 2º andar – Sala 2005, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG – Brasil, 31.270-901.

Belo Horizonte 07 de MAIO de 2015

Eu, JOSÉ RICARDO SAMAL (sujeito ou responsável), abaixo assinado, tendo recebido todos os esclarecimentos acima citados, e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação em periódicos, revistas bem como apresentação em congressos, workshops e quaisquer eventos de caráter científico.

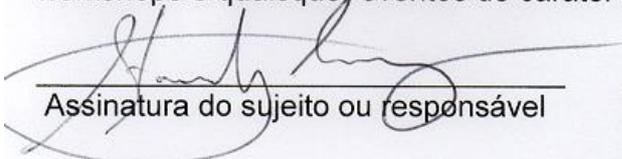
  
Assinatura do sujeito ou responsável

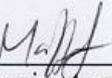
  
Assinatura do pesquisador

Telefone de contato do entrevistado: (31) 8769 4581

Belo Horizonte 11 de MAIO de 2015

Eu, STANLEY LEVI (sujeito ou responsável), abaixo assinado, tendo recebido todos os esclarecimentos acima citados, e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação em periódicos, revistas bem como apresentação em congressos, workshops e quaisquer eventos de caráter científico.

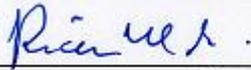
  
Assinatura do sujeito ou responsável

  
Assinatura do pesquisador

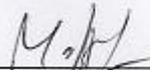
Telefone de contato do entrevistado: (31) 8535 4832

Belo Horizonte 12 de MAIO de 2015

Eu, RICARDO MARCAL (sujeito ou responsável), abaixo assinado, tendo recebido todos os esclarecimentos acima citados, e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação em periódicos, revistas bem como apresentação em congressos, workshops e quaisquer eventos de caráter científico.



Assinatura do sujeito ou responsável

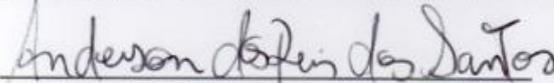


Assinatura do pesquisador

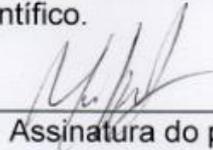
Telefone de contato do entrevistado: (31) 8889 0229

Belo Horizonte 14 de MAIO de 2015

Eu, ANDERSON DOS REIS (sujeito ou responsável), abaixo assinado, tendo recebido todos os esclarecimentos acima citados, e ciente dos meus direitos, concordo em participar desta pesquisa, bem como autorizo a divulgação e a publicação em periódicos, revistas bem como apresentação em congressos, workshops e quaisquer eventos de caráter científico.



Assinatura do sujeito ou responsável



Assinatura do pesquisador

Telefone de contato do entrevistado: (31) 8771 4355