



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GUSTAVO HENRIQUE DE ALMEIDA

A construção da interpretação: uma análise computacional de performances distintas da obra “Eterna Saudade” de Dilermando Reis

UBERLÂNDIA/MG
2021

GUSTAVO HENRIQUE DE ALMEIDA

A construção da interpretação: uma análise computacional de performances distintas da obra “Eterna Saudade” de Dilermando Reis

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientação: Prof. Dr. André Campos Machado

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A447 2021	<p>Almeida, Gustavo Henrique de, 1995- A construção da interpretação: uma análise computacional de performances distintas da obra Eterna Saudade de Dilermando Reis [recurso eletrônico] / Gustavo Henrique de Almeida. - 2021.</p> <p>Orientador: André Campos Machado. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.80 Inclui bibliografia.</p> <p>1. Música. I. Machado, André Campos, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Música. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 78</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	03 de dezembro de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:00
Matrícula do Discente:	11922MUS004				
Nome do Discente:	Gustavo Henrique de Almeida				
Título do Trabalho:	A construção da interpretação: uma análise computacional de performances distintas da obra "Eterna Saudade" de Dilermando Reis.				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento: Uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: Clayton Daunis Vetromilla (UNIRIO); Daniel Luís Barreiro (UFU); André Campos Machado orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). André Campos Machado, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Andre Campos Machado, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/12/2021, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Clayton D Vetromilla, Usuário Externo**, em 06/12/2021, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Luis Barreiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/12/2021, às 11:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3230413** e o código CRC **62B002C9**.

Agradecimentos

Agradecimentos a Deus por me proporcionar esta experiência num caminho de crescimento pessoal e profissional.

Ao Prof. Dr. André Campos Machado, que me orientou durante toda a pesquisa de mestrado, me incentivando a buscar sempre mais. Sou grato pela amizade e paciência.

Ao Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro, pelo auxílio no entendimento do software e de suas ferramentas e também quanto à análise harmônica da obra. Obrigado pela prontidão e paciência.

Aos meus pais, Maria D'Arc e Marcos Eurico, com amor, compreensão e sempre que necessário com a firmeza para que eu desenvolvesse com responsabilidade o meu trabalho, me incentivaram aos estudos e ao cumprimento desta nova etapa.

Aos meus familiares e amigos que me incentivam e torcem pelas minhas conquistas.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise formal e uma análise computacional de diferentes intérpretes executando a obra Eterna Saudade de Dilermando Reis. Uma obra que possui materiais harmônicos bem característicos da Música Popular Brasileira e forte presença do *rubato*, fornecendo diversas opções para o intérprete em relação à agógica e à dinâmica. A ênfase no aspecto sonoro, e consequentemente na escuta, unida com a análise harmônica, formal e fraseológica como base para compreensão da obra, permitiu uma série de estudos comparativos das interpretações gravadas de dois intérpretes, contribuindo para a compreensão de aspectos que não estão incluídos de forma explícita na partitura, mas que ocorrem no processo interpretativo. Os resultados advindos da análise comparativa de gravações por meio do software *Sonic Visualiser* forneceram dados quantitativos acerca das dimensões do tempo e da dinâmica, desvelando a maneira como cada intérprete utilizou seus conhecimentos advindos de suas especializações musicais, bem como as estratégias interpretativas utilizadas para concretizar e valorizar a sua interpretação da obra. Os resultados mostraram-se satisfatórios pois, ao apontar similaridades e dissimilaridades entre as interpretações gravadas, permitiram compreender as opções interpretativas abordadas por cada um deles. A pesquisa viabilizou a análise de elementos que nem sempre são evidentes na partitura da obra e que são importantes para o planejamento interpretativo, a construção da performance e para a compreensão de uma obra musical em sua totalidade.

Palavras-chave: Eterna Saudade. Dilermando Reis. *Sonic Visualiser*. Análise de gravações. Interpretação musical.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Informações LP Gotas de Lagrimas – Dilermando Reis.....	14
Figura 2 – Capa e contracapa LP Salathiel Coelho apresenta temas de novelas.....	15
Figura 3 – Configuração da tríade musical.....	26
Figura 4 – Modelo para a Teoria da Performance.....	30
Figura 5 – Exemplo do motivo melódico.....	37
Figura 6 – Exemplo do motivo melódico com variação rítmica.....	37
Figura 7 – Parte “A” - Trecho “a”, compassos 1 ao 8.....	37
Figura 8 – Parte “A” - Trecho “b”, compasso 9 ao 16.....	38
Figura 9 – Parte “A” - Trecho “a ¹ ”, compassos 17 ao 22.....	38
Figura 10 – Parte “A” - Trecho “a ¹ ”, compassos 23 ao 29.....	39
Figura 11 – Parte “A” - Trecho “a ¹ ”, compassos 30 as casas 1 e 2.....	39
Figura 12 – Parte “B” - Trecho do compasso 33 ao 40.....	40
Figura 13 – Parte “B” - Trecho do compasso 41 ao 48.....	40
Figura 14 – Parte “B” - Trecho do compasso 51 ao 55.....	41
Figura 15 – Coda.....	41
Figura 16 – Janela do Sonic Visualiser, compassos 1 ao 8 da obra Eterna Saudade interpretada por D. Salvetti.....	42
Figura 17 – Janela do Sonic Visualiser, trecho inicial da obra Eterna Saudade interpretada por A. Rosa.....	45
Figura 18 – Transcrição trecho “a” parte “A” Eterna Saudade - Dilermando Reis.....	47
Figura 19 – Transcrição da a segunda parte da primeira sentença da parte “A”.....	49
Figura 20 – Transcrição parte “A” compassos 16.3 ao 21.3.....	52
Figura 21 – Transcrição da parte “A” compassos 23.1 às casas 1 e 2.....	55
Figura 22 – Transcrição da parte “B” compassos 34 ao 42.3.....	58
Figura 23 – Transcrição parte “B” compassos 43.1 às casas 1 e 2.....	59
Figura 24 – Transcrição Coda.....	61
Figura 25 – Transcrição trecho inicial parte “A” Eterna Saudade.....	62
Figura 26 – Transcrição da primeira sentença da parte “A” (compassos 9 ao 16.3).....	64
Figura 27 – Transcrição segunda sentença da parte “A” (compassos 16.3 ao 21.3).....	66
Figura 28 – Transcrição da segunda sentença da parte “A” (compassos 23.1 às casas 1 e 2).....	69
Figura 29 – Transcrição da parte “B” (compassos 34.3 ao 42.3).....	72
Figura 30 – Transcrição parte “B” compassos 43.1 às casas 1 e 2.....	73
Figura 31 – Transcrição Coda.....	75
Figura 32 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora tempo 0.3 ao 3.1.....	79
Figura 33 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 3.1 ao 4.3.....	81
Figura 34 – Transcrição do trecho referente aos tempos 3.1 a 4.1.....	82
Figura 35 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 5.1 ao 9.1.....	83
Figura 36 – transcrição melodia tempos 5.1 ao 6.3.....	84
Figura 37 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 7.1 ao 9.1.....	85
Figura 38 – Transcrição compasso 9.....	86
Figura 39 – Variação de intensidade sonora do tempo 9.3 ao 11.3 (3ª execução tempo 105.3 ao 107.3).....	87
Figura 40 – Variação de intensidade sonora do tempo 12.1 ao 13.3 (3ª execução tempo 108.1 ao 109.3).....	90
Figura 41 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 14.1 ao 16.2 (terceira execução tempo 110.1 ao 112.2).....	92
Figura 42 – Loudness Libxtract - Chris Cannam e Jamie Bullock.....	107
Figura 43 – RMS Amplitude BBC – Chris Baume.....	108

Figura 44 - Tempo and Beat Tracker (Tempo) - Cristian Landone e Matthew Davies	109
Figura 45 – Arquivo de texto – Loudness Libxtract – Linux e Windows	110
Figura 46 – Arquivo de texto – Loudness Libxtract – MacOS	110
Figura 47 – Gráfico Loudness Libxtract Sonic Visualiser	111
Figura 48 – Arquivo de texto – Loudness Libxtract – Windows	111
Figura 49 – Arquivo de texto – Loudness Libxtract – MacOS e Linux	112
Figura 50 – Arquivo de texto Amplitude RMS BBC – MAC, Windows e Linux	113
Figura 51 – Arquivo de texto <i>Tempo and Beat Tracker</i> – Tempo – MacOS, Linux e Windows.	114

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Correlação entre a “PD” e as “concepções para o estudo”	24
Quadro 2 – Análise de forma – Eterna Saudade (Dilermando Reis)	36

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Variação de Agógica Diego Salvetti trecho inicial da parte “A”	44
Gráfico 2 – Variação de Agógica trecho “a” da Parte “A” todas as repetições - Diego Salvetti	48
Gráfico 3 – Variação de agógica trecho “b” da parte “A” todas as repetições - Diego Salvetti.	50
Gráfico 4 – Variação de Agógica parte "A". (Compassos 16.3 ao 23.1).	53
Gráfico 5 – Variação de agógica Parte "A". (Compassos 23.1 às casas 1 e 2).	56
Gráfico 6 – Variação de Agógica Parte "B". (Compassos 34.3 ao 42.3).	58
Gráfico 7 – Variação de Agógica Parte "B". (Compassos 43.1 às casas 1 e 2).	60
Gráfico 8 – Variação de agógica Coda compassos (56.1 ao 59.3).	61
Gráfico 9 – Variação de agógica trecho inicial da Parte “A” (Compassos 0.3 ao 8.3) – A. Rosa.	63
Gráfico 10 – Variação de Agógica da primeira sentença da parte “A” (compassos 9 ao 16.3) – A. Rosa	65
Gráfico 11 – Variação de agógica segunda sentença da parte “A” (compassos 16.3 ao 21.3).	67
Gráfico 12 – Variação de agógica segunda sentença da parte “A” (compassos 23.1 às casas 1 e 2).	70
Gráfico 13 – Variação de agógica Parte "B". (Compassos 34.3 ao 42.3).	72
Gráfico 14 – Variação de agógica parte "B". (Compassos 43.1 as casas 1 e 2)	74
Gráfico 15 – Variação de Agógica trecho CODA A. Rosa	76
Gráfico 16 – Análise comparada variação de agógica compassos 0.3 ao 3.1.	78
Gráfico 17 – Análise comparada variação de Agógica tempos 3.1 ao 4.3.	80
Gráfico 18 – Análise comparada variação de agógica tempos 5.1 ao 6.3.	83
Gráfico 19 – Análise comparada variação de agógica tempos 7.1 ao 9.2.	85
Gráfico 20 – Análise comparada variação de agógica compassos 9.3 ao 11.3 (terceira execução).	87
Gráfico 21 – Análise comparada variação de agógica compassos 12.1 ao 13.3 (terceira execução).	89
Gráfico 22 – Análise comparada variação de agógica compassos 14.1 ao 16.2 (terceira execução).	91
Gráfico 25 – Loudness Libxtract – MAC, Windows e Linux	112
Gráfico 26 – Amplitude RMS Energy BBC- MacOS, Windows e Linux	114
Gráfico 27 – Agógica – QM – MAC, Windows e Linux	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1- O COMPOSITOR, A OBRA E OS INTÉRPRETES.....	13
1.1 Dilermando Reis.....	13
1.2 A obra Eterna Saudade.....	14
1.3 Os intérpretes	15
1.3.1 Diego Salvetti	17
1.3.2 Amadeu Rosa.....	18
2- REFERENCIAL TEÓRICO	19
2.1 Prática instrumental.....	19
2.2 Interpretação musical	25
2.3 Performance musical	29
3 SONIC VISUALISER.....	33
4 ANÁLISES DA OBRA.....	35
4.1 Análise formal e harmônica	35
4.2 Análise computacional	42
4.3 Análise de agógica Diego Salvetti	46
4.4 Análise de agógica Amadeu Rosa.....	61
4.5 Análise comparada	77
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	96
APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO DE AMADEU ROSA	99
APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO DE DIEGO SALVETTI.....	102
APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO AMADEU ROSA.....	105
APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO DIEGO SALVETTI.....	106
APÊNDICE E – ANÁLISES PRELIMINARES PARA ESCOLHA DAS FERRAMENTAS	107

INTRODUÇÃO

Há muito se discute o papel do performer em relação à obra musical, desde a sua inutilidade até vertentes que defendem o seu papel como parte essencial e ativa na efetivação da obra. Schoenberg afirma que “o performer a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa.” (SCHOENBERG apud NEWLIN, 1980, p. 164). A afirmação, mesmo dissociada de seu contexto, faz-se emblemática por representar as aceções de outros autores como Richard Leppert (1993) quando da análise do quadro *Listening to Schumann*¹ de Fernand Khnopff (1858 – 1921), problematiza a função do performer e a relação de sociabilidade com o ouvinte, defendendo que “o performer é feito suficientemente presente apenas para nos lembrar de sua ausência, da irrelevância da sua identidade” (LEPPERT, 1993, p. 232 apud DOMENICI, 2013, p. 84). O quadro, que também é capa do livro *The Sight of Sound*, escrito por Leppert (1993), mostra o antebraço de um pianista tocando Schumann; uma ouvinte caracterizada como uma senhora de cabelo amarrado característico ao período trajando um longo vestido preto, de costas para o pianista e cobrindo o seu rosto em uma atitude em que o performer é dissociado do ato de ouvir.

Esta pesquisa baseia-se na vertente que defende a essencialidade ativa do intérprete na concepção interpretativa da obra. Para tanto, destacam-se pesquisadores como Nicholas Cook (1987), Edson S. Zampronha (1996) e Paul Zumthor (1997, 2007)² que trazem uma visão diferente sobre a obra, em que esta deixa de ser considerada um produto e passa a ser vista como um processo. Destacam-se também pesquisadores mais atuais que defendem o mesmo posicionamento, entre eles Marília Laboissière (2007), que defende a posição do performer como “coautor” da obra, ressaltando que o ato de interpretar envolve aspectos mais profundos do que a leitura da partitura musical, resultando em criação. Referencia-se também Alexandre Zamith Almeida (2011), que traz uma visão da música como um processo, cooperativo e imensurável, tratando a performance musical como um ato em que a obra se integraliza.

Um ponto em comum ao tratar a música como um processo é a infinidade de probabilidades em que os signos expressos na partitura podem ser interpretados pelo performer.

¹ Título original “*En écoutant du Schumann*” (1883).

² Paul Zumthor (1915 – 1995), Medievalista, crítico literário, historiador e linguista. O texto utilizado para a pesquisa trata-se da tradução do livro “Performance, Recepção, Leitura”, realizada por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich sob o selo da editora Casac Naify, 2007.

Com o advento da tecnologia, as possibilidades de visualização e amostragem dessas escolhas tiveram um grande salto. Quanto a essa afirmação, Renato Mendes Rosa (2015) diz que:

O desenvolvimento de ferramentas computacionais de análise tem proporcionado aos analistas a compreensão de aspectos sonoro-musicais que compõem a execução musical a partir da extração de dados quantitativos de elementos expressivos como o andamento (*timing*) e a intensidade. Isso tem permitido que performances gravadas revelem aspectos musicais não estabelecidos na notação (ROSA, 2015, p. 6).

Essas ferramentas têm proporcionado a intérpretes uma ampliação da visão da obra musical quanto às probabilidades interpretativas, uma vez que a análise de performances gravadas evidencia aspectos que não estão graficamente representados na partitura ou qualquer representação escrita. Devido a essas informações, foi levantado o seguinte questionamento: de que maneira intérpretes com especializações distintas podem contribuir na construção interpretativa de uma mesma obra musical?

Tem-se como objetivo geral analisar as contribuições interpretativas provenientes das individualidades técnico/musicais de intérpretes distintos, executando a mesma obra musical. Dessa forma, foram selecionados dois intérpretes com formação em violão clássico, mas com especializações distintas: música barroca e flamenco. O primeiro deles é Amadeu Rosa, mestre em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente utiliza também um instrumento conhecido como altoguitar, em suma, trata-se de um violão de 11 cordas que tem como objetivo aproximar-se do repertório escrito originalmente para cordas dedilhadas antigas, possuindo, portanto, um grande conhecimento quanto ao repertório e ornamentação da música barroca para o violão. O segundo intérprete selecionado é Diego Salvetti, italiano, radicado no Brasil, formado em violão clássico e com titulação equivalente ao mestrado. É um dos poucos instrumentistas do mundo a utilizar um violão de oito cordas para tocar repertório de música flamenca contemporânea. Cabe ressaltar que ambos os instrumentistas têm conhecimento quanto à música brasileira e que são essas semelhanças e dissemelhanças que causam o fervor em relação a esta análise.

A fim de se atingir o objetivo geral e responder à questão levantada para esta pesquisa, os objetivos específicos foram divididos em três partes:

- Desvelar as diferenças que podem surgir na construção da interpretação da obra “Eterna Saudade” de Dilermando Reis; por meio de intérpretes com especialização em estilos musicais diferentes.

- Compreender, por meio das análises e relatos dos intérpretes, o processo de desenvolvimento na criação da concepção interpretativa.
- Analisar as diferenças de agógica, dinâmica e demais nuances interpretativas entre os performers com auxílio do software de análise musical *Sonic Visualiser*.

Para tanto, foi selecionada a música “Eterna Saudade” do compositor Dilermando Reis, que se trata de uma composição com características marcantes da música brasileira, com relações formais estruturalmente tradicionais e com uma harmonia relativamente simples, porém, com grandes possibilidades interpretativas.

O software de análise musical utilizado foi o *Sonic Visualiser*, desenvolvido por Cris Cannam, mantido pelo Centro de Música Digital da “Queen Mary” da Universidade de Londres, que pertence ao grupo CHARM (*Center for the History and Analysis of Recorded Music*).

O software permite uma série de visualizações diferentes das características do áudio, dentre elas variações de agógica, frequências e amplitudes. Ele também possibilita a marcação de pontos de referência, realização de loops pré-determinados, bem como a visualização de uma régua temporal, dentre várias outras ferramentas, facilitando assim análises variadas como por exemplo Centróide Espectral, *Loudness*, agógica, análise de amplitude RMS, dentre uma série de outros parâmetros³. Isso por meio de ferramentas nativas ao software e plug-ins que podem ser instalados e agregados para uso conjunto.

Ao analisar a estrutura do trabalho realizado, tem-se no Capítulo 1 os aspectos relacionados à obra musical analisada, dentre eles uma breve biografia do compositor, historiografia da obra, sua gravação e por fim os intérpretes que participaram da pesquisa.

No Capítulo 2, temos o referencial teórico, em que será discutida a distinção entre prática, interpretação e performance. Essa distinção dá-se devido à quantidade de vertentes e significações existentes na literatura, assim, valida-se a escolha dos termos adotados na pesquisa. A partir do Capítulo 3, serão abordados o software e suas funcionalidades, os plug-ins e as ferramentas utilizadas, assim como os trabalhos que utilizam e validam a escolha do *Sonic Visualiser* como ferramenta para coleta e análise dos dados. No Capítulo 4 foram realizadas a análise completa da obra, a análise formal, harmônica e computacional das duas interpretações selecionadas, de maneira individual e comparativa. Por fim, no capítulo cinco é apresentada a conclusão da pesquisa realizada. Posteriormente no Apêndice da pesquisa, o software *Sonic Visualiser* será novamente abordado, e será discutido, também, sobre um bug

³ Parâmetros que serão descritos e analisados no decorrer da pesquisa.

encontrado durante as aulas do grupo de pesquisa NUMUT e onde foi realizada uma pré-análise de três possíveis descritores de áudio que anteriormente poderiam ser utilizados na dissertação final, mas por motivos de praticidade e fidelidade dos dados não foram utilizados, entretanto foram de fundamental importância para o aprendizado do software e suas ferramentas.

1- O COMPOSITOR, A OBRA E OS INTÉRPRETES

No primeiro capítulo desta dissertação, trazemos de forma sucinta a biografia do violonista e compositor Dilermando Reis, bem como a discografia da obra Eterna saudade e também a escolha dos intérpretes participantes da pesquisa.

1.1 Dilermando Reis

Dilermando Reis nasceu em 22 de setembro de 1916, em Guaratinguetá. Segundo entre uma família numerosa de dezoito irmãos⁴, teve contato com a música desde pequeno, segundo Nogueira (2000), por intermédio de seu pai Francisco dos Santos Reis ao violão e de sua mãe Benedita Vieira Reis que gostava de cantar músicas de Catullo da Paixão Cearense.

No início de seus estudos ao violão, Dilermando, pela musicalidade que vigorava em sua casa, foi exposto a um conjunto de obras e compositores com características bem brasileiras, dentre eles João Pernambuco, Américo Jacomino, Mozart Bicalho, Quincas Laranjeiras, dentre vários outros. Segundo Pires (1995), em dois meses de aprendizado Dilermando já tocava tudo que o seu pai conseguiu ensiná-lo, porém seu primeiro professor de violão foi Lauro dos Santos.

Dilermando teve tanto progresso ao violão que, em 1931, com apenas 15 anos de idade, já era considerado o melhor violonista de Guaratinguetá e nesse mesmo ano começou a estudar com o professor que alavancou sua carreira como músico profissional, Levinho Albano da Conceição, violonista e compositor cego que foi aluno de Quincas Laranjeiras. Segundo Medeiros (2007), foi em 1936 que Dilermando Reis iniciou sua carreira no rádio ao ser apresentado a Renato Murce, na época o então diretor musical da Rádio Transmissora. Posteriormente, Dilermando migrou para a Rádio Clube do Brasil em 1938, permanecendo lá até 1953 e, por fim, ingressou na Rádio Nacional em 1956, trabalhando como violonista até o ano de 1969.

Paralelamente ao trabalho no rádio, Dilermando atuou também como professor entre os anos de 1934 e 1960. Nesse período, deu aulas na antiga loja de instrumentos “A Bandolim de ouro” e também na “A guitarra de Prata”, em que teve como aluno Nicanor Teixeira, posteriormente também chegou a dar aulas a Maristela Kubitschek, filha do ex-presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, em meados de 1956.

⁴ Segundo Pires (1995, p. 16) “Dezoito filhos dos quais oito não sobreviveram aos primeiros anos de vida. Erasto, Filadelfo, Massite, Maria, Abgail, Jandira, Nely e Fany são seus irmãos, sendo que a sobrinha mais velha, Geny, sempre foi tratada por Dilermando também como irmã.”

Um outro lado de Dilermando Reis refere-se aos seus arranjos e composições. Segundo Pires (1995), em uma entrevista concedida por Dilermando na Rádio Jovem Pan em setembro de 1976, ele afirmou possuir mais de 300 (trezentas) composições.

Tem-se como exemplo as referências citadas no texto desta pesquisa. Uma delas trata-se da dissertação do pesquisador Luciano Pires (1995) intitulada “Dilermando Reis: O violonista brasileiro e suas composições”, que traz um estudo sobre os aspectos da obra e vida de Dilermando Reis, abarcando uma grande parte de sua vida e de seus feitos como intérprete, compositor e professor, com destaque à vivência e influência que ele teve no rádio.

Outro trabalho a se destacar refere-se ao de Alessandro Borges Cordeiro (2005), em que o autor apresenta um trabalho biográfico de Dilermando Reis, e mais que isso, classifica sua obra em quatro tipos de composições. No primeiro grupo, tem-se as que possuem raiz no choro e seresta, no segundo grupo encontram-se obras com inspiração em ritmos latino-americanos como polcas paraguaias e guarânias, no terceiro grupo há as de inspiração regional e caipira e, por fim, no quarto grupo as obras eruditas e de outras culturas, como música flamenca, árabe dentre outras.

Devido à grande quantidade de trabalhos biográficos referentes ao compositor, cabe ressaltar que esse não é o objetivo da pesquisa, mas concluiu-se que seria importante contextualizar de forma sucinta a trajetória de Dilermando Reis, compositor da obra a ser analisada.

1.2 A obra Eterna Saudade

Das numerosas obras que compõem o repertório composicional de Dilermando Reis, optou-se pela escolha da valsa “Eterna Saudade”, transcrita por Ivan Paschoito e presente no Álbum “*Guitar Works Volume 2 - by Dilermando Reis*”, publicado pela *Guitar Solo Publications* com a referência M7. GSP-65⁵.

A primeira gravação dessa obra foi realizada pelo próprio compositor em 1963, no LP “Gotas de Lágrimas” sob o selo da gravadora Continental com número de catálogo PPL-12.072.

Figura 1 – Informações LP Gotas de Lágrimas – Dilermando Reis.

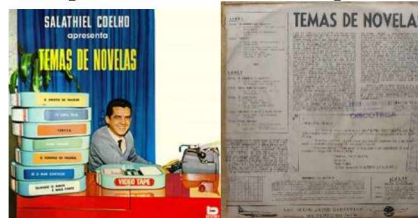
⁵ Disponível em: [Volume 2 \(gspguitar.com\)](http://gspguitar.com).



Fonte: DISCOGS⁶

Posteriormente, a obra foi apresentada na novela *Se o Mar Contasse*, exibida pela TV Tupi de 3 de julho a 7 de setembro de 1964, escrita por Ivani Ribeiro, baseada no original de Manuel Muñoz Rico e dirigida por Geraldo Vietri; no ano seguinte, em 1965, foi regravada pelo artista e sonoplasta Salathiel Coelho no LP “Salathiel Coelho apresenta temas de novelas”, sob o selo da gravadora Copacabana com número de catálogo CLP 11441⁷.

Figura 2 – Capa e contracapa LP Salathiel Coelho apresenta temas de novelas.



Fonte: Toque Musical⁸

Atualmente com as praticidades da internet e do compartilhamento de mídias, a obra Eterna Saudade do compositor Dilermando Reis é tocada por vários intérpretes, tais como; Xuefei Yang⁹; Michaek Marc¹⁰; Diego Salvetti¹¹; Amadeu Rosa¹²; Irina Aleksandrova¹³.

1.3 Os intérpretes

Neste tópico, serão apresentados os intérpretes selecionados para a pesquisa e coleta de dados das análises que se encontram no Capítulo 4. Eles foram escolhidos por possuírem formação em violão clássico, mas com especializações distintas e/ou contrastantes em suas práticas atuais. Dessa forma, foram convidados para participar da pesquisa os violonistas Diego

⁶ Disponível em: www.discogs.com/Dilermando-Reis-Gotas-De-Lágrimas/master/1038752.

⁷ Disponível em: <https://immub.org/album/salathiel-coelho-apresenta-temas-de-novelas>. Acesso em: 09 Ago. 2021.

⁸ Disponível em: <http://www.toque-musicall.com/?p=6279> Acesso em: 09 Ago. 2021.

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1gVTmVXIBU>. Acesso em: 09 Ago. 2021.

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vX_x3PnFhG8. Acesso em: 09 Ago. 2021.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nwIDIKn1M1A>. Acesso em: 09 Ago. 2021.

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=scve-o9gOVQ>. Acesso em: 09 Ago. 2021.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nPu45WI60Gc>. Acesso em: 09 Ago. 2021.

Salvetti e Amadeu Rosa. O primeiro especializou-se em música flamenca e o segundo é uma referência em ornamentação da música barroca. A prática deliberada está presente na vida profissional de ambos, seja na preparação da performance ou na prática docente, podendo ser comprovado pelo questionário por eles respondido.

1.3.1 Diego Salvetti¹⁴

Nascido em Bergamo (Itália) em 1982, é de uma família de músicos. Iniciou o primeiro contato com a música por intermédio de seu pai e de seus irmãos de forma eclética, partindo da música clássica, o jazz e o flamenco. Posteriormente, começou os estudos do violão clássico com o maestro e compositor italiano Giovanni Podera.

Venceu o 1º Prêmio Nacional do 13º Concurso de Violão em Genova “Pasquale Taraffo” na categoria juvenil. Estudou também com o Maestro Giorgio Oltremari no Conservatório de Bergamo “Gaetano Donizetti”, onde obteve o título de mestre em violão erudito. No ano de 2000, ganhou a bolsa de estudos do 14º Concurso da Associação Bergamasca “Amici di Lino Barbisotti”.

Depois da formação no violão erudito, começou os estudos do violão flamenco com um dos melhores flamenquistas do panorama mundial, Livio Gianola. Segundo Salvetti, juntos são os únicos violonistas de flamenco tocando com violão de 8 cordas. Foi com esse instrumento que Salvetti realizou a gravação da música Eterna Saudade, objeto de investigação desta pesquisa.

¹⁴ Sua biografia completa e seu trabalho pode ser vista através do link: <https://diegosalvetti.com/> Acesso 18 jul. 2021.

1.3.2 Amadeu Rosa¹⁵

É um dos representantes da nova geração de violonistas brasileiros. Natural de Sorocaba, iniciou seus estudos em 2001. Desde então, estudou com os professores Pedro Cameron, Geraldo Ribeiro, Márcia Braga e Paulo Martelli.

Cursou bacharelado em Música pela Faculdade Cantareira, orientado pelo professor Henrique Pinto e Fernando Lima e atualmente é mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Participou de vários festivais de Música, como o "Festival de Inverno de Campos do Jordão" (Brasil) e "16th Koblenz International Guitar Festival" (Alemanha). Participou de *masterclasses* com Paul Galbraith, Fabio Zanon, Hubert Käppel, Goran Krivokapic. Apresentou-se em diversas séries violonísticas e salas de concerto, com destaque para a série "Violão no Masp" (São Paulo), série "Movimento Violão" (Araraquara e São Paulo/SP) e no Rhein-Mosel-Halle (Koblenz-Alemanha). Também é autor do livro didático "Violão e Ornamentação Barroca: um manual de técnica violonística".

Amadeu Rosa faz parte do movimento de artistas que se dedica à execução e produção de repertório para o Altoguitar, instrumento concebido na década de 60 pelo luthier sueco Georg Bolin com o intuito de aproximar os violonistas ao repertório escrito originalmente para cordas dedilhadas antigas. Apesar de tocar e pesquisar o repertório para Altoguitar, a gravação da música Eterna Saudade foi realizada no violão tradicional de 6 cordas.

¹⁵ Sua biografia completa e seu trabalho pode ser vista pelo link: <https://www.amadeurosa.com/>. Acesso 27 jul. 2021.

2- REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo traz definições sobre o que será tratado como interpretação no decorrer da pesquisa, fazendo uma distinção entre a prática e a performance musical. Levando em conta a multiplicidade de linhas de pensamento existentes, assumiremos conceituações específicas no decorrer do referencial teórico, a fim de construir um fio condutor de pensamento, em que este subsidiará as análises das amostras.

2.1 Prática instrumental

As pesquisas relacionadas à prática instrumental tiveram um aumento considerável nos últimos 20 anos, evidenciando aspectos de uma construção racional referente ao planejamento de estudo do instrumentista. Segundo Santos e Hentschke (2009)

[...] a literatura nacional e internacional tem discutido sobre os avanços dessas pesquisas a fim de compreender e divulgar aspectos referentes aos conceitos sobre prática, aos níveis de especialização instrumental, assim como recursos estratégicos frequentemente utilizados nas situações de prática instrumental (vide, por exemplo, HALLAM, 1997A; 1997B; NIELSEN, 1997; 1999; LAGE ET AL., 2002; ROHWER, 2002, JORGENSEN, 2004; WILLIAMON, 2004; SANTIAGO, 2006b). (SANTOS; HENTSCHE, 2009, p. 72).

Na literatura em geral existem tipos distintos de conceitos de prática, porém na pesquisa será adotado o conceito de “prática deliberada”¹⁶, proposto por Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993). A prática deliberada (PD) baseia-se em atividades propostas para se obter um resultado específico, com o intuito de otimizar a performance, tendo como objetivo aprendizados específicos. Ela difere de outras práticas, em que o aprendizado em atividades cotidianas pode ser basicamente um resultado indireto. Santos (2009) sintetiza quatro condições que delimitam a prática deliberada: 1) definição de uma tarefa que represente um desafio pessoal possível a ser vencido; 2) manter o maior nível de concentração e consciência no decorrer da tarefa estabelecida; 3) repetição consciente de trechos e correção de eventuais erros; 4) uso de estratégias e métodos adequados relacionados a cada indivíduo e atividade proposta.

Vários pesquisadores do violão como Pujol (1956), Carlevaro (1979), Damaceno e Dias (2011), e Alfonso (2017) entram em acordo com a prática deliberada quando propõem e explicam em seus trabalhos algumas concepções e conselhos para o estudo do violão.

¹⁶ Esse termo será tratado na pesquisa pela sigla PD.

Damaceno e Dias (2011) apresentam de forma sucinta no livro “Elementos Básicos para a Técnica Violonística” nove concepções para os estudos que foram analisadas por Alfonso (2017):

1) Ter consciência do seu processo de desenvolvimento musical

Alfonso (2017) ressalta que paciência e persistência são fundamentais, tendo em vista que cada instrumentista se encontra em estágios de técnica e musicalidade distintos e que a evolução desses aspectos se dá de forma gradativa. Em Pujol (1956) encontramos uma consideração que encaramos como complementar a essa primeira concepção e que é verbalizada da seguinte forma:

A verdadeira dificuldade em um instrumento começa no momento em que queremos submetê-lo a nossa vontade e aumenta ou diminui, segundo a qualidade de execução que cada qual exige de si mesmo, em proporção as suas capacidades naturais. (PUJOL, 1956, p. 14)

Alfonso (2017) entra em acordo com Pujol (1956) quanto à unicidade de cada indivíduo e adverte ainda que é dever do professor “ter ciência de que os alunos não são homogêneos, havendo diversidade cognitiva com necessidades individuais” (ALFONSO, 2017, p.213).

2) Ler atentamente os procedimentos do mecanismo

A respeito dessa segunda concepção, Alfonso (2017) explica a importância de entender o objeto em sua totalidade, fazendo com que suas sinapses se construam da forma correta, sem vícios de execução e tensões desnecessárias. A consciência em relação ao que se propõe a executar é um ponto que é repetido várias vezes no decorrer das explicações pois, como afirma Pujol (1956, p. 87), “compreender, não basta para que o estudo seja útil, você tem que realizar o mesmo da melhor maneira possível”.

3) Atentar para a postura do corpo, das mãos e para a acomodação do instrumento

O terceiro ponto das nove concepções propostas refere-se à postura do instrumentista. Iida (2005, p. 165) descreve o termo postura como o “estudo do posicionamento relativo de partes do corpo, como cabeça, tronco e membros no espaço”. A postura do performer violonista

é um ponto discutido desde os primórdios do instrumento, com muita concordância, mas também discordância entre os performers e pesquisadores. Desde Fernando Sor (1778-1839) com uma recomendação de apoiar o violão em uma mesa, passando por Dionisio Aguado (1784-1849) com sua máquina “El trípode”, a Tárrega (1852-1909) com a postura do violão clássico e o uso do banquinho na perna esquerda, chegando aos dias de hoje, com consciência corporal aplicada ao instrumento e o mobiliário ergonômico específico para o violonista¹⁷. Alfonso (2017) afirma que uma postura adequada para a execução, seja no estudo ou no momento da performance, é aquela que “proporcione estabilidade, equilíbrio e o movimento natural de todo corpo [...] estes constituem o alicerce para a aquisição da técnica instrumental”. (ALFONSO, 2017, p.14).

4) Manter a regularidade dos estudos para desenvolver o mecanismo

Alfonso (2017, p. 214) nos diz que o estudo diário é importante pois “contribui para o desenvolvimento progressivo do mecanismo e da técnica, para a coordenação motora, para favorecer a musculatura, para aquisição de resistência e memória”, porém, Carlevaro (1979) vem nos advertir quanto à “errônea crença” de que um grande número de horas de estudo são fatores determinantes para uma boa educação musical, mas pouco tempo de estudo diário, com concentração e objetivos definidos, valem mais que várias horas de estudo puramente mecânico seguido. E em concordância com Alfonso e Carlevaro, Pujol (1558, p. 86) já havia afirmado que “conseguimos mais trabalhando uma hora diariamente, que sete horas em um só dia da semana”.

5) Não alterar ou substituir os exercícios até que haja um domínio técnico destes

Nesse ponto, Alfonso e Damaceno e Dias entram em desacordo uma vez que Alfonso (2017, p. 215) considera que “vários exercícios possam ser trabalhados simultaneamente, não sendo necessário ter completo domínio de um para passar para outro”. Porém, interpreta-se que Damaceno e Dias (2011) não quiseram limitar a quantidade de exercícios a serem trabalhados simultaneamente, mas que ao realizar a escolha de forma racionalizada referente aos exercícios a serem trabalhados, é necessário que estes não sejam abandonados até que se tenha atingido os objetivos estipulados no início dos estudos. Dessa forma, a quantidade de exercícios

¹⁷ Apoios ergonômicos de diversas formas, banquinho para o pé, tecido antiderrapante entre o violão e o ponto de contato, faixas de sustentação dentre outros.

dependerá do tempo que o estudante ou performer dispõe e das metas a serem atingidas com o estudo proposto.

6) Realizar exercícios em andamento confortável

Quanto a esse conselho, Alfonso (2017, p. 2015) considera que “um andamento confortável é aquele em que o instrumentista consiga realizar todos os movimentos necessários e que tenha controle técnico”. Pujol (1956, p. 86) divide o estudo em dois aspectos, sendo o primeiro deles o aspecto físico, em que se incluem a força, a agilidade e a precisão do toque dos dedos, e o segundo aspecto de natureza psíquica, este relacionado à inteligibilidade, intuição, sensibilidade e temperamento. Em concordância com o exposto, Carlevaro (1979, p. 53) complementa que “a velocidade e liberdade de movimentos, a desenvoltura e destreza profissionais, tem sua origem em todo o exposto anteriormente”.

7) Evitar peças das quais não se tem domínio técnico para não adquirir vícios na execução

Carlevaro (1979) tem uma concepção de que a técnica funciona a serviço da arte, e a técnica é um grande problema dos instrumentistas, complementando que não se trata apenas de uma ação dos dedos, mas que primeiramente obedece ao cérebro. Em sua tese, Alfonso (2017, p. 216) debate quanto à sétima concepção que “com o estudo e as repetições redes neurais são criadas e definem um caminho entre o cérebro e determinados músculos para que os movimentos sejam realizados”, de forma que ao estudar uma peça em que as capacidades técnicas do performer são inferiores à dificuldade da peça, pode ocorrer muitos erros e repetições infrutíferas, em que conexões neurais serão criadas de maneira ‘errada’. Pujol (1956, p. 86) finaliza com uma visão relacionada ao prestígio de se tocar uma peça com grandes dificuldades técnicas, dizendo que “mais admiração merece a execução perfeita de uma peça simples, que a interpretação defeituosa de uma obra difícil”.

8) Procurar manter os exercícios que guardam uma boa forma técnica

É um consenso que todo instrumento possui um conjunto de técnicas básicas que proporcionam ao instrumentista a capacidade de “controlá-lo”. Para Carlevaro (1979, p. 32), tudo o que parece simples referente ao violão é na verdade a união de um conjunto de complexos pensados e combinados de forma inteligente. Alfonso (2017, p. 216) complementa dizendo que

além de uma melhora gradual quanto à coordenação motora e domínio muscular, também a força e resistência, “técnica aliada aos conhecimentos teóricos, históricos e a carga emocional do intérprete é que possibilitam uma boa performance”.

9) A qualquer sinal de cansaço, deve-se interromper momentaneamente a série de exercícios

É importante ressaltar que a prática deliberada exige uma quantidade considerável de esforço físico, baseada na repetição, mas esta não deve ser aplicada por períodos extensos até a exaustão, respeitando prazos de recuperação pessoal diários.

Propõe-se uma correlação entre os aspectos destacados da prática deliberada de Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993) e as concepções para o estudo propostas por Damaceno e Dias (2011).

Dessa forma, relacionado ao primeiro aspecto da PD, em que os autores dizem que é necessário definir uma tarefa que represente um desafio pessoal a ser vencido, conclui-se que é essencial: ter consciência do seu processo de desenvolvimento musical; realizar exercícios em andamento confortável; evitar peças das quais não se tem domínio técnico para não adquirir vícios na execução, e procurar manter os exercícios que guardam uma boa forma técnica.

Quanto ao segundo aspecto, este afirma que é preciso manter o maior nível de concentração e consciência no decorrer da tarefa estabelecida, sendo assim, defende-se que é necessário: ler atentamente os procedimentos do mecanismo; atentar para a postura do corpo, das mãos e para a acomodação do instrumento; realizar exercícios em andamento confortável; evitar peças das quais não se tem domínio técnico para não adquirir vícios na execução; a qualquer sinal de cansaço deve-se interromper momentaneamente a série de exercícios.

Já no terceiro aspecto, em que a repetição consciente de trechos e correção de eventuais erros é necessária, acredita-se que se deve: manter a regularidade dos estudos para desenvolver o mecanismo; não alterar ou substituir os exercícios até que haja um domínio técnico destes; realizar exercícios em andamento confortável; evitar peças das quais não se tem domínio técnico para não adquirir vícios na execução.

E, por fim, tem-se o quarto aspecto relacionado à PD, neste os autores afirmam que é necessário o uso de estratégias e métodos adequados relacionados a cada indivíduo e atividade proposta, assim concluímos que é preciso: ter consciência do seu processo de desenvolvimento musical; ler atentamente os procedimentos do mecanismo; não alterar ou substituir os exercícios até que haja um domínio técnico destes; evitar peças das quais não se tem domínio técnico para

não adquirir vícios na execução, e procurar manter os exercícios que guardam uma boa forma técnica.

Quadro 1 – Correlação entre a “PD” e as “concepções para o estudo”.

		Concepções para o estudo								
		1) Ter consciência do seu processo de desenvolvimento musical.	2) Ler atentamente os procedimentos do mecanismo.	3) Atentar para a postura do corpo, das mãos e para a acomodação do instrumento.	4) Manter a regularidade dos estudos para desenvolver o mecanismo.	5) Não alterar ou substituir os exercícios até que haja um domínio técnico dos mesmos.	6) Realizar exercícios em andamento confortável.	7) Evitar peças das quais não se tem domínio técnico para não adquirir vícios na execução.	8) Procurar manter os exercícios que guardam uma boa forma técnica.	9) A qualquer sinal de cansaço, deve-se interromper momentaneamente a série de exercícios.
Prática Deliberada	1) definição de uma tarefa que represente um desafio pessoal possível a ser vencido;	X					X	X	X	
	2) manter o maior nível de concentração e consciência no decorrer da tarefa estabelecida;		X	X			X	X		X
	3) repetição consciente de trechos e correção de eventuais erros;				X	X	X	X		
	4) uso de estratégias e métodos adequados relacionados a cada indivíduo e atividade proposta.	X	X			X		X	X	

Fonte: Elaboração do Autor.

Foi realizado no decorrer desta pesquisa um questionário direcionado aos intérpretes participantes. Uma das perguntas diz respeito ao entendimento individual sobre a prática musical, em que, ao realizar a seguinte pergunta “O conceito de prática deliberada (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993) já é conhecido por você? No seu cotidiano como professor e intérprete/performer, você segue aspectos de algum conceito de prática ou da própria prática deliberada?”, obtivemos respostas que entram em acordo com o direcionamento e posicionamento da pesquisa realizada. Diego Salvetti de forma muito sucinta nos diz que “Sim, esse conceito é exatamente o que utilizo pessoalmente e sugiro para os meus alunos.” (SALVETTI, 2021, s/n, grifo nosso).

Já Amadeu Rosa nos diz que:

“Não conheci o conceito de prática deliberada por meio da literatura, mas sempre recebi orientações a esse respeito de meus professores de instrumento. Sempre que me proponho a iniciar uma sessão de estudo, defino de maneira muito clara aquilo que vou trabalhar, seja na construção de digitações e resolução de partes desafiadoras, como em ajustes de andamentos, dinâmicas e afins. Acredito que essa capacidade de definição de objetivos claros e identificação de problemas é a chave para construir um trabalho sólido e consciente” (ROSA, 2021, s/n, grifo nosso)..

2.2 Interpretação musical

Interpretação tem origem no latim *interpretatio*, *ōnis* que significa explicação ou sentido. A interpretação musical está ligada intrinsecamente à decodificação, à compreensão da linguagem e à transmissão da mensagem musical, mas não se restringe somente a isso. Segundo Almeida (2011), a “interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra[...]”. (ALMEIDA 2011, p. 64).

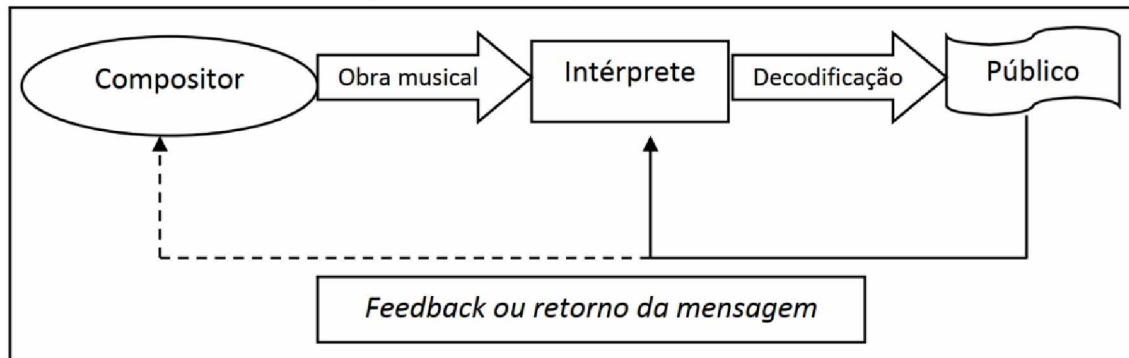
Destaca-se também o conceito exposto por Laboissière (2007) em que a interpretação musical pode ser entendida como:

[...] atividade recriadora na medida em que a música – arte de produção, *performance* e recepção individuais, arte subordinada a diferentes fatores sociais, ideológicos, estéticos, históricos e outros – caracteriza-se pela impossibilidade de reconstituir sua origem legítima, ou seja, qualquer outra imagem de estabilidade. (LABOISSIÈRE, 2007, p. 16).

As afirmações de Almeida (2011) e Laboissière (2007) levam a uma expressão que foi inicialmente usada por Nicholas Cook (2006) de que a música também é vista como “um processo”.

André Campos Machado (2014) sintetiza um modelo chamado de “configuração da tríade musical”, que se baseia na teoria matemática da comunicação e, segundo o autor, é o caminho percorrido tradicionalmente pela obra musical, que ocorre entre os principais agentes: compositor, intérprete e o público.

Figura 3 – Configuração da tríade musical.



Fonte: Machado (2014).

Ao analisarmos a tríade musical, baseada na teoria matemática da comunicação, podemos afirmar que no meio do percurso, podem ocorrer três tipos de adversidades: o equívoco, o ruído e a transmissão. Elwyn Edwards (1964 apud MACHADO, 2014) esclarece que equívoco e ruído são similares. Nos dois casos, há uma discordância da ideia do compositor em relação à execução do intérprete, no primeiro há “informação presente na entrada mas não na saída e que, portanto se perdeu”, (EDWARDS, 1964 apud MACHADO, 2014). Isso ocorre de maneira não intencional, ou seja, quando o intérprete não consegue captar e expor a ideia do compositor. No segundo há “informação presente na saída, mas não na entrada e que, portanto, há de ter sido gerada pelo próprio sistema” (EDWARDS, 1964 apud MACHADO, 2014) isso ocorre quando existe a intenção do intérprete em discordar da ideia do compositor, ou simplesmente decodificar de forma diferente ao pensamento inicial.

No terceiro caso, a transmissão, “há informação presente tanto na entrada quanto na saída” (EDWARDS, 1964 apud MACHADO, 2014), assim ocorre uma concordância entre a proposta do compositor e a decodificação da mensagem pelo intérprete no final do percurso da “tríade musical”.

É possível analisar, também, a interpretação musical por meio da ótica da música como processo. Dessa forma, concordamos com o conceito defendido por Almeida (2011): “o estabelecimento de um traçado inicial que se beneficia de uma sucessão de ganhos” (ALMEIDA, 2011, p. 93-94), onde a obra, pode ser entendida como a união de todos os estágios expostos no conceito da tríade musical, em que a cada estágio a obra se consolida.

No questionário direcionado aos intérpretes participantes, uma das perguntas diz respeito ao entendimento individual sobre interpretação musical, em que, ao realizar a seguinte pergunta “O que você entende quando se fala de intérprete e interpretação?”, obtivemos respostas que entram em acordo com o direcionamento e posicionamento da pesquisa realizada. Amadeu Rosa nos diz que:

Em resumo, acredito que o intérprete é a figura que cria/reproduz um discurso por meio de um material original previamente a ele fornecido. Com base nessa definição, acredito que entramos no campo de uma tomada de posição por parte do intérprete diante desse material. Alguns escolhem o rigor do texto, outros as adaptações e improvisações. Como intérprete, procuro sempre analisar o contexto de cada obra e a partir disso definir o quanto posso manipular o texto original (ROSA, 2021, s/n, grifo nosso).

Já Diego Salvetti afirma que:

Se existe intérprete e interpretação é porque existe uma composição e se existe uma composição, a origem e originalidade dela está somente na cabeça do compositor. A história da música para ter sequência precisa de compositores. O processo de interpretação por quanto interessante do ponto de vista estético sempre ocupará um lugar secundário (em sentido temporal e de abordagem a contribuição à história da música) respeito a obra composta (isso mesmo que a execução de uma interpretação se torne mais conhecida da original). A razão disso é que o compositor é também intérprete (mesmo não tocando sua própria obra). Isso leva a concluir que a interpretação é uma questão que começa antes da própria performance musical. Ela é antes de tudo conhecimento. Conhecimento do autor, do contexto histórico, social e biográfico. Antes de tudo é isso. Em segundo lugar, vem a música e a própria análise musical da obra: estilo, forma, harmonia, fraseado, dinâmica e agógica, timbre. Em terceiro lugar, a parte prática da performance: motivação, histórico do instrumentista, instrumento, ambiente, público, etc. (SALVETTI, 2021, s/n, grifo nosso).

Propõe-se utilizar aqui duas questões expostas por Laboissière (2007) em relação à interpretação musical, a repetição e a formação de sentido. A primeira delas, a repetição, inicialmente se faz possível por meio de um dos elementos considerados por Almeida (2011) como fixos, a partitura. Para a autora, a repetição é necessária para que a obra sobreviva, esta depende do intérprete que “lê” a obra, decodificando e desvendando a problemática por ela proposta. A segunda questão levantada por Laboissière (2007) é a formação do sentido musical. Falar de linguagem, significação e produção do sentido musical direciona-nos na maioria das vezes a uma discussão sobre o signo¹⁸. Lúcia Santaella (1983) mostra que “para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e o fenômeno” (SANTAELLA, 1983, p. 44).

¹⁸ “O signo é uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto, portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra casa, a pintura casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, ou mesmo seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos de casa” (SANTAELLA, 1983 p. 49-50).

Essa mediação ocorre de maneira única e particular em cada ser envolvido na efetivação da obra musical, de forma que no momento da significação mesmo que de maneira inconsciente o indivíduo leva em conta aspectos psicomotores, psicológicos, históricos, socioculturais, dentre outros próprios de sua vivência. Essa afirmação pode ser confirmada quando a correlacionamos com as próximas duas deduções de Almeida (2011).

Na primeira dedução, ao pensar a música como um processo “compreendemos toda e qualquer obra musical como coletiva, posto que é integralizada por uma somatória de ações, de agentes e de componentes socioculturais que se confluem na performance” (ALMEIDA, 2011, p. 94), e a segunda dedução dá-se quando o autor defende que “toda obra, independe de sua data de criação, possui uma contemporaneidade [...]. Pois toda obra contém uma parte dinâmica que se condiciona não à sua data de composição, mas aos momentos e contextos em que é tocada e ouvida” (ALMEIDA, 2011, p. 94), pois como afirma Santaella (1983), “interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento”, são esses aspectos que propiciam a “contemporaneidade” de uma obra musical.

O autor ainda traz uma interessante contradição existente na notação musical (neste caso, a partitura). É por meio dela que existe a possibilidade de que a música seja extraída do tempo, e que com a repetição (performance) ocorra a reinserção da música no tempo (ALMEIDA, 2011, p. 94). Dessa forma, cabe ao intérprete o papel de espriar “a obra” no tempo, com todas as variáveis de sua contemporaneidade, trazendo-a assim do plano imaterial, abstrato, para o plano tangível, concreto, e ainda, segundo Almeida (2011), fazendo a articulação entre compositor e ouvinte.

Assim, até mesmo os aspectos considerados fixos como a partitura tornam-se flexíveis ao olhar do ponto de vista do signo. Isso fica mais claro quando se parte para notações musicais mais recentes, como as que possuem grafismos, sugestões de improvisação, tablaturas, dentre várias outras notações consideradas “modernas”, fazendo com que a interpretação por signo ocorra de maneira heterogênea.

Partindo dessa conceituação do signo, não é preciso restringir-se somente à notação musical, outros exemplos que se pode utilizar seria o signo sonoro e o signo temporal, ou seja, ligados à variação do tempo na execução da obra musical. Ao mudar o andamento expresso na partitura, ao realizar uma indicação de forte ou piano de maneira diferente, estamos nos utilizando de signos. É notório que intérpretes diferentes executando a mesma obra, pela mesma partitura, poderão incorrer em interpretações distintas em vários aspectos. Desta forma, conclui-se com a afirmação de Laboissière (2007), em que ela defende que “na interpretação, o pensamento é o meio dessa equação; a música como um existente não é somente signo para o

pensamento, mas o pensamento em si, na medida que não há signo sem pensamento. O signo é, assim, o início do processo interpretativo” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 51).

2.3 Performance musical

Até o presente momento, foi discutida a prática instrumental, tratando-a pelo olhar técnico e mecânico do fazer musical. Foram abordados, também, aspectos relacionados à interpretação musical pelo viés da significação e formação do sentido. Já a performance musical agrupa os conceitos técnicos do instrumento, as linguagens de época e estilo, a capacidade do intérprete em decifrar os códigos e também toda a sua bagagem cultural ao realizar a obra como fenômeno sonoro.

O termo performance tem origem latina e é derivado do prefixo *per*, que serve de reforço ao conteúdo semântico dos verbos, adjetivos e derivados, junto com o verbo *formáre*, que significa dar forma.

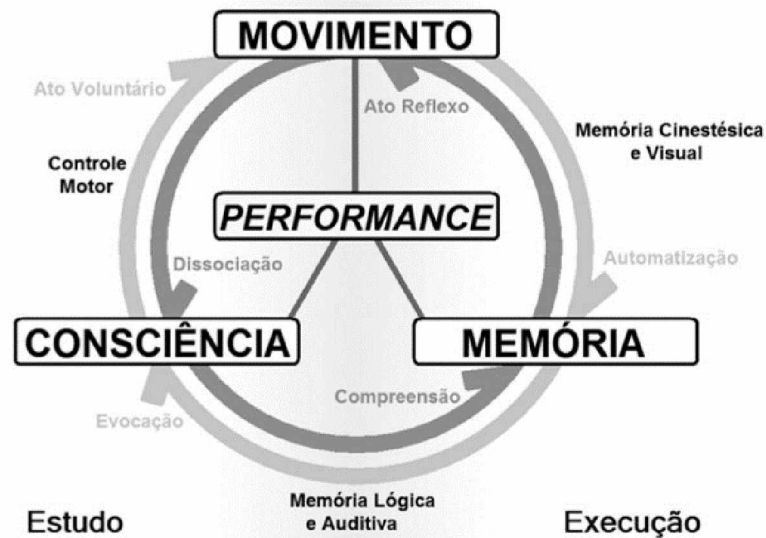
Zumthor (2007) afirma que a performance abarca alguns fatores determinantes. O primeiro deles parte “da presença de um corpo; de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). Destaca-se também a afirmação de Lima, Apro e Carvalho (2006) em que,

Podemos pensar a *performance* como um conjunto de escolhas, em qualquer nível de consciência, concebidas e efetivadas por um artista, grupo de artistas e, eventualmente, por observadores, que podem modificar o aspecto da obra de arte. Assim, a escolha de um andamento, de uma dinâmica, ou articulação, repercute diretamente na maneira como vai soar aquela obra. (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p. 14).

De forma menos poética, ao tratar do sujeito, todos esses aspectos serão resumidos em apenas três que não devem ser analisados separadamente pois ambos se relacionam e interagem no momento da performance, sendo eles a memória, a consciência e o movimento, classificados por Cerqueira, Zordal e Ávila (2012) como elementos de atividade¹⁹.

¹⁹ Além dos elementos de atividade, Cerqueira, Zordal e Ávila (2012) trazem os elementos de retenção. Nestes estão inclusas as memórias cenestésica, visual, lógica, auditiva e o controle motor. Traz também os elementos de ação no qual estão inclusos o Ato Voluntário, Ato Reflexo, a Dissociação, a Automatização, a Compreensão e a Evocação. Esses aspectos não serão abordados no nosso referencial teórico, mas podem ser encontrados em Cerqueira, Zordal e Ávila (2012).

Figura 4 – Modelo para a Teoria da Performance



Fonte: Cerqueira, Zordal e Ávila (2012).

Em relação à memória, os autores defendem que esta trata do “armazenamento das informações adquiridas através de estímulos internos e externos, podendo ser ordens de movimento automatizadas ou saberes racionais e intuitivos” (CERQUEIRA; ZORDAL; ÁVILA, 2012, p. 99). As particularidades dos objetos são percebidas pelo sujeito, mas parte destas desarvoram no momento da aprendizagem, uma vez que, segundo Rogério Vasconcelos Barbosa (2008), “cada instante é atravessado por múltiplas linhas quem vêm e vão para outros instantes. Essas linhas não se apreendem completamente, mas tornam sensíveis blocos de tempo” (BARBOSA, 2008, p. 6). É função do sujeito encadear esses blocos sensíveis e fazer com que a percepção temporal se alinhe com conceitos passados e presentes, subsidiando futuras performances. Ainda segundo Barbosa (2008), esses blocos temporais estão em constante mudança, uma vez que o movimento de integração é instável de um sujeito para outro, “o próprio passado se transforma na medida em que se relaciona ao agora, pois diferentes elementos são buscados pela memória para depois se perderem novamente: para que haja memória, é necessário esquecer” (BARBOSA 2008, p. 6).

A consciência é outro aspecto citado por Cerqueira, Zordal e Ávila (2012). Para os autores esta classifica-se como a “intervenção voluntária do indivíduo no processo, referindo-se a ações internalizadas ou atividades mentais” (CERQUEIRA; ZORDAL; ÁVILA, 2012, p. 99). A consciência está intrinsecamente interligada à memória de longa duração, pois esta possui a capacidade de armazenar dados de conhecimentos sensoriais, significativos, formais, dentre vários outros conhecimentos que serão utilizados nessas intervenções voluntárias, sendo assim, é possível citar como exemplo os tipos de ataque que o violonista inflige nas cordas, a escolha do timbre, as mudanças de digitações e uma série de outras escolhas técnicas e interpretativas.

Por fim, o último aspecto do sujeito na performance musical trata-se do movimento, ação ou efeito de mover. Quanto a esse aspecto, pode-se levar em conta tanto as considerações e afirmações expressas por Cerqueira, Zordal e Ávila (2012), em que o movimento abrange questões de postura, técnica, controle motor, particularidades físicas de cada intérprete dentre outros, quanto adentrar de maneira sucinta a aspectos sobre o gesto corporal como um potencializador das intenções performáticas do sujeito. Assim como o movimento consciente, o gesto tem por si o objetivo de simbolizar ou produzir algum sentido. Bernadete Zagonel (1992) defende que “o gesto aparece como um elemento, não somente produtor de som (no que diz respeito ao gesto do instrumentista) mas de expressão” (ZAGONEL, 1992, p. 14). Seguindo esse raciocínio, o gesto deixa de ser somente uma ação física e começa a atuar na performance musical como uma intenção de representatividade.

Bruno Madeira (2017) traz exemplos muito interessantes sobre a representatividade dos gestos. Em sua tese de doutorado, o autor analisa a gestualidade de intérpretes violonistas como Andrés Segovia, Julian Bream, John Williams, dentre outros em performances distintas, e conclui uma série de movimentos que são comuns entre eles, separados por “gesto de excitação”, “gesto de seleção” e “gesto acompanhador”. Destaca-se aqui como exemplo o movimento da cabeça em que os intérpretes geralmente marcam a unidade de tempo da obra executada, também movimentos de contração e relaxamento em trechos que ocorrem tensões harmônicas e suas respectivas resoluções.

Outro aspecto determinante na performance é o espaço. Segundo Zumthor (2007), o fator espacial deve ser valorizado por propiciar a noção básica de teatralidade. O autor afirma que “o espaço em que se inserem uma [performance] e outra é ao mesmo tempo lugar cênico e manifestação de uma intenção do autor [neste caso o performer]” (ZUMTHOR, 2007, p. 41). Em sua obra “Performance, Recepção, leitura”, ele traz uma passagem que ocorrera em sua infância vivida em Paris em meados de 1930, em que ao se reunir com colegas para observar os cantores de rua, observava aspectos que abrangiam não só o intérprete, mas também o espaço em que ocorria a performance, destacando a presença do camelô, as folhas ao vento, o riso das meninas e até mesmo a cor do céu, naquele momento em tons de violeta. O autor conclui que tudo o que estava ocorrendo naquele momento compunha a performance, pois ela “é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário e circunstâncias” (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

Dessa forma, o espectador também compõe o momento efêmero da performance de maneira consubstancial aos outros aspectos tratados por Zumthor. É necessário considerar a construção signíca do ouvinte no momento da recepção da performance. Paralelamente à

recepção sonora, tem início uma construção sónica que integra o pensamento às sensações, estas geram sensações secundárias que interagem e interferem na sensação primária. Barbosa (2008, p.8) defende que as sensações desenvolvidas no momento da escuta são direcionadas “por modelos culturais, pois os conhecimentos adquiridos do mundo sonoro interagem com os dados sensoriais imediatos na interpretação dos estímulos auditivos”.

Zumthor (2007), por sua vez, evidencia a relação sensorial que existe entre o intérprete e o espectador. É pelo contato entre as duas partes que a performance se torna plena, porém perpetuamente inacabada, assim, não há possibilidade de estruturar e sintetizar um modelo para a performance ideal, devido à quantidade de fatores que a permeiam. Intérpretes diferentes executando a mesma obra musical, no mesmo instrumento, tocando no mesmo espaço e para o mesmo público resultarão em atos performáticos diferenciados.

É importante destacar que as análises não foram realizadas com base em performances presenciais, mas sim de gravações realizadas pelos participantes desta pesquisa. Zumthor destaca que dessa forma perde-se o que ele nomeia de tatilidade:

É indiscutível que a transmissão mediática retira da performance muito de sua sensualidade. O rádio (o disco ou o cassete) só deixa subsistir aquilo que é auditivo. No caso da televisão, a vista funciona. Por outro lado, o que falta completamente, mesmo na televisão, ou no cinema, é o que denominei tatilidade. Vê-se um corpo; um rosto fala, canta, mas nada permite este contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real. (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

Assim como no rádio e na TV, hoje com a revolução das mídias e com o avanço da tecnologia e da internet, consumir mídias de várias formas, inclusive músicas, tornou-se ainda mais fácil e acessível. Sendo assim, ocorre uma virtualização da performance em que alguns dos elementos destacados anteriormente por Zumthor na sua infância em Paris se perdem, os odores, o público e o espaço físico são exemplos que podemos destacar e que mesmo sendo de suma importância em uma performance presencial não serão considerados nesta pesquisa.

3 SONIC VISUALISER

É inegável que a notação já foi um elemento crucial de construção de significação musical e ainda é um instrumento imprescindível quando o assunto é interpretação e análise, tanto que existem, além da partitura, várias outras propostas de grafias musicais alternativas. Com o advento da tecnologia, em meados da segunda metade do século XX, começam a surgir novas maneiras de se compor, registrar e analisar música. Uma delas é a análise dos aspectos sonoros e musicais por meio de softwares computacionais. Esse tipo de análise tem como foco aspectos intrínsecos à performance e à sonoridade.

O desenvolvimento de ferramentas computacionais de análise sonora tem demonstrado uma grande valia quando se trata da compreensão de elementos expressivos relacionados às qualidades timbrísticas (espectro sonoro), ao *timing*, à intensidade, dentre outros aspectos. A usabilidade dessas ferramentas na construção interpretativa e na performance musical também se mostram satisfatórias, uma vez que esse olhar intrínseco à sonoridade difere do que é exposto na notação musical.

Para o procedimento de análise dos dados, optou-se pela escolha de um software que seja intuitivo, gratuito e de código aberto. Dessa forma, foi selecionado o software de análise musical “*Sonic Visualiser*”, que foi desenvolvido por Cris Cannam e mantido pelo Centro de Música Digital da Universidade de Londres, que pertence ao grupo CHARM (*Center for the History and Analysis of Recorded Music*). O *Sonic Visualiser* também é multiplataforma e está disponível par Windows, MacOS e Linux.

O software permite uma série de visualizações diferentes das propriedades do áudio, dentre elas variações de agógica, frequências e amplitudes. O *Sonic Visualiser* também possibilita a marcação de pontos de referência, realização de loops pré-determinados, visualização de uma régua temporal, dentre várias outras ferramentas, facilitando, assim, análises variadas como Centroide Espectral, *Loudness*, agógica, análise de amplitude RMS, etc. Isso por meio de ferramentas nativas do próprio software e também de plug-ins que podem ser instalados, aumentando as possibilidades de análise das amostras de áudio.

O grupo CHARM desenvolveu também uma série de pesquisas utilizando o *Sonic Visualiser* como ferramenta, dentre elas destaca-se o “Mazurka Project” que utiliza o software para investigar abordagens estilísticas de performances e possui tal nome por ter as Mazurkas de Chopin como objeto de pesquisa. Para tanto, foram extraídos dados sobre o tempo e a dinâmica das obras e posteriormente analisados de forma a encontrar similaridades ou

dissimilaridades em relação às variações de agógica e amplitudes, dentre outras características significantes das gravações.

Em decorrência da necessidade de ferramentas computacionais para análise da performance, o projeto contribuiu para a criação das várias destas, anteriormente mencionadas. Como o software possui código aberto, uma série de outros desenvolvedores também criaram ferramentas que têm se mostrado de grande valia quando utilizadas para o auxílio e a compreensão da construção da performance musical. Isso pode ser comprovado por grande quantidade de pesquisas que as utilizam.

Como exemplo, Machado (2019) estuda o processo de construção interpretativa vivenciado por ela mesma usando o software *Sonic Visualiser* como ferramenta para analisar aspectos de agógica e amplitude em três estudos para piano do compositor Sérgio Vasconcellos-Corrêa. A pesquisadora afirma ter obtido resultados positivos relacionados “ao processo de cocriação musical” (MACHADO, 2019, p. 31).

Machado (2019) afirma que o processo de análise proporcionado pelo *Sonic Visualiser* “objetiva alcançar algumas soluções interpretativas através da análise de gravações de diversos músicos e do próprio intérprete, estabelecendo comparações entre alguns aspectos musicais relacionados à expressividade” (MACHADO, 2019, p. 31). Isso se dá pelo fato de que os dados obtidos pelo software vão além da escrita contida na partitura, dessa forma, é possível expandir a compreensão para além da notação musical, auxiliando na construção performática e aprimorando a escuta do intérprete.

Rosa (2015), por sua vez, discute o uso da análise de gravações no processo da interpretação musical, adotando como objeto de pesquisa a música “*Tetragrammaton XIII*” de Roberto Victorio. O autor defende que o uso do software como ferramenta para auxiliar na análise de gravações “[...]aponta para uma abordagem dos aspectos intrínsecos do fenômeno sonoro que podem auxiliar o intérprete na compreensão de materiais sonoro-musicais não revelados pelo recurso notacional[...]” (ROSA, 2015, p.6), ressaltando assim a limitação da notação gráfica quando são tratados aspectos intrínsecos à performance e sonoridade musical.

Gasques (2013) trata de mais um exemplo da importância do uso e escolha do software “*Sonic Visualiser*”. Em sua pesquisa, a autora realiza uma proposta interpretativa da obra *Reflets dans l’eau*, do ciclo *Images*, de Claude Debussy. Para isso, foi realizada uma série de análises comparativas de gravações existentes da obra, levando em conta a agógica e as variações de dinâmica. A autora afirma que por meio dos dados obtidos pelo software foi possível “identificar as razões de suas decisões e as aberturas interpretativas que a obra suscita” (GASQUES, 2013, p. 116).

4 ANÁLISES DA OBRA

Neste capítulo será apresentada uma análise harmônica e formal da obra Eterna Saudade de Dilermando Reis, assim como uma análise computacional dos elementos de agógica e dinâmica utilizados pelos intérpretes participantes no momento da gravação.

Pensando na análise direcionada ao estudo interpretativo com base na comparação da obra Eterna Saudade, será iniciada no tópico seguinte a análise completa da obra, destacando a forma em que a música foi composta, as escolhas harmônicas utilizadas e suas cadências resultantes, entre outros aspectos composicionais que forem necessários. Corrêa (2006) defende que a análise parta de uma fragmentação da obra, dessa forma, “pode-se dizer, então, que a análise caminha do particular para o geral. Da microestrutura da obra são deduzidos os procedimentos técnico-composicionais utilizados pelo autor” (CORRÊA, 2006, p. 41).

Mesmo que o objetivo da pesquisa não tenha como foco preocupações de âmbito composicional, levou-se em conta os aspectos que se relacionam com a composição de forma a entender o que motivou os participantes da pesquisa a interpretar a obra de maneira diferente ou similar em sua construção interpretativa.

Quanto a essa afirmação, Gasques (2013) defende que “embora a análise musical possa ser compreendida enquanto uma área autônoma no campo da Música, percebe-se sua aplicação enquanto um processo envolvido na construção de concepções interpretativas” (GASQUES 2013, p. 40). Pode-se afirmar então que a análise e a construção interpretativa são covalentes em vários aspectos, pois, uma vez que se entende a divisão fraseológica, as funções de tensão e relaxamento presentes na construção harmônica anteposta pelo compositor, munidos de um conhecimento histórico e estético básico da obra, o intérprete pode criar e/ou reproduzir um discurso musical da maneira que lhe convier no momento da construção interpretativa.

4.1 Análise formal e harmônica

Ao observar a obra Eterna Saudade, pode-se constatar que ela dialoga com uma das estruturas formais da tradição, possui basicamente forma ternária A - B - A, em que a parte “A” inicial se estrutura em duas sentenças sucessivas de 16 compassos cada. Cabe ressaltar que a composição se trata de uma valsa com fórmula de compasso ternária simples em $\frac{3}{4}$. A primeira parte “A” corresponde da anacruse até o compasso 32, em que é possível visualizar a marcação de casa 1 e 2. Ao aprofundar na análise, percebe-se que a divisão da parte “A” corresponde à seguinte forma: do compasso 1 ao 16.2 temos a primeira sentença e do compasso 16.3 ao

compasso 32 observamos a segunda sentença, em que do compasso 16.3 ao 19 temos a ideia musical, do compasso 20 ao 22 a repetição da ideia e do compasso 23 ao 29 será possível ver o encaminhamento para a cadência, e nos compassos 30 ao 32 finalizando em uma cadência autêntica perfeita. Já a segunda parte geral da obra “B”, pode ser analisada como um grande período, a primeira sentença desse período tem início no compasso 33 e estende-se até o compasso 48 correspondente à casa 1, finalizando com uma semicadência. A segunda sentença correspondente ao trecho “B”, ocorre após o *ritornelo* existente no compasso 48, retornando ao compasso de número 33 e finalizando no compasso de número 48 correspondente ao fim da casa 2 com uma cadência autêntica perfeita. No compasso 48 da casa 2, temos a indicação D.S. al Coda, em que a obra retorna para a parte “A”, valendo-se de todas as afirmações anteriores, estendendo-se até o compasso 30, fazendo o salto para o compasso 49 que corresponde à Coda e se findando no compasso 52.

No Quadro 2, tem-se o resumo da forma musical explanada anteriormente.

Quadro 2 – Análise de forma – Eterna Saudade (Dilermando Reis).

Partes	Parte A			Parte B			Parte A			CODA
	A	Casa 1	Casa 2	B	Casa 1	Casa 2	A	Casa 1	Casa 2	
Compassos	Anacruse ao 16.2	16.3 ao 32.2		33 ao 48	44 ao 48		Anacruse ao 16.2	16.3 ao 32.2		49 ao 52
	Sentença	Sentença		Período			Sentença	Sentença		
	CAP	CAP		Semicadência	CAP		CAP	CAP		

Fonte: O Autor

Na escuta inicial realizada, foi possível reconhecer um motivo melódico que se repete por toda a parte “A” da obra. Esse motivo tem início no compasso em anacruse e se repete nos compassos 4, 9 (com variação rítmica), 11, 16 (com variação rítmica), 20 e 32. Nas Figuras 6 e 7 é possível ver em sequência as duas maneiras que o motivo melódico se apresenta.

Figura 5 – Exemplo do motivo melódico.



Fonte: O Autor

Figura 6 – Exemplo do motivo melódico com variação rítmica.



Fonte: O Autor

A primeira progressão harmônica da sentença inicia-se com o acorde de primeiro grau, Tônica, em Ré menor (Dm), progredindo para um característico || ii | V⁷ | i ||, que nesse caso seria a subdominante Mi meio diminuto (E^o). Cabe ressaltar que esse acorde pode também ser analisado com um Sol menor com sexta acrescentada (Gm⁶), que seria o iv grau menor, porém optou-se por considerar um Mi meio diminuto (E^o), ii grau meio diminuto, devido à antecipação da nota mi, última nota da melodia dessa frase, que ocorre no compasso anterior e se prolonga por meio de uma ligadura até o primeiro tempo do compasso, ao qual o acorde é visto, reforçando a ideia de antecipação do acorde de Mi meio diminuto (E^o), a dominante Lá maior com sétima menor (A⁷) e a tônica Ré menor (Dm). Nesse retorno à tônica, é possível observar uma característica recorrente em vários trechos da obra, inicialmente o acorde aparece com uma suspensão da terça e a nota do acorde sendo realizada apenas no compasso seguinte. Essa primeira progressão analisada corresponde aos compassos de número 1 ao compasso de número 8, conforme visualiza-se na Figura 8.

Figura 7 – Parte “A” - Trecho “a”, compassos 1 ao 8.

Fonte: O Autor

A partir do compasso nove, tem-se o início da segunda progressão harmônica analisada, e possui a sequência || Dm | Fmaj⁷/C | E^o/Bb | E^o/Bb | A⁷ | A⁷ | Dm | Dm ||. Ela inicia-se com o acorde de primeiro grau e tônica, Ré menor (Dm), posteriormente vemos o acorde de Fá maior com sétima maior e baixo na nota dó (Fmaj⁷/C). Esse é um terceiro grau maior, que também tem função de tônica, nesse trecho ele aparece em segunda inversão, ou seja, com o quinto grau do acorde como nota mais grave. A progressão continua com o segundo grau e subdominante Mi meio diminuto (E^o) e se encaminha para uma cadência autêntica perfeita com o quinto grau dominante, Lá maior com sétima menor (A⁷), resolvendo no primeiro grau e tônica Ré menor (Dm).

Figura 8 – Parte “A” - Trecho “b”, compasso 9 ao 16.

Fonte: O Autor

Posteriormente, no início da segunda sentença da parte “A”, trecho que se refere aqui do compasso 17 ao compasso de 22, vemos a enunciação de || ii | V7 ||, que não se concretiza na tônica, com a seguinte progressão || Dm | E^o/G | A⁷ ||.

Figura 9 – Parte “A” - Trecho “a1”, compassos 17 ao 22.

Fonte: O Autor

Com base no compasso 23, nota-se uma expansão do campo harmônico que vinha sendo utilizado até o momento pelo compositor. Ocorre uma movimentação para a região de Sol menor (Gm) sem que haja modulação, porém, vê-se uma sequência de duas dominantes, pertencentes ao acorde de Sol menor (Gm). A primeira trata-se de um Fá sustenido diminuto (F#°) e a segunda um Ré maior com sétima menor (D⁷), respectivamente o sétimo e o quinto grau do acorde de Sol menor (Gm) concluindo neste. Posteriormente, vê-se novamente o acorde Ré maior com sétima menor (D⁷) que se encaminha pelo movimento de suas vozes internas ao acorde de Si bemol com sétima menor (Bb⁷) que possui a função de Sub V do acorde Lá maior (A), porém, antes que ele ocorra, se pode notar o acorde Sol menor com sétima menor (Gm⁷) de maneira interpolada, direcionando para o retorno para a região de Ré menor (Dm).

Figura 10 – Parte “A” - Trecho “a¹”, compassos 23 ao 29.

Reforço melódico do ocorrido no compasso 7

Encaminhamento para sentença

Passagem

Sub V do acorde Lá maior

Acorde interpolado

Fonte: O Autor

Continuando a análise, partimos do compasso 30 e posteriormente dos compassos 31 ao 32. No primeiro deles, temos o acorde de Lá maior (A) e respectivamente temos as marcações de casa 1 e casa 2 no compasso 32, ambas com o acorde de Ré menor (Dm) em posição fundamental caracterizando a cadência autêntica perfeita da grande sentença e finalizando a parte “A” da obra.

Figura 11 – Parte “A” - Trecho “a¹”, compassos 30 as casas 1 e 2.

1.

2.

CAP

Fonte: O Autor

Partindo do compasso de número 33, em que se tem o início da parte “B” da obra, é possível notar uma ideia musical que se estende até o compasso 36, posteriormente a repetição dessa ideia de forma variada indo do compasso 37 ao 40. Esse trecho possui a seguinte progressão harmônica || Gm | A⁷ | Dm | D⁷/C | D | Gm ||.

Figura 12 – Parte “B” - Trecho do compasso 33 ao 40.

The figure shows two staves of musical notation in G minor. The first staff, labeled "Ideia musical", contains measures 33 to 36. The chords are Gm (measure 33), A⁷ (measure 34), and Dm (measure 35). The melody consists of eighth notes: G4-A4-B4 (measures 33-34) and A4-G4-F4 (measure 35). The second staff, labeled "Repetição variada", contains measures 37 to 40. The chords are D⁷/C (measure 37), D (measures 38-39), and Gm (measure 40). The melody consists of eighth notes: G4-A4-B4 (measure 37), A4-G4-F4 (measure 38), and G4-A4-B4 (measure 39).

Fonte: O Autor

No trecho analisado posteriormente, correspondendo do compasso 41 ao 48, tem-se o encaminhamento para a cadência e uma semicadência, na marcação de casa 1, que pertence à primeira sentença do período sendo analisado. Nele temos a seguinte progressão harmônica || Gm | Dm | E | E⁷/D | Bb | A⁷ ||. Nota-se aqui um prolongamento da função de dominante que tem início no compasso 45 com o acorde de Mi maior (E), passando pelo acorde de Si bemol maior (Bb) que, como anteriormente, tem função de Sub - V do acorde de Lá Maior com sétima menor (A⁷), nesse caso, o acorde aparece de imediato sem interpolação.

Figura 13 – Parte “B” - Trecho do compasso 41 ao 48.

The figure shows two staves of musical notation in G minor. The first staff contains measures 41 to 44. Measures 41 and 42 have a Gm chord, and measures 43 and 44 have a Dm chord. The melody consists of eighth notes: G4-A4-B4 (measures 41-42) and A4-G4-F4 (measures 43-44). The second staff contains measures 45 to 48. Measure 45 has an E chord, measure 46 has an E⁷/D chord, measure 47 has a Bb chord, and measure 48 has an A⁷ chord. The melody consists of eighth notes: G4-A4-B4 (measure 45), A4-G4-F4 (measure 46), and G4-A4-B4 (measures 47-48). A red bracket underlines measures 45 to 48, with a box labeled "Semi-Cadência" pointing to the A⁷ chord in measure 48.

Prolongamento da função de dominante

Fonte: O Autor

Grande parte da segunda sentença a ser analisada desse período vale-se das informações obtidas anteriormente devido ao ritornelo presente no compasso 48. Nesse momento, a análise será restrita somente ao que se refere à casa 2 desse trecho, que pode ser encontrada no compasso 44. Esse trecho, possui a seguinte progressão harmônica || Dm | Eb/Bb | A⁷ | Dm ||. Cabe ressaltar que o acorde Mi bemol maior com baixo em Si bemol (Eb/Bb) se trata de um acorde napolitano, que também é conhecido como bII e possui função de subdominante do acorde de Ré menor (Dm); posteriormente, temos a cadência autêntica perfeita (CAP) formada pelos acordes de Lá maior com sétima menor (A⁷) e Ré menor (Dm) finalizando assim a última sentença, o período e respectivamente a parte “B” da obra.

Figura 14 – Parte “B” - Trecho do compasso 51 ao 55.

Dm Eb/Bb A⁷ Dm

Acorde napolitano ou bII

CAP

Fonte: O Autor

Ao tratar do retorno à parte “A” da obra, será adotada a análise realizada anteriormente por se tratar do mesmo trecho. Cabe lembrar que a única diferença existente é que o retorno se estende somente até o compasso 30, fazendo o salto para a Coda que harmonicamente possui apenas o acorde Ré menor que se estende com a duração de quatro compassos.

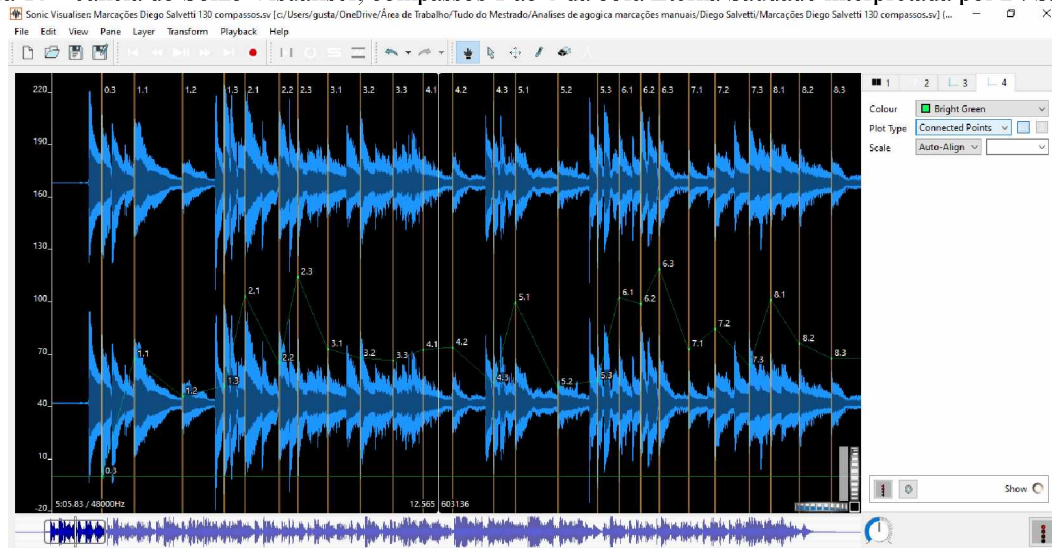
Figura 15 – Coda.

Fonte: O Autor

4.2 Análise computacional

Para a análise computacional dos elementos de agógica, optou-se por utilizar ferramentas nativas do próprio software *Sonic Visualiser*. Dessa forma, a coleta consiste em escutar as gravações selecionadas e realizar uma marcação manual das pulsações com toques na tecla “;” (ponto e vírgula) do computador na aba “*Time Instants Layer*”. Posteriormente, correlaciona-se as marcações (*labels*) com o número de compasso e pulso correspondente, em que é realizada a extração desses dados para a aba “*Time Values Layer*”. Dessa forma, cada ponto tem um valor que determina sua posição no eixo X. Finalizado esse processo, os dados são exportados em um arquivo de texto, permitindo assim a criação dos gráficos de andamentos (BPM x Pulso) pelo editor de planilhas, sendo possível analisar visualmente e com muita facilidade os dados extraídos do software *Sonic Visualiser*.

Figura 16 – Janela do Sonic Visualiser, compassos 1 ao 8 da obra Eterna Saudade interpretada por D. Salvetti.



Fonte: O Autor

No procedimento de cálculo para a variação de agógica, foi selecionado no *Sonic Visualiser* a opção “*Tempo (BPM) based on duration since previous item*”. Sendo assim, ao analisar o compasso 1, tem-se a duração do 1º compasso tempo 1 (1:1) ao 2º compasso tempo 1 (2:1), ou seja, como essa é uma obra com fórmula de compasso 3/4, o terceiro tempo do compasso de número 1 termina exatamente com o início do primeiro tempo do compasso 2.

Os gráficos que serão apresentados possuem uma grande variação quanto ao andamento. Segundo Gasques (2013), esse método de coleta de dados e análise

[...] permite uma representação visual detalhada e pontual dessas flutuações, o que pode, por vezes, não condizer com a nossa percepção de tempo/andamento ao escutar a gravação. Isso ocorre porque a sensação de andamento percebida corresponde a uma média geral das diversas variações de andamento que ocorrem na gravação. A análise minuciosa pode, assim, fornecer dados aparentemente não compatíveis com nossa sensação geral. Todavia, a marcação da pulsação (beat) através da metodologia utilizada permite considerar os pormenores do andamento num curto espaço de tempo. Ou seja, há uma imersão em detalhes não captados pontualmente pela escuta. (GASQUES, 2013, p. 52).

É importante ressaltar que os dois intérpretes estavam livres para criar suas próprias interpretações, sendo assim, a partitura serviu apenas como um guia, não havendo necessidade de seguir as indicações de dinâmica e andamento que nela estavam propostos. Ao realizar as primeiras comparações auditivas, percebe-se que a grande variação de andamento mencionada anteriormente se dá pelo uso constante de *Rubato*²⁰, utilizado de forma muito distinta entre os dois intérpretes, mas que não se encontra como indicação do compositor.

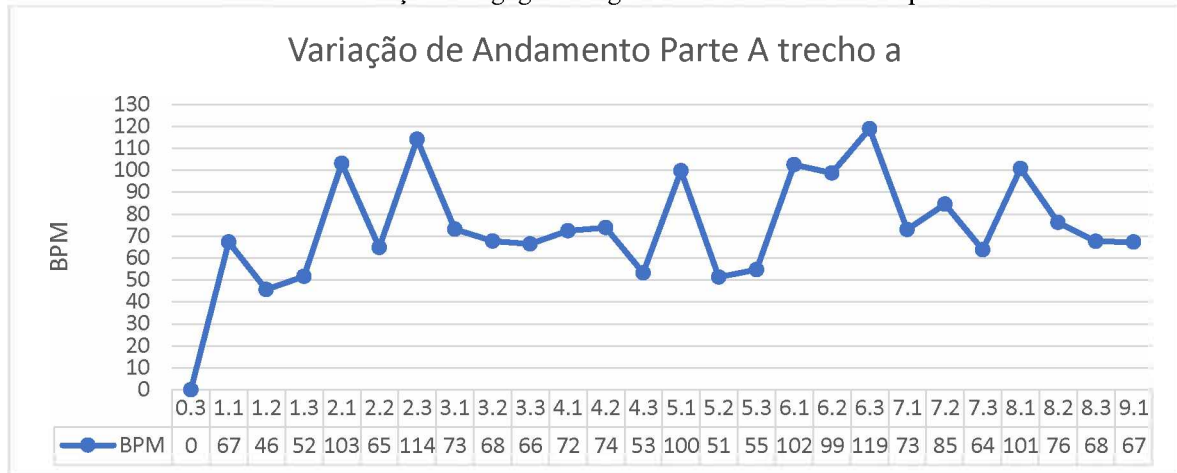
Segundo Amadeu Rosa (2021), a música Eterna Saudade vem de uma manifestação cultural conhecida com Seresta, em que as preocupações com as dinâmicas interpretativas e temporais se dão de maneira bem distintas que na escola do Violão Clássico Europeu, no qual o tempo original da música sofre pequenas alterações e o pensamento interpretativo ocorre mais voltado para formas de textura diferindo do tradicional forte/piano. Ainda, segundo o autor, o mesmo ocorre com o uso dos vibratos: “os amantes de seresta falam de maneira bastante passional sobre o uso de vibratos e eles devem ser bastante intensos” (ROSA, 2021).

Em resumo, nota-se que, perceptivelmente, as variações temporais são características do estilo composicional da obra tratada, que pode por vezes dificultar as marcações de pulsação e de andamento no Sonic Visualiser, salientando-se a importância desse tipo de análise com enfoque na variação de agógica, uma vez que nesse modelo de composição a percepção do andamento em sua completude se constitui de uma média da somatória de todas as pequenas variações propostas pelos intérpretes.

²⁰ Em música, tempo rubato ou apenas *rubato* (que significa roubado em italiano) é acelerar ou desacelerar ligeiramente o tempo de uma peça. Segundo o dicionário Oxford de música (2001), a palavra 'rubato', no entanto, começou a aparecer nas partituras do teclado com Chopin, que a marcou em 14 obras diferentes escritas entre 1828 e 1835. Ele geralmente escrevia a única palavra *rubato*, mas às vezes *poco rubato*, *sempre rubato* ou *languido e rubato*, empregando tais termos para estabelecer um humor, articular a repetição de uma unidade de música, ou intensificar um efeito expressivo, como o ponto alto de uma frase ou uma nota não harmônica incomum. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24039>. Acesso: 13 jun. 2021.

O Gráfico 1 representa o trecho inicial da parte “A” partindo da anacruse (0.3) ao final do compasso 8 (que termina no tempo 9.1) das três repetições que ocorrem na interpretação de Diego Salvetti.

Gráfico 1 – Variação de Agógica Diego Salvetti trecho inicial da parte “A”.



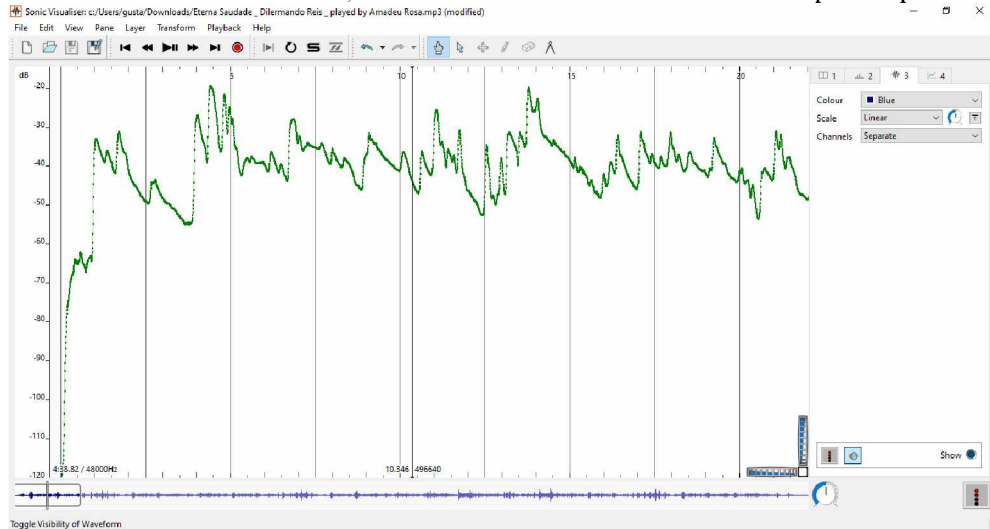
Fonte: O Autor

O eixo vertical indica a variação de andamento com base na duração de cada compasso em batidas por minuto (BPM) e o eixo horizontal mostra os compassos da obra, cada um subdividido em três tempos. Como processo metodológico, houve uma grande preocupação em abarcar a maior quantidade possível de dados, mas também gerar gráficos que fossem visualmente claros e facilmente compreendidos, assim, optou-se pela análise tempo a tempo como demonstrado no Gráfico 1. No entanto, ao exportar os dados coletados no *Sonic Visualiser* para um editor de planilhas, observou-se que as mínimas variações captadas pelo programa acabam por não coincidir com a percepção temporal quando ouve-se as gravações. Segundo

Ainda pensando no processo metodológico, os gráficos de andamento apresentados adiante, foram aplicados junto ao trecho escrito com o intuito de proporcionar uma correlação entre as variações temporais e as análises formal e harmônica realizadas.

Para a coleta dos dados relacionados às dinâmicas utilizadas pelos intérpretes selecionados, optou-se pelo plug-in “*MzPowerCurve*” que segundo os desenvolvedores mede a energia de um sinal de áudio ao longo do tempo e gera dados por meio de uma função matemática para várias curvas de potência derivadas do sinal de áudio.

Figura 17 – Janela do Sonic Visualiser, trecho inicial da obra Eterna Saudade interpretada por A. Rosa.



Fonte: O Autor

Por meio do plug-in, tem-se quatro possibilidades: *raw power* (potência bruta), *smoothed power* (potência suavizada), *smoothed power slope* (inclinação de potência suavizada) e *scaled power slope* (inclinação de potência escalonada). Dentre essas quatro possibilidades, optou-se pela escolha da ferramenta “*smoothed power*” (potência suavizada). Essa ferramenta mapeia as informações brutas de intensidade do sinal de áudio que entram no software, porém, suaviza os ataques mantendo os dados de sustentação e decaimento de maneira nítida.

A escolha das ferramentas de análise deu-se depois de uma pesquisa preliminar, no início do semestre especial de ensino remoto de 2020 do curso de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Uberlândia, em um dos encontros do Grupo de Pesquisa em Música e Tecnologia (NUMUT). Nesse semestre em questão, coordenado em conjunto pelos professores Daniel Barreiro e Cesar Traldi, ao estudarmos descritores de áudio nos deparamos com um *bug* referente à coleta de dados do software *Sonic Visualiser* para plataforma Windows. Ao converter os dados para um arquivo de texto editável, ocorria um erro, resultando, assim, em um arquivo em branco ou com dados que não correspondiam à realidade sonora exibida na tela do software. Por isso, surgiu a necessidade de entender como esse *bug* poderia afetar a análise dos dados coletados, uma vez que o software e as ferramentas nele disponíveis foram utilizadas no processo de coleta dos dados da pesquisa. Para tanto, foi realizada como projeto a ser entregue em cumprimento da disciplina NUMUT uma análise comparativa dos resultados obtidos em três descritores de áudio (*Loudness*, amplitude RMS, agógica) nos três sistemas operacionais disponíveis, Windows, MacOS e Linux, a fim de demonstrar quais eram as

diferenças encontradas entre eles; e por fim, foi realizada a análise e discussão dos dados coletados de cada um dos plug-ins em todos os três sistemas operacionais disponíveis²¹.

Por meio das análises prévias, percebeu-se que a melhor opção para a esta pesquisa era realizar as marcações temporais de maneira manual como explicado no início deste tópico, uma vez que, para utilizarmos as ferramentas automáticas de agógica, teríamos que conhecer a fundo sua programação, a fim de entender quais configurações utilizar para obter o resultado mais fiel ao que ouvíamos. Dessa forma, eliminamos a possibilidade de um erro de configuração que poderia resultar em dados viciados, que não condiziam com a realidade da obra.

Quanto às análises de dinâmicas de intensidade, após as análises prévias percebemos que uma ferramenta que abordasse o aspecto de intensidade sonora de uma maneira mais abrangente seria o caminho ideal para pesquisa. Dessa forma, optou-se pela ferramenta *PowerCurve* por possuir uma boa quantidade de trabalhos publicados, norteando as análises das amostras de áudio desta pesquisa.

Por fim, uma vez que todos os sistemas operacionais experimentados (Windows, MacOS e Linux) apresentaram algum tipo de problema, escolhemos o Windows, por ser o que o pesquisador melhor domina.

4.3 Análise de agógica Diego Salvetti

Ao analisar as variações de agógica na interpretação da obra Eterna Saudade de Dilermando Reis, realizada por Diego Salvetti, nota-se que no âmbito geral a execução tem um tempo fluido, porém, lento com variações em que o andamento mais lento chega a 27 BPM e o andamento mais rápido atinge o pico de 205 BPM, mas esse pico ocorre em apenas um compasso em toda obra.

Como destacado no item 4.1, a obra possui uma forma ternária A-B-A. O primeiro gráfico a ser analisado corresponde ao trecho que vai da anacruse até a primeira metade do terceiro tempo do compasso 8.

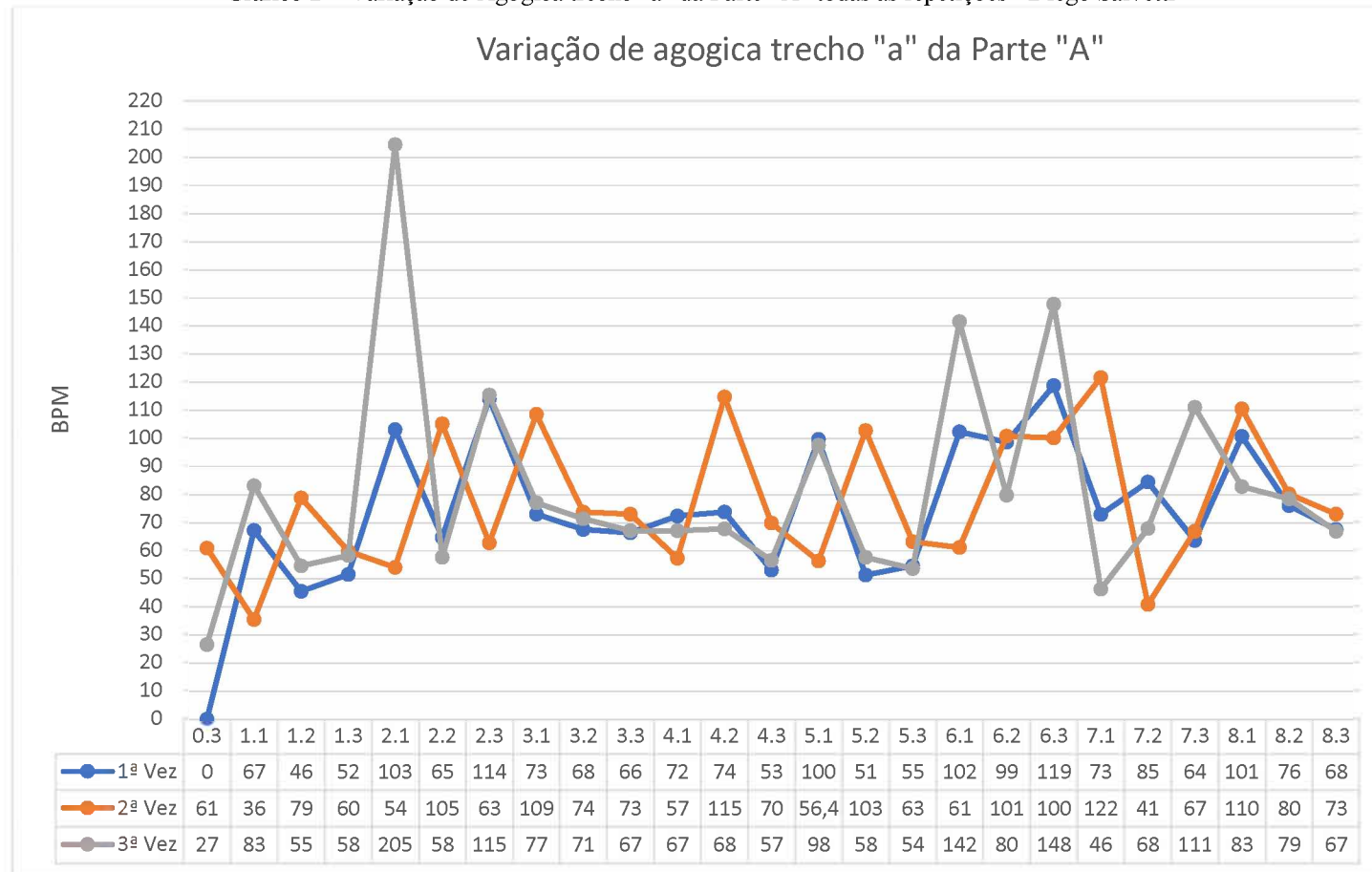
²¹ Análise disponível no Apêndice desta dissertação.

Figura 18 – Transcrição trecho “a” parte “A” Eterna Saudade - Dilermando Reis.

The image displays a musical score for the piece "Eterna Saudade" by Dilermando Reis. The score is presented in two staves, both in treble clef and 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The first staff begins at measure 0 and contains eight measures of music. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in the fifth measure. The bass line consists of chords and single notes, with some measures containing triplets. The second staff begins at measure 5 and contains four measures of music. It continues the melodic and harmonic development, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords and single notes. The score is written in a clear, standard musical notation style.

Fonte: O Autor

Gráfico 2 – Variação de Agógica trecho “a” da Parte “A” todas as repetições - Diego Salvetti



Fonte: O Autor

No Gráfico 2, vemos três linhas de dados que correspondem às três vezes em que o trecho foi tocado no decorrer da obra (azul, laranja e cinza, respectivamente). Na primeira execução, que corresponde à linha azul, pode-se notar que mesmo com a variação do andamento de maneira constante em cada tempo, ocorre uma clara intenção de aceleração. Ela parte do tempo 0.3, correspondente à anacruse, momento em que o cursor do software está parado e a velocidade de execução é 0 BPM, até o tempo 2.3, correspondente ao compasso 2 terceiro tempo, em que o andamento chega a 114 BPM. Posteriormente, tem-se uma grande redução da velocidade já no tempo seguinte, que corresponde ao tempo 3.1 e se estende até o tempo 4.2, em que o primeiro membro de frase é finalizado. A intenção de acelerar acontece também no segundo membro de frase, começando no tempo 4.3 em 53 BPM e chegando no ápice de velocidade no tempo 6.3 com 119 BPM.

Na segunda vez em que o trecho é tocado, a intenção de andamento que Salvetti coloca tem uma constância mais acelerada, isso ocorre principalmente no segundo membro de frase do trecho, em que no compasso 6 a partir do tempo 2 (6.2) o andamento encontra-se sempre na casa dos 100 BPM, com um pico de velocidade no compasso 7 tempo 1 (7.1) em 122BPM.

Na terceira vez, pode-se notar uma grande diferença em alguns trechos, no compasso 2 tempo 1 (2.1) percebe-se uma grande alteração no andamento se compararmos com as amostras anteriores. Nesta o pico encontra-se em 205 BPM, isso também ocorre em dois pontos seguintes, porém com uma velocidade reduzida; no tempo 6.1 temos 142 BPM e no tempo 6.3 temos 148 BPM.

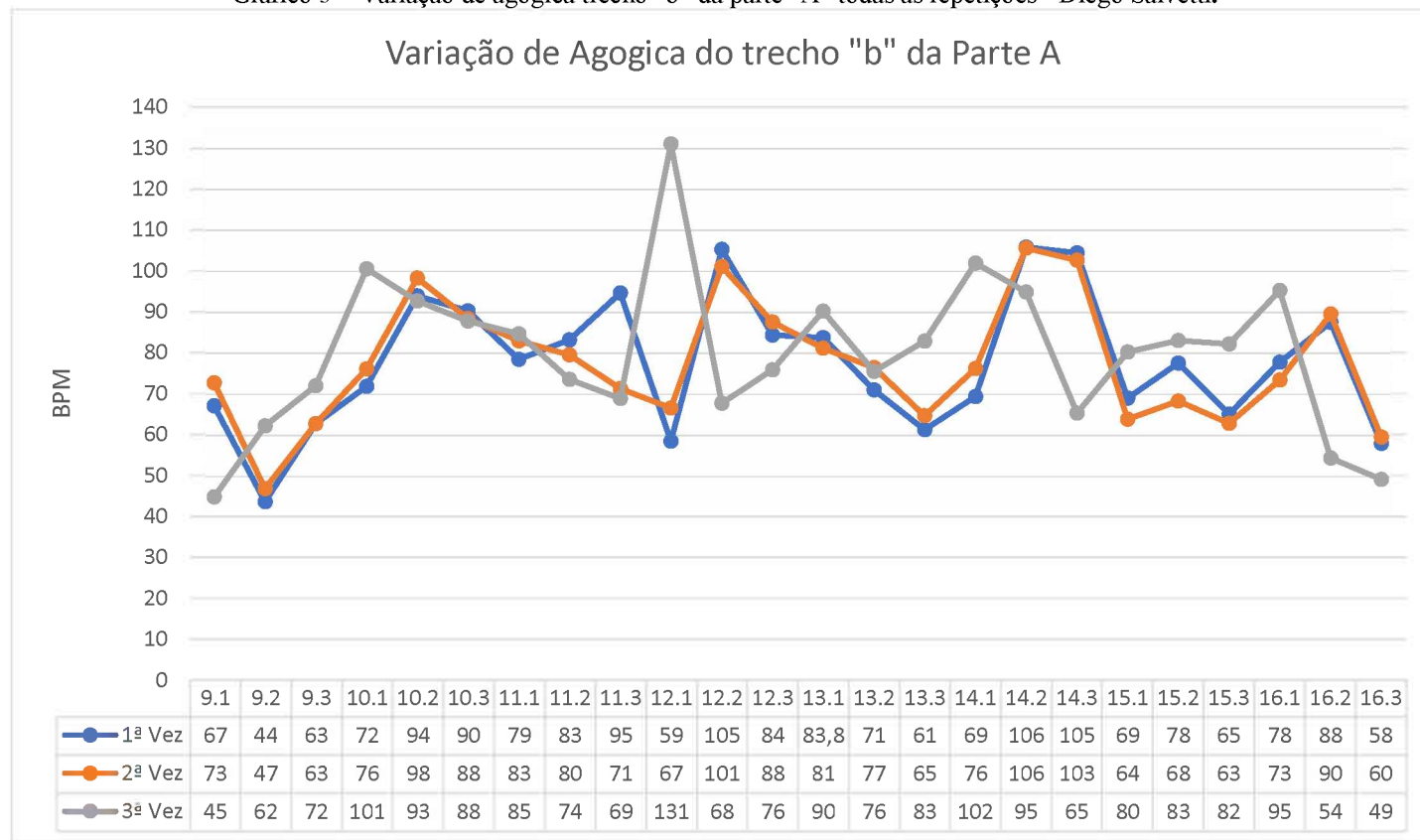
Ao analisar a segunda parte da primeira sentença da parte “A” da obra (Figura 19), pode-se notar uma grande semelhança nas linhas gráficas em vários trechos da interpretação realizada por Salvetti, ocorrendo com maior frequência nas duas primeiras repetições.

Figura 19 – Transcrição da a segunda parte da primeira sentença da parte “A”



Fonte: O Autor

Gráfico 3 – Variação de agógica trecho “b” da parte “A” todas as repetições - Diego Salvetti.



Fonte: O Autor

Nas duas primeiras repetições, ao analisarmos trecho a trecho, vemos a movimentação de um pico de aceleração seguido de uma desaceleração gradativa. Na primeira vez que o trecho é tocado, esse gesto ocorre do compasso 10.2 com 94 BPM ao compasso 12.1 com 59 BPM e posteriormente do compasso 12.2 com 105 BPM ao compasso 13.3 com 61 BPM. Na segunda repetição, os pontos são os mesmos mas a velocidade em que são executados os gestos muda de forma sutil, sendo assim, o gesto ocorre do compasso 10.2 com 98 BPM ao compasso 12.1 com 67 BPM e posteriormente do compasso 12.2 com 101 BPM ao compasso 13.3 com 65 BPM. Por fim, ocorre uma grande oscilação no andamento com picos de velocidade como é possível perceber nos compassos 14.2, 14.3 e 16.2, seguidos de uma desaceleração súbita como nos compassos 15.1 e 16.3.

Na terceira repetição do trecho temos movimentos similares, mas em momentos diferentes do ocorrido na primeira e segunda vez. O gesto de um pico de aceleração seguido de uma desaceleração gradativa ocorre apenas uma vez, começando no compasso 10.1 com 101 BPM de velocidade terminando no compasso 11.3 com 69 BPM. Nos compassos seguintes podemos notar dois tipos de movimentação, em que na primeira delas temos a aceleração abrupta seguida de uma desaceleração súbita como nas duas primeiras amostras, na qual é possível ver nos compassos 12.1 com 105 BPM de velocidade e o compasso 12.2 com 68 BPM de velocidade. O terceiro movimento trata-se de crescendo gradativos, seguidos de desacelerações súbitas. Esse gesto ocorre do compasso 12.2 com 68 BPM e chegando ao ápice no compasso 14.1 com 102 BPM, por fim ao compasso 14.3 com 65 BPM em que o gesto finaliza. Nesse mesmo compasso e tempo, o gesto tem início novamente, atingindo seu ápice no compasso 16.1 com 95 BPM e finalizando no compasso 16.3 com 49 BPM.

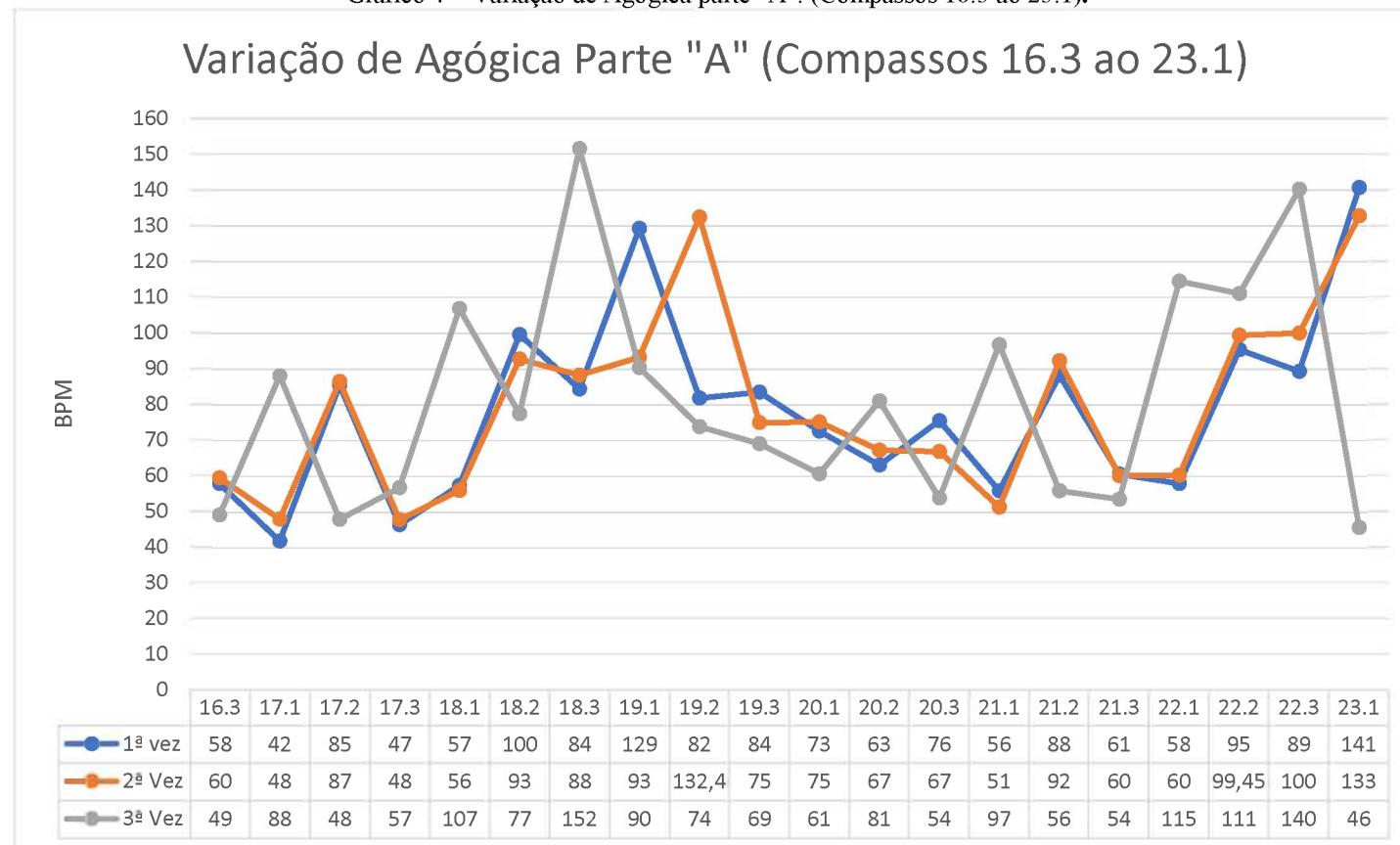
O trecho a seguir (Figuras 20 e 21) foi dividido em duas partes para a melhor visualização da transcrição e dos gráficos. Observa-se novamente à similaridade nas duas primeiras repetições, em que a variação de agógica, mesmo que em pontos específicos ocorram picos de velocidade, se apresenta de maneira um pouco mais linear se comparadas com a terceira repetição. Nesta as mudanças se mostram mais abruptas com picos de velocidade e desacelerações súbitas mais constantes no decorrer do trecho analisado.

Figura 20 – Transcrição parte “A” compassos 16.3 ao 21.3.

The image displays a musical transcription for part "A" of a piece, covering measures 16.3 to 21.3. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 16.3 and the second at 20.3. Both staves are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and triplets. The first staff features three triplet markings over eighth notes. The second staff includes a sharp sign (#) above a note in the second measure.

Fonte: O Autor

Gráfico 4 – Variação de Agógica parte "A". (Compassos 16.3 ao 23.1).



Fonte: O Autor

Ao analisar a primeira e a segunda vez que o trecho é executado, nota-se que no tempo 16.3 há uma desaceleração da velocidade que parte de 58 BPM e 60 BPM respectivamente, chegando ao tempo 17.1 com 44 BPM na primeira vez e 48 BPM na segunda vez que o trecho é tocado. Esse corresponde ao motivo melódico, que marca o início da obra e conseqüentemente a volta para a ideia musical inicial da parte A. No tempo 17.2 ocorre um pico de velocidade com 85 BPM na primeira vez e 87 BPM na segunda vez, seguido de uma desaceleração no tempo 17.3 para 47 BPM e 48 BPM nas suas respectivas execuções. A partir desse ponto, mesmo com algumas pequenas variações, é possível notar a intenção de aceleração partindo do tempo 17.3 e chegando na primeira vez que é executado ao ponto 19.1 com 129 BPM e na segunda vez ao ponto 19.2 com 132 BPM. No trecho seguinte, nota-se que no tempo 19.2 da primeira execução e no tempo 19.3 da segunda execução novamente ocorre uma grande mudança na velocidade, uma queda para 82 BPM e 75 BPM, iniciando, assim, uma queda gradativa que vai terminar no tempo 21.1 com 56 BPM na primeira vez e 51 BPM na segunda vez. Na parte final do trecho, tem-se a intenção de um acelerando que culmina no tempo 23.1 com 141 BPM na primeira vez e 133 BPM na segunda vez.

Quando analisamos a terceira execução do trecho, nota-se uma grande similaridade nas linhas do gráfico. A intenção interpretativa de Diego Salvetti ocorre cerca de um tempo antes em todo o respectivo trecho; outro ponto a se destacar na terceira execução é que os acelerandos e ritardandos também são mais expressivos. Como pode-se notar ao analisar o gráfico, o pico de velocidade que antes ocorria no tempo 17.2 agora ocorre no tempo 17.1 com 88 BPM, e a intenção de aceleração que antes tivera seu pico nos tempos 19.1 e 19.2, respectivamente na primeira e segunda execução, nesse momento ocorre no tempo 18.3 com velocidade de 129 BPM. Concluída a análise do trecho, outro ponto expressivo a se destacar refere-se aos tempos 22.1 ao 23.1, em que temos 115 BPM, 111BPM, 140 BPM e uma desaceleração súbita para 46 BPM.

Ao continuar a análise da segunda sentença da parte “A”, que a partir desse ponto corresponde aos compassos 23 até as casas 1 e 2 (Figura 21), é possível notar uma mudança na intenção interpretativa relacionada à agógica, na qual os acelerandos e ritardandos são constantes. Como na parte anterior do trecho analisado, a terceira execução tem as intenções de dinâmica acontecendo um tempo antes se comparada às duas primeiras execuções. Outra diferença a se destacar na terceira execução é que esta termina no tempo 30.3, dois compassos antes que as duas primeiras repetições. Desse ponto em diante tem-se a Coda, que será posteriormente analisada.

Figura 21 – Transcrição da parte “A” compassos 23.1 às casas 1 e 2.

23

27

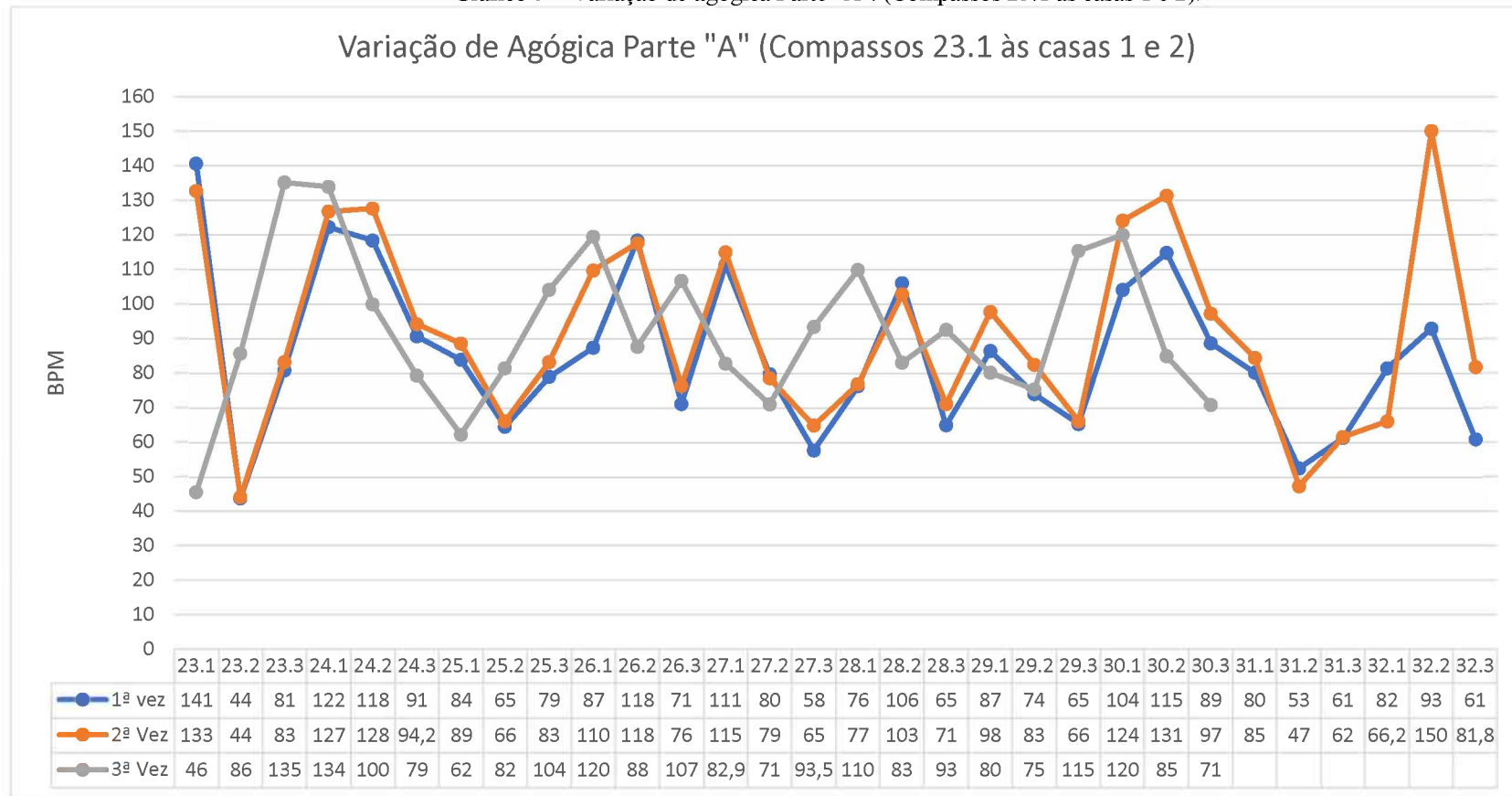
30

1.

2.

Fonte: O Autor

Gráfico 5 – Variação de agógica Parte "A". (Compassos 23.1 às casas 1 e 2).



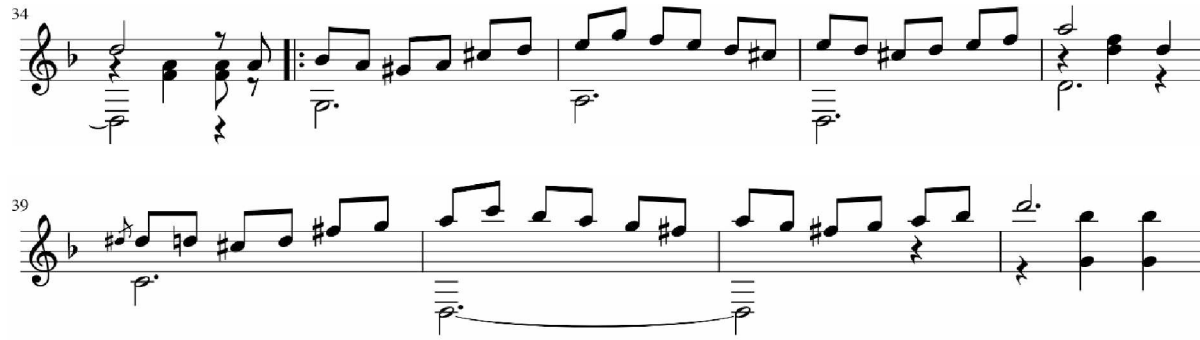
Fonte: O Autor

Diferente do que ocorre no trecho analisado anteriormente, os *rubatos* aqui acontecem em espaços de tempo menores. Começando a análise a partir do tempo 23.2, vemos o início do primeiro acelerando que parte de 44 BPM na primeira e segunda vez que o trecho é tocado, chegando a 122 BPM e 127 BPM no tempo 24.1 e logo depois uma desaceleração gradativa que chega ao tempo 25.2 com 65 BPM e 66 BPM, respectivamente na primeira e segunda execução. A partir desse ponto ocorre o início de um rubato, este inicia-se sempre no tempo 3 de cada compasso, de forma que no tempo 26.3 temos 71 BPM na primeira execução e 76 BPM na segunda execução, saltando no tempo 27.1 para 111 BPM e 115 BPM respectivamente na primeira e segunda vez, desacelerando até o tempo 27.3 com 58 BPM e 65 BPM onde se inicia o ciclo novamente. Este atinge seu pico no tempo 28.2 com 106 BPM e 103 BPM, respectivamente, e desacelera até o tempo 28.3 com 65 BPM e 71 BPM. Nesse trecho, o pico ocorre já no tempo 29.1 com menor velocidade se comparado com os anteriores, podemos ver uma aceleração chegando a 87 BPM e 98 BPM, respectivamente, a desaceleração chega no tempo 29.3 com 65 BPM e 66 BPM. Desse ponto em diante até o fim da parte selecionada da amostra temos um acelerando que atinge seu pico no tempo 30.2 com 115 BPM e 131 BPM na primeira e segunda execução, logo após um desacelerando que chega ao tempo 31.2 com 53 BPM e 47 BPM. Os dois últimos compassos analisados correspondem às casas 1 e 2. Na casa 1, temos acelerando que se inicia no tempo 31.1 com 80 BPM e 85 BPM na primeira e segunda execução, estes atingem seu pico de velocidade no tempo 32.2 com 93 BPM e 150 BPM, finalizando o trecho no tempo 32.3 com 61 BPM na primeira vez e 82 BPM na segunda vez.

Na terceira e última vez que o trecho é executado vemos que a linha gráfica termina no tempo 30.3. Isso ocorre pois nesse ponto acontece o salto para a Coda, que será posteriormente analisada. Dito isso, pode-se notar que as intenções de agógica que ocorrem nessa repetição são muito similares do ocorrido nas duas primeiras vezes em que o trecho é tocado. Pode-se notar também que os inícios ainda ocorrem um tempo antes se comparados com as outras execuções.

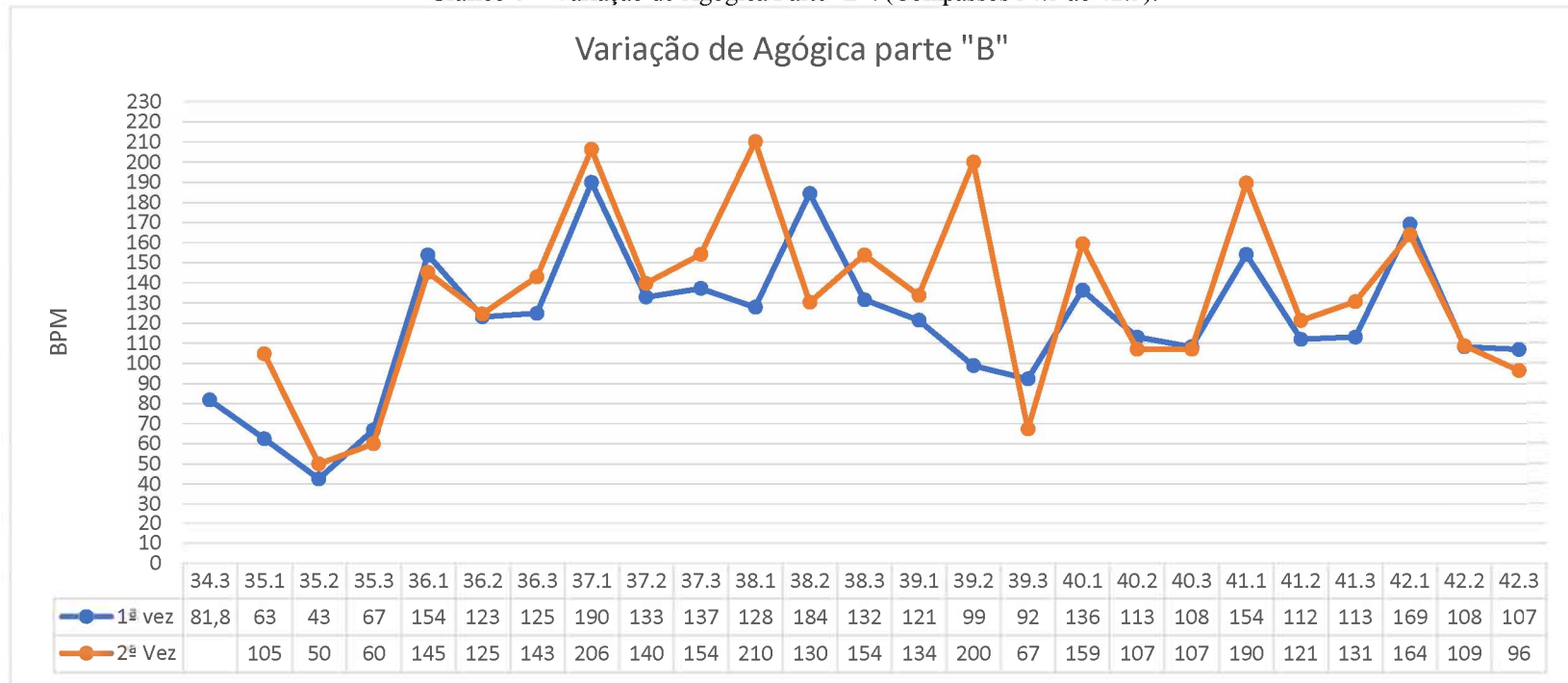
Dando continuidade nas análises de agógica da interpretação realizada por Diego Salvetti, daremos início à parte “B” da obra. Diferente do que ocorreu até o momento, nota-se que na parte “B” temos apenas duas repetições e não três. Para melhor visualização dos gráficos e dos trechos, optamos por dividir a parte “B” em três, a primeira que analisaremos tem início no tempo 34.3 e finaliza no tempo 42.3.

Figura 22 – Transcrição da parte “B” compassos 34 ao 42.3.



Fonte: O Autor

Gráfico 6 – Variação de Agógica Parte "B". (Compassos 34.3 ao 42.3).



Fonte: O Autor

Nesse trecho, nota-se uma grande mudança na intenção de aceleração mesmo que os rubatos continuem acontecendo. Aqui percebemos que o andamento empregado por D. Salvetti é visivelmente maior que nos trechos anteriores. Nota-se também que a duração dos rubatos é em média de um compasso, onde os picos de aceleração acontecem quase sempre no tempo 1 de cada compasso. As exceções acontecem no tempo 35.1, 38.1 e 39.1 da primeira execução, em que nesses tempos temos respectivamente 63 BPM, 128 BPM e 121 BPM. Na segunda execução, as exceções ocorrem nos tempos 35.1 e 39.1 com 105 BPM e 134 BPM. Tratando dos pontos onde ocorrem os picos de velocidade, temos no tempo 36.1 a velocidade de 154 BPM e 145 BPM, e no tempo 37.1 observamos a velocidade de 190 BPM e 206 BPM. No tempo 38.1, o pico de velocidade ocorre somente na segunda vez que o trecho é executado. Nele observamos a velocidade de 210 BPM. Posteriormente, no tempo 40.1 temos o pico de velocidade 136 BPM e 159 BPM na primeira e na segunda execução. No tempo 41.1 observamos a velocidade de 154 BPM e 190 BPM, e por fim no tempo 42.1 observamos a velocidade do andamento em 169 BPM na primeira vez que o trecho é executado e 164 BPM na segunda vez.

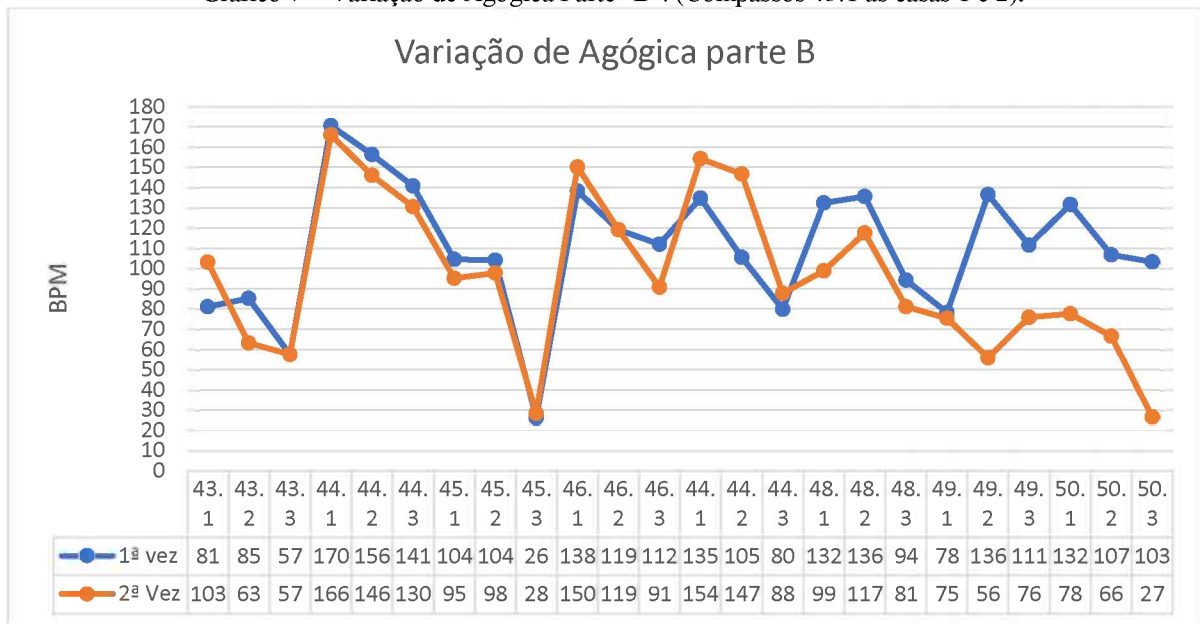
O trecho seguinte corresponde do compasso 43 às casas 1 e 2 da parte “B”.

Figura 23 – Transcrição parte “B” compassos 43.1 às casas 1 e 2.

The image displays a musical score for three systems of music. The first system begins at measure 43 and features a first ending bracket. The second system starts at measure 47 and concludes with a double bar line. The third system starts at measure 51 and includes a second ending bracket. The notation consists of a single melodic line in treble clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The score includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*.

Fonte: O Autor

Gráfico 7 – Variação de Agógica Parte "B". (Compassos 43.1 às casas 1 e 2).



Fonte: O Autor

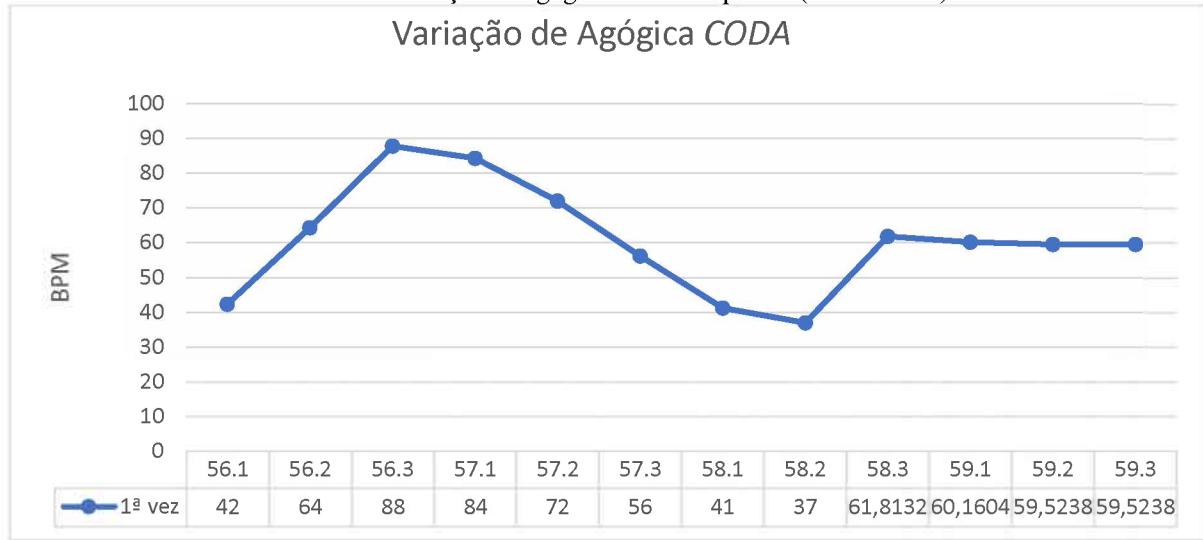
Na segunda parte do trecho analisado, podemos notar uma grande similaridade que corresponde do tempo 43.1 ao tempo 45.3 em ambas as execuções, nesse ponto vemos uma diminuição na velocidade que parte de 81 BPM na primeira execução e 103 BPM na segunda execução, chegando à velocidade de 57 BPM em ambas as execuções no tempo 43.3. Posteriormente ocorre um salto na velocidade, atingindo um pico de aceleração no tempo 44.1 com 170 BPM na primeira execução e 166 BPM na segunda execução. Por fim, observamos uma desaceleração gradativa que se estende até o tempo 45.3 com 26 BPM e 28 BPM respectivamente na primeira e segunda execução. Na parte posterior que corresponde do tempo 46.1 ao tempo 50.3, temos na primeira execução a marcação de “Casa 1” e na segunda execução a marcação de “Casa 2”. A intenção de rubato como no restante da interpretação mantém-se, porém, na Casa 1 a execução mostra-se mais constante se comparada à Casa 2, em que temos uma intenção de desaceleração visível. Isso se deve ao retorno que ocorre para a última repetição da parte “A” analisada anteriormente.

Continuando a análise de agógica da interpretação realizada por D. Salvetti, chegamos por fim na Coda. Esta possui apenas quatro compassos e se mantém no acorde de Ré menor (Dm), como é possível observar na Figura 24.

Figura 24 – Transcrição Coda.

Fonte: O Autor

Gráfico 8 – Variação de agógica Coda compassos (56.1 ao 59.3).



Fonte: O Autor

Na Coda, observamos o movimento de rubato que tem início no tempo 56.1 com 42 BPM, uma aceleração gradativa que atinge seu pico no tempo 57.1 com 84 BPM e uma desaceleração também gradativa que chega a 37 BPM no tempo 58.2. Por fim, observamos uma pequena aceleração no tempo 58.3 que atinge 61.81 BPM e que corresponde ao acorde final, se estendendo por ligadura de prolongamento até o tempo 59.3, finalizando a obra.

4.4 Análise de agógica Amadeu Rosa

Ao analisarmos as variações de agógica na interpretação da obra Eterna Saudade de Dilermando Reis realizada por Amadeu Rosa, podemos inicialmente visualizar as intenções de rubato que são presentes desde o início da interpretação. Isso se deve ao fato de o intérprete seguir os moldes que eram presentes na música seresteira na região onde viveu a sua infância.

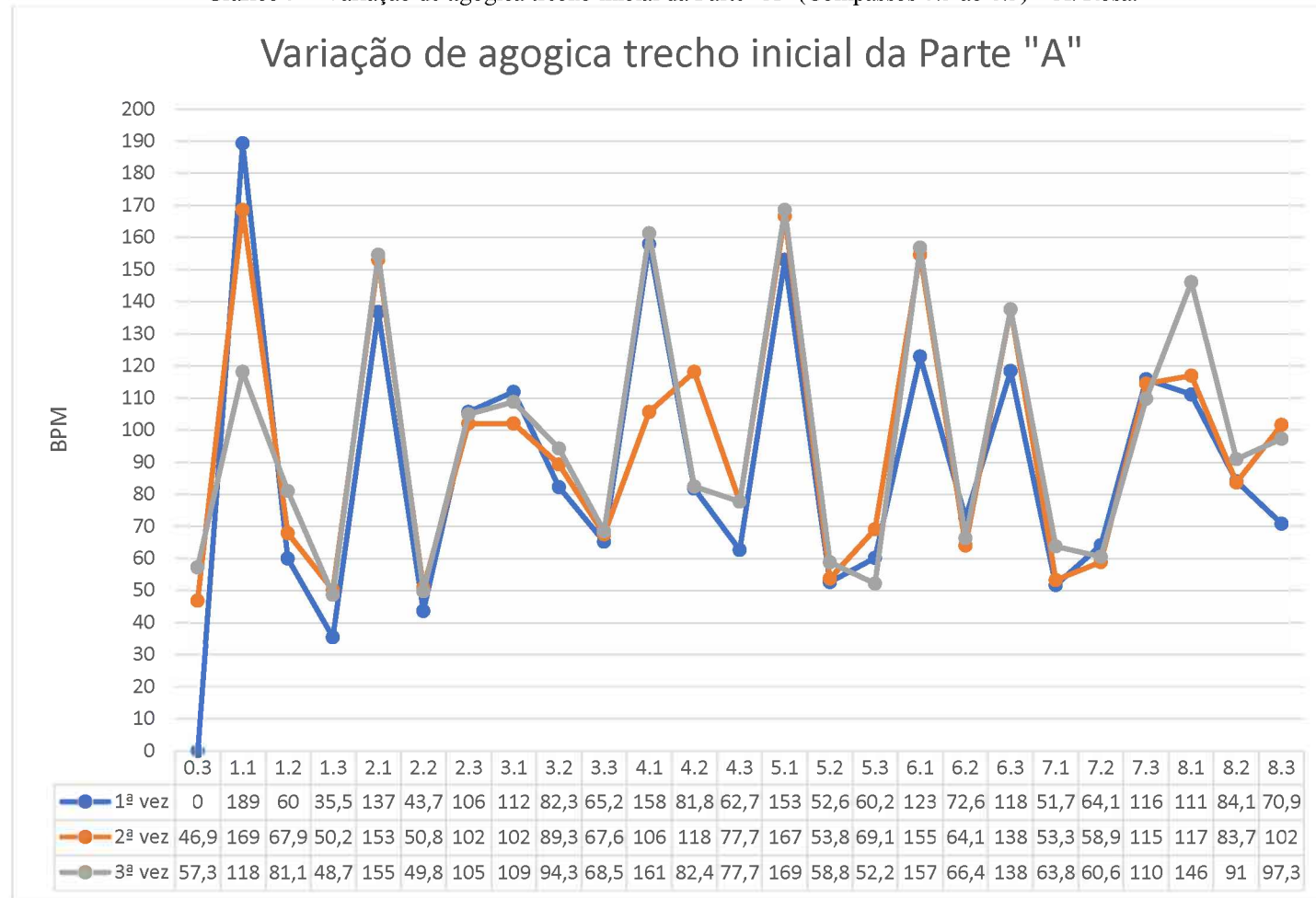
O primeiro trecho a ser analisado corresponde ao trecho inicial da parte “A” da obra, que tem início no anacruse e finaliza no tempo 8.3, como pode ser visto na Figura 25.

Figura 25 – Transcrição trecho inicial parte “A” Eterna Saudade.

The image displays a musical score for the piece "Eterna Saudade". It consists of two staves of music, both in treble clef and 3/4 time. The first staff begins at measure 0 and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, a triplet of eighth notes, and a final measure with a half note. The second staff begins at measure 5 and continues the melodic line with similar rhythmic patterns, including a half note and a final measure with a half note. The score includes various musical notations such as stems, beams, and rests.

Fonte: O Autor

Gráfico 9 – Variação de agógica trecho inicial da Parte "A" (Compassos 0.3 ao 8.3) – A. Rosa.



Fonte: O Autor

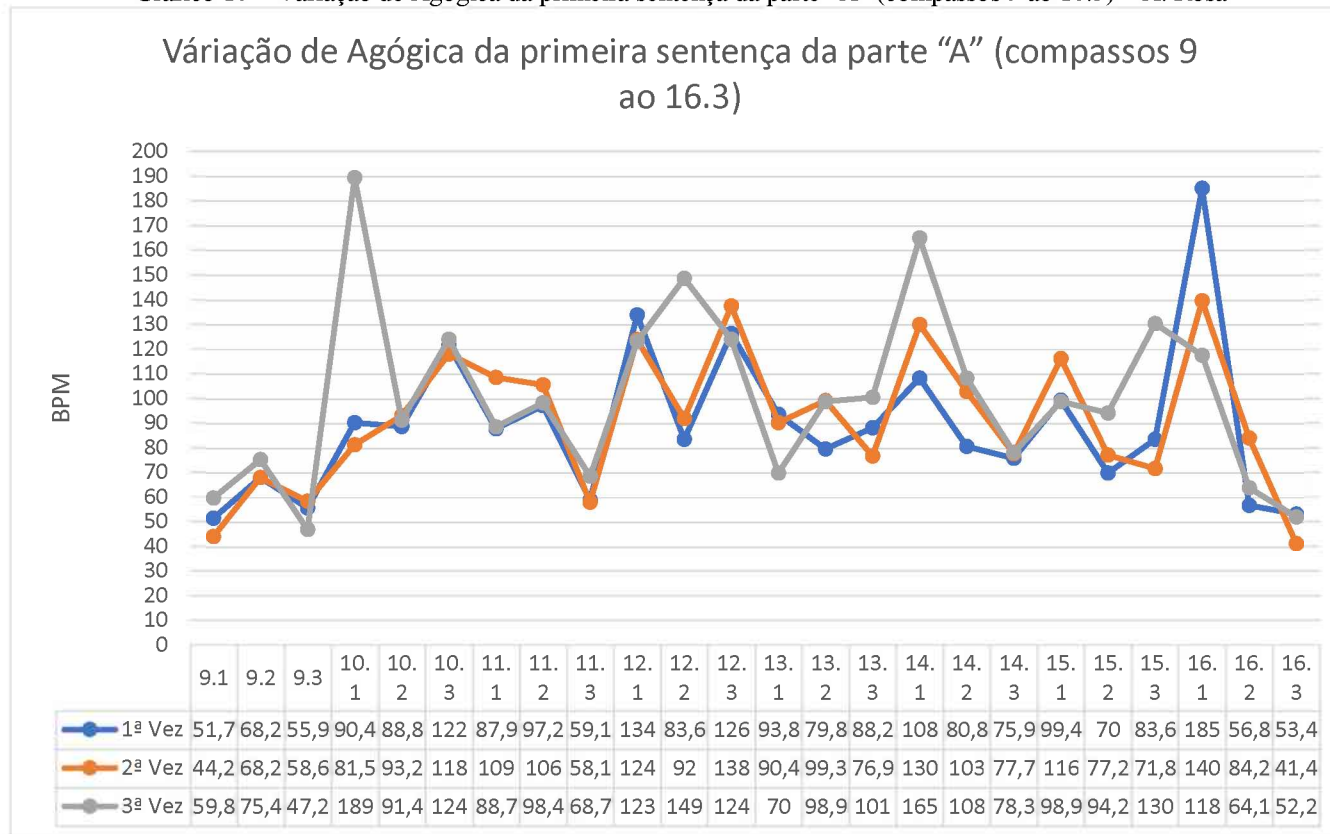
Inicialmente, vemos que a intenção de rubato no trecho analisado tem uma duração média de aproximadamente 1 compasso, o pico de velocidade acontece quase sempre no primeiro tempo de cada compasso, seguido de uma desaceleração igualmente brusca. Partindo do tempo 0.3 onde o cursor do software está estático medindo 0 BPM, vemos um salto no tempo 1.1 para 189 BPM na primeira execução e uma desaceleração no tempo 1.2 para 60 BPM e no tempo 1.3 para 36 BPM. Já na segunda e terceira vez que o trecho é executado, o tempo 0.3 parte respectivamente de 47 BPM e 57 BPM, saltando no tempo 1.1 para 169 BPM e 118 BPM, desacelerando no tempo 1.2 para 68 BPM e 81 BPM, chegando por fim no tempo 1.3 com 50 BPM na segunda execução e 49 BPM na terceira execução. Uma exceção a esse modelo de rubato que se repete por quase todo o trecho tem início no tempo 2.3, que corresponde à variação do motivo melódico analisado no início do subcapítulo “Análise formal e harmônica”. Nesse trecho, nota-se que ocorre um salto de velocidade menor e uma desaceleração gradativa que se estende do tempo 2.1 ao tempo 3.3, onde ocorre uma série de semicolcheias no acorde Mi meio diminuto com baixo em Sol (E°/G). No restante do trecho, a intenção de rubatos retorna como o analisado anteriormente com pequenas alterações entre as execuções, o que possivelmente se deve ao fator humano de execução, em que a liberdade temporal empregada pelo intérprete pode gerar essas pequenas alterações.

O trecho seguinte corresponde à continuação da primeira sentença da parte “A” da obra, como pode-se ver na Figura 26, se estende do tempo 9.3 ao 16.2. O tempo 16.3 pertence ao anacruse do trecho seguinte.

Figura 26 – Transcrição da primeira sentença da parte “A” (compassos 9 ao 16.3)

Fonte: O Autor.

Gráfico 10 – Variação de Agógica da primeira sentença da parte “A” (compassos 9 ao 16.3) – A. Rosa



Fonte: O Autor

Diferente do que ocorre no trecho anteriormente analisado, podemos ver aqui uma intenção rítmica mais fluida, podendo ser observada uma grande variação nas linhas do gráfico. Em algumas partes isoladas do trecho, há também intenção de rubato com o pico de intensidade acontecendo no primeiro tempo do compasso. Iniciando no tempo 9.1, vemos claramente na primeira e segunda vez a intenção de um acelerando que vai de forma gradativa até atingir o pico no tempo 10.3 com 122 BPM na primeira vez que é executado e 118 BPM na segunda vez. A partir desse ponto, vemos um desacelerando que termina no tempo 11.3, respectivamente com 59 BPM e 58 BPM. Nos compassos posteriores, partindo do compasso de número 14, observamos os picos de velocidade acontecendo sempre no tempo 1 de cada compasso, cada qual com uma velocidade diferente entre os trechos executados na primeira e segunda vez em que são tocados. Partindo do tempo 14.1, temos 108 BPM e 130 BPM, no tempo 15.1 temos 99 BPM e 116 BPM, e por fim no tempo 16.1 temos 185 BPM e 140 BPM.

Na terceira vez que esse trecho é executado, notamos uma liberdade maior no andamento, com picos de velocidade em lugares onde antes não aconteciam nas duas primeiras execuções e também acelerandos mais gradativos. O primeiro e mais discrepante pico de velocidade ocorre já no tempo 10.1 com 189 BPM, posteriormente no tempo 12.2 podemos ver outro pico de velocidade com aproximadamente 149 BPM, e por fim, iniciando no tempo 14.3 observamos um acelerando gradativo que se estende até seu pico no tempo 15.3 com 130 BPM.

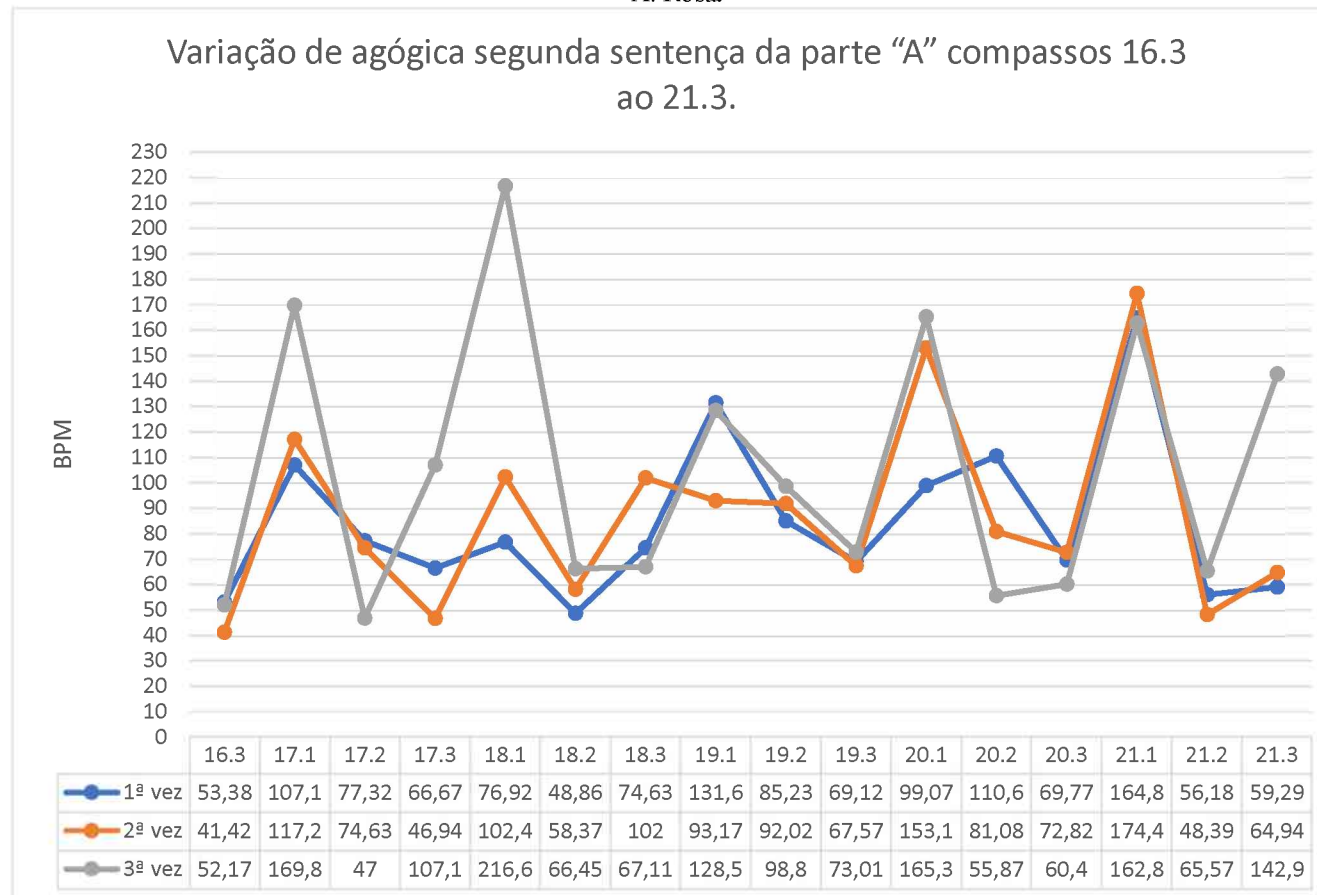
O trecho seguinte corresponde à segunda sentença encontrada na parte A e foi dividida em duas partes para uma melhor visualização dos gráficos e da transcrição.

Figura 27 – Transcrição segunda sentença da parte “A” (compassos 16.3 ao 21.3).

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 16 and contains measures 16, 17, 18, 19, and 20. The second staff begins at measure 20 and contains measures 20, 21, 22, and 23. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. It includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with slurs and triplet markings. Dynamic markings like 'p.' (piano) are present throughout the piece.

Fonte: O Autor.

Gráfico 11 – Variação de agógica segunda sentença da parte “A” (compassos 16.3 ao 21.3).
A. Rosa.



Fonte: O Autor.

Diferente do que ocorre nos trechos anteriormente analisados, aqui, na primeira execução do trecho os rubatos interpretados por A. Rosa se mostram mais lineares e gradativos, com picos de velocidade com saltos menores se comparados às linhas gráficas dos trechos anteriores. Iniciando a análise no tempo 16.3, partimos de 53,38 BPM atingindo o primeiro pico de velocidade no tempo 17.1 com 107,1 BPM. Desse ponto em diante, temos um desacelerando gradativo que chega ao ponto 17.3 com 66,67 BPM, voltando a subir no tempo 18.1 com 76,92 BPM e finalizando no tempo 18.2 com 48,86 BPM. A partir daí, observamos um acelerando que atinge seu pico de velocidade no tempo 19.1 com 131,6 BPM, seguindo os padrões já vistos anteriormente, e desacelera até o ponto 19.3 chegando a 69,12 BPM. Dando continuidade à análise da primeira execução do trecho, observamos um acelerando com saltos gradativos que dessa vez atinge seu pico no tempo 20.2 com 110,6 BPM, seguido de um desacelerando súbito que chega no tempo 20.3 com 69,77 BPM. Por fim, é possível observar no tempo 21.1 um salto na velocidade até 164,8 BPM, seguindo o padrão já estabelecido do pico de velocidade ocorrer no tempo 1 do compasso, desacelerando nos tempos 21.2 e 21.3 respectivamente com 56,18 BPM e 59,29 BPM.

Na segunda vez que o trecho é tocado, notamos o padrão do pico de velocidade ocorrer no primeiro tempo de cada compasso nos tempos 17.1 e 18.1 com 117,2 BPM e 102,4 BPM. Posteriormente, ocorre no tempo 18.3 um pico de velocidade atingindo 102,04 BPM e desse ponto em diante um desacelerando gradativo que chega a seu fim no tempo 19.3 com 67,57 BPM. No restante do trecho, o padrão do pico de aceleração no primeiro tempo de cada compasso volta a se estabelecer e perdura até o fim desse trecho analisado, no ponto 20.1 com 153,1 BPM e no ponto 21.1 com 174,4 BPM.

Por fim, na terceira execução do trecho, observamos o padrão estabelecido acontecendo em todo o trecho analisado. Temos no tempo 17.1 um pico de velocidade em 169,8 BPM, no tempo 18.1 temos 216,6 BPM, no 19.1 podemos observar o pico de velocidade em 128,5 BPM, no tempo 20.1 temos 165,3 BPM, e por fim, no tempo 21.1 observamos o pico de velocidade em 162,8 BPM, caracterizando a intenção de andamento mais rápida dentre as execuções.

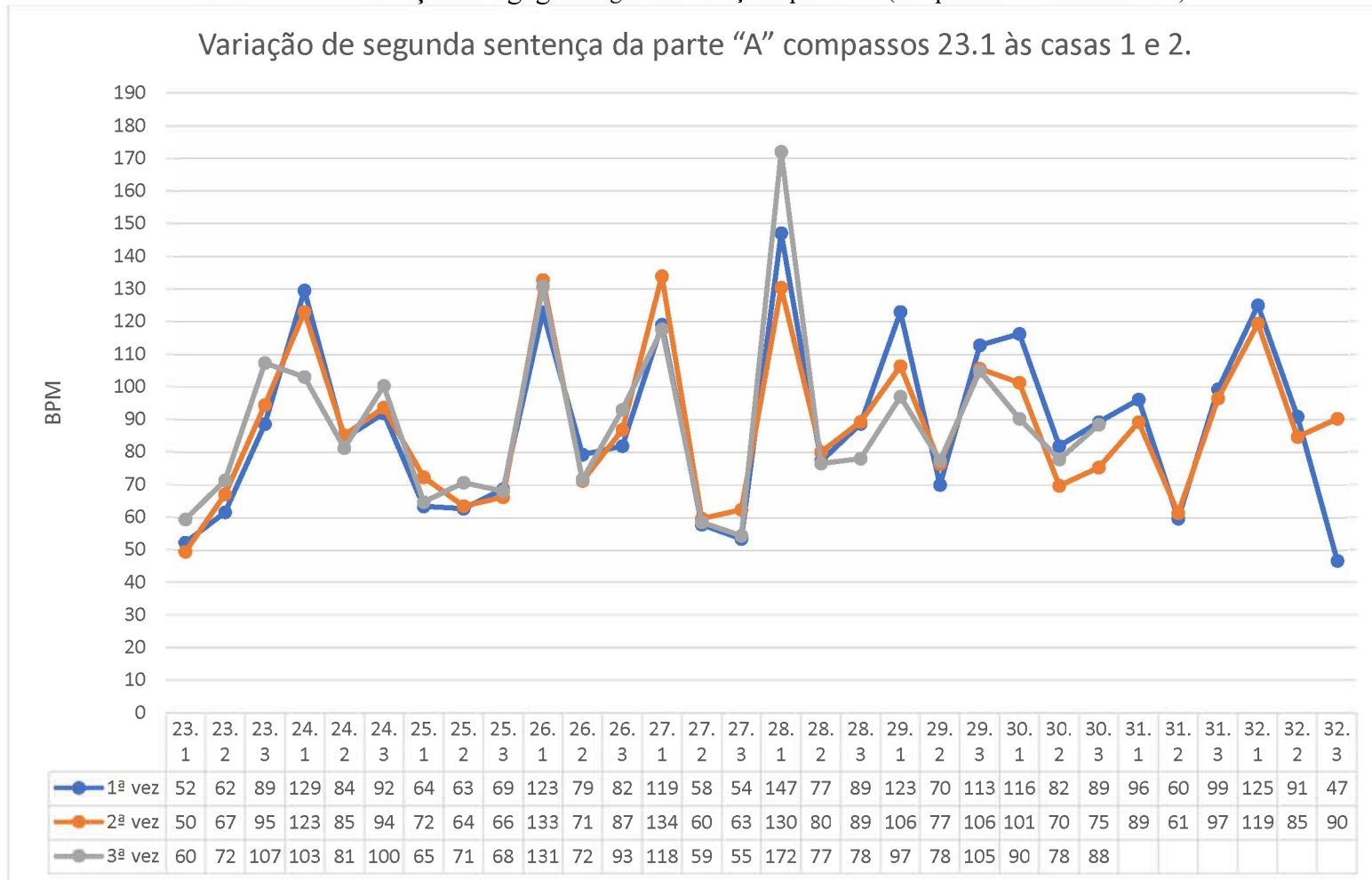
O seguinte trecho refere-se à análise da segunda parte da segunda sentença e corresponde dos compassos 23.1 às casas 1 e 2 da obra. Nota-se nesse trecho uma grande similaridade em todas as três execuções no decorrer da obra. Cabe ressaltar que a terceira execução apresenta uma linha gráfica com número menor de compassos devido ao salto para a Coda que ocorre no compasso 30 da terceira execução.

Figura 28 – Transcrição da segunda sentença da parte “A” (compassos 23.1 às casas 1 e 2).

The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of three staves of music. The first staff begins at measure 23 and contains four measures. The second staff begins at measure 27 and contains four measures. The third staff begins at measure 30 and contains four measures, with a first ending bracket over measures 31-32 and a second ending bracket over measures 33-34. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and chords. The bass line is indicated by a 'p.' (pedal point) symbol below the staff.

Fonte: O Autor

Gráfico 12 – Variação de agógica segunda sentença da parte “A” (compassos 23.1 às casas 1 e 2).



Fonte: O Autor

Na primeira e segunda vez que o trecho é executado, podemos observar um acelerando gradativo que parte do tempo 23.1 com 52 BPM e 50 BPM atingindo seu pico no tempo 24.1 com 129 BPM e 123 BPM, respectivamente. Observamos então um desacelerando no tempo 24.2 para 84 BPM e 85 BPM e novamente um pequeno acelerando no tempo 24.3 com 92 BPM e 94 BPM, na primeira e segunda execução, desacelerando assim até o tempo 25.2 com 63 BPM e 64 BPM.

Desse ponto em diante, o tempo é novamente o padrão em que o pico de aceleração acontece no primeiro tempo de cada compasso. Como podemos observar na primeira e segunda execução, temos o tempo 26.1 com 123 BPM e 133 BPM, o tempo 27.1 com 119 BPM e 134 BPM, o tempo 28.1 com 119 BPM e 134 BPM, o tempo 28.1 com 147 BPM e 130 BPM e, por fim, o tempo 29.1 com 123 BPM e 106 BPM. Uma alteração ocorre no tempo 29.3, em que observamos também um pico de velocidade que possui 113 BPM e 106 BPM, porém como o padrão estabelecido volta a acontecer nos dois últimos compassos, concluímos que essa alteração se deve ao fator humano, no qual a intenção era de se manter linear até o fim do trecho, pois mesmo que de forma mais lenta, temos um pico de velocidade acontecendo no tempo 31.1 com 96 BPM e 89 BPM; no tempo 32.1, observamos o pico em 125 BPM e 119 BPM.

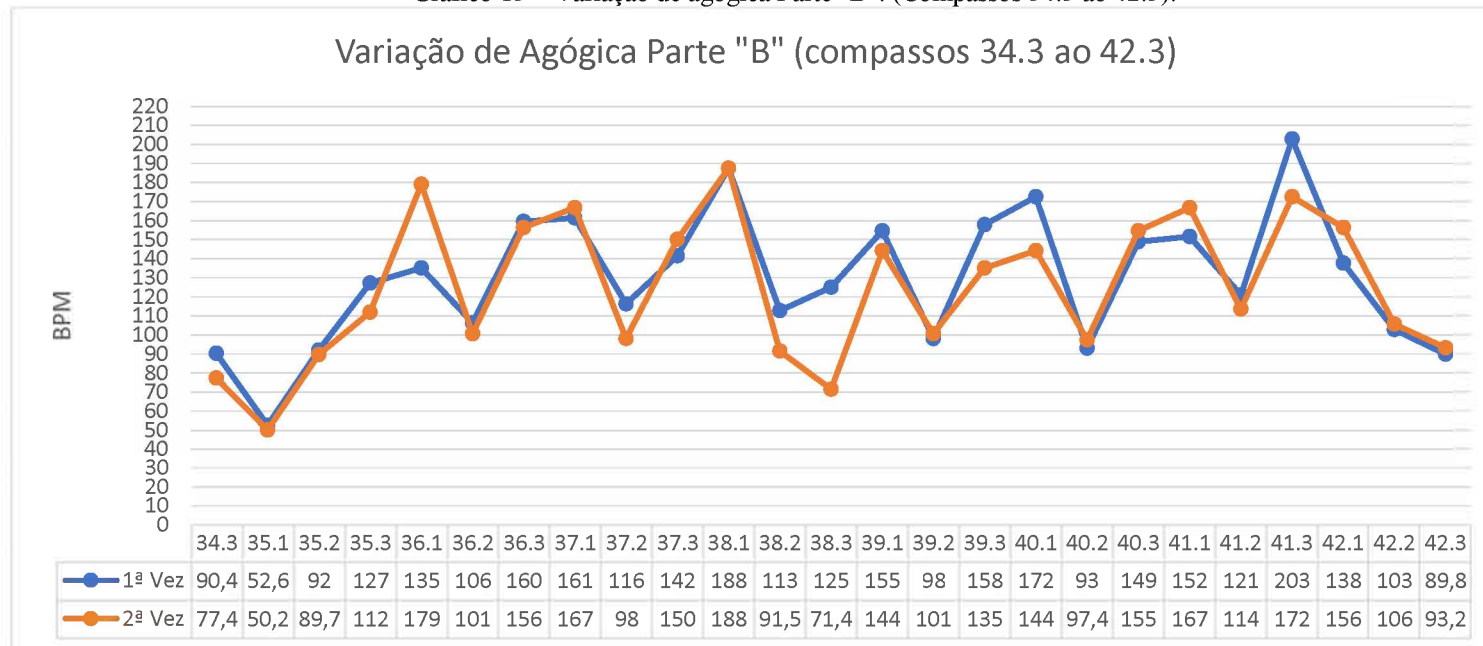
Na terceira execução do trecho, podemos notar apenas uma diferença se comparado com os dois anteriores. Observamos um acelerando gradativo que parte do tempo 23.1, aqui com 60 BPM, atingindo seu pico no tempo 23.3 com 107 BPM, de maneira muito similar com a primeira execução, um desacelerando que chega ao tempo 24.2 com 81 BPM e novamente um pequeno acelerando no tempo 24.3 com 100 BPM, desacelerando assim de forma súbita no tempo 25.2 para 65 BPM. Desse ponto em diante, tem início o padrão estabelecido anteriormente como nas duas primeiras execuções.

O próximo trecho a ser analisado refere-se à parte “B” da obra. Novamente, foi dividido o trecho em dois, sendo a parte aqui analisada iniciando no tempo 64.3 e finalizando no tempo 73.3.

Figura 29 – Transcrição da parte “B” (compassos 34.3 ao 42.3).

Fonte: O Autor

Gráfico 13 – Variação de agógica Parte "B". (Compassos 34.3 ao 42.3).



Fonte: O Autor

Partindo do tempo 34.3, onde na primeira execução temos um andamento de 90 BPM e na segunda execução 77 BPM, é possível observar um desacelerando que ocorre no tempo 35.1 com velocidade de 53 BPM e 50 BPM. Posteriormente acontece um acelerando gradativo até o tempo 36.1 onde o pico de velocidade atinge 135 BPM na primeira execução e 179 BPM na segunda execução. Desse ponto em diante notamos novamente o padrão de *Rubato* que tem duração média sempre de um compasso, com o pico de velocidade ocorrendo no primeiro tempo de cada um deles, porém, notamos que neste trecho ocorre uma pequena variação se comparado aos trechos anteriores. Em alguns lugares o pico de velocidade é precedido de um andamento quase proporcional ocorrendo no tempo anterior a ele, isso pode ser observado no tempo 36.3 que possui 160 BPM na primeira execução e 156 BPM na segunda execução, e o pico de velocidade ocorrendo no tempo 37.1 com 161 BPM na primeira execução e 167 BPM na segunda execução. Isso se repete de 39.3 para 40.1, no primeiro tempo com 158 BPM e 135 BPM, respectivamente, e no segundo, 172 BPM e 144 BPM. Por fim o mesmo ocorre do tempo 40.3 com 149 BPM e 155 BPM, ao 41.1 com 152 BPM e 167 BPM.

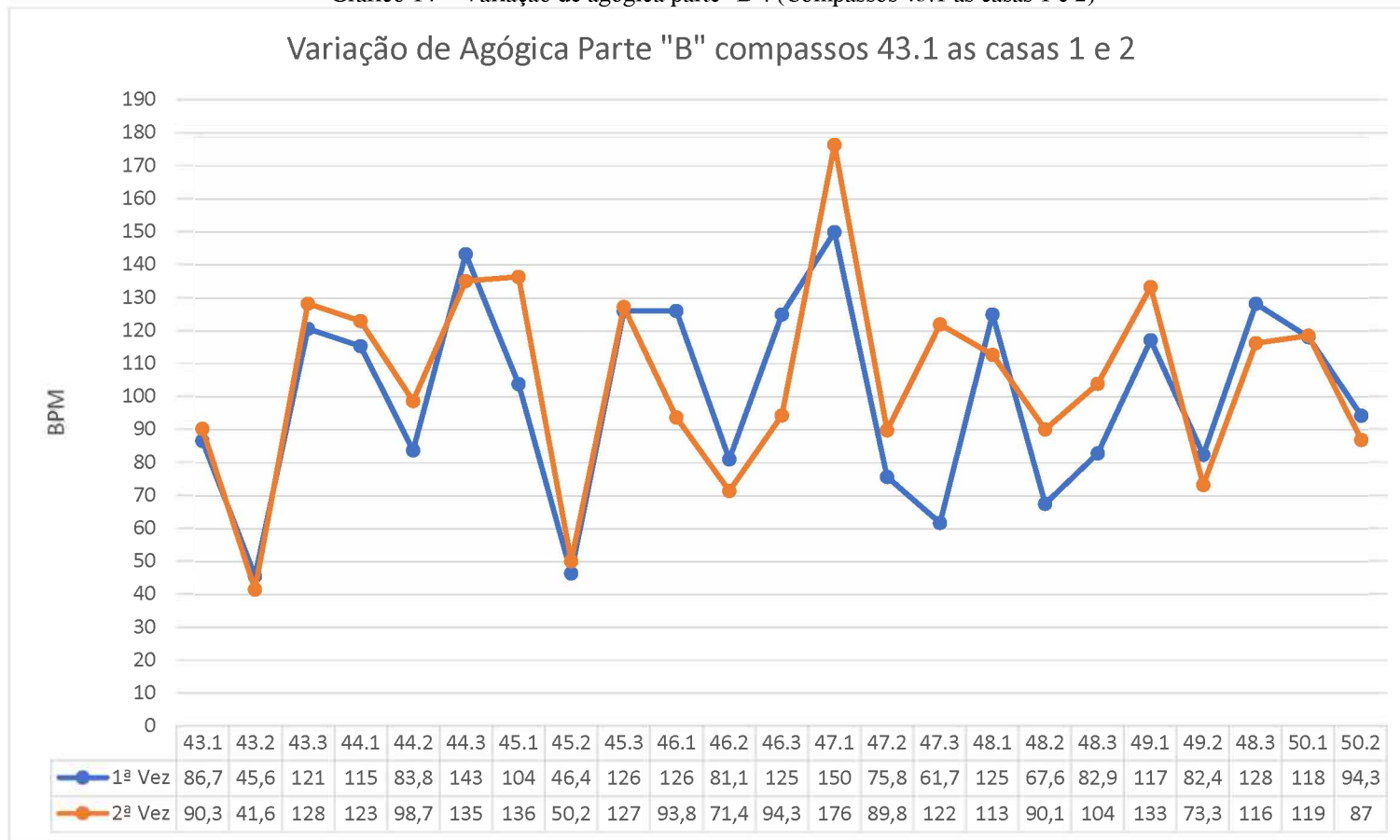
Ao fim do compasso 41 no tempo 41.3 vemos um salto na velocidade para 203 BPM e 172 BPM, e posteriormente um desacelerando gradativo que finaliza no tempo 42.3 com 90 BPM e 93 BPM. Finalizando assim o trecho, tem início a segunda metade da parte B da obra, que se estende do compasso 43.1 ao 50.2.

Figura 30 – Transcrição parte “B” compassos 43.1 às casas 1 e 2

The figure displays a musical score for three staves. The first staff begins at measure 43 and contains a first ending bracket. The second staff starts at measure 47 and concludes with a double bar line. The third staff starts at measure 51 and features a second ending bracket. The music is written in G major and 3/4 time, with various rhythmic patterns and dynamics indicated.

Fonte: O Autor

Gráfico 14 – Variação de agógica parte "B". (Compassos 43.1 as casas 1 e 2)



Fonte: O Autor

Seguindo com a análise da parte “B” da obra, a intenção dos dois padrões, agora já observados dos rubatos utilizados por A. Rosa, continuam presentes até o fim do trecho, porém, eles ocorrem em lugares diferentes e com algumas variações em cada uma das duas vezes que o trecho é executado. Concluímos que essas variações ressaltadas se devem unicamente ao fator humano, pois a linha gráfica se mostra muito similar ao que já fora apresentado. Na primeira execução, do tempo 43.3 ao 44.1, notamos a linha gráfica muito similar ao segundo padrão analisado, porém, o pico ocorre no tempo 43.3 com 121 BPM e um pequena desaceleração ocorre no tempo 44.1 com 115 BPM. Posteriormente, vemos também um grande pico de velocidade acontecendo no tempo 44.3 com 143 BPM, em que, anteriormente, no primeiro padrão de rubato analisado aconteceria no primeiro tempo do compasso seguinte.

Outra linha gráfica muito semelhante ao segundo padrão de rubato ocorre do tempo 45.3 ao 46.1, em que ao invés do primeiro ser ligeiramente mais lento que o segundo, os dois aqui acontecem exatamente com 126 BPM. Por fim, após esse ponto, a primeira execução volta a acontecer de forma idêntica ou muito similar ao primeiro padrão de rubato analisado, em que o pico de velocidade ocorre no primeiro tempo de cada compasso.

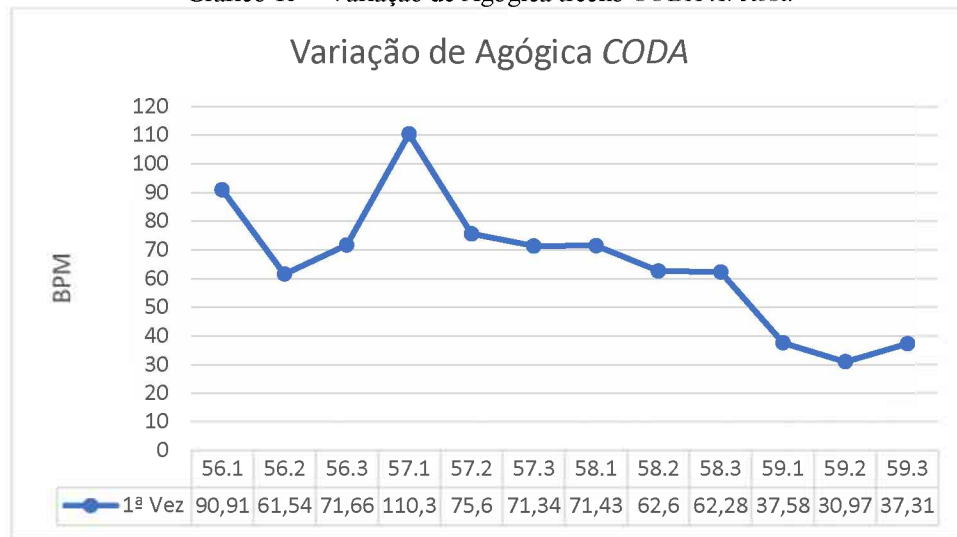
Na segunda execução do trecho, podemos observar a mesma situação que ocorre na primeira execução, em que a linha gráfica se mostra muito similar ao segundo padrão de rubato analisado, com o pico ocorrendo no tempo 43.3 com 128 BPM, seguido de uma leve desaceleração no tempo 44.1 com 123 BPM. Logo em seguida, nos tempos 44.3 e 45.1 vemos o padrão conforme nos trechos anteriormente analisados. No primeiro temos 135 BPM, seguido de uma leve aceleração para 136 BPM e o padrão se repete do tempo 49.3 ao 50.1 com 116 BPM no primeiro e 119 BPM no segundo. Nos pontos restantes, observamos o primeiro padrão acontecendo às vezes no tempo 3, como no 45.3 com 127 BPM e 47.3 com 122 BPM, e às vezes no tempo 1, como no 47.1 com 176 BPM e 49.1 com 133 BPM.

O último trecho que analisaremos pertence à Coda e possui duração de 4 compassos com harmonia em Ré menor (Dm).

Figura 31 – Transcrição Coda

Fonte: O Autor

Gráfico 15 – Variação de Agógica trecho CODA A. Rosa



Fonte: O Autor

Na Coda, A. Rosa vem de um acelerando em que o ápice de velocidade culmina no tempo 56.1 com 90,91 BPM e que corresponde ao primeiro tempo do trecho analisado. Desse ponto em diante, vemos um movimento de rubato que segue o primeiro padrão analisado, atingindo sua maior velocidade no tempo 57.1 com 110,3 BPM; posteriormente até o fim do trecho observamos um grande ritardando, que na linha gráfica se estende até o tempo 59.3 com 37,31 BPM.

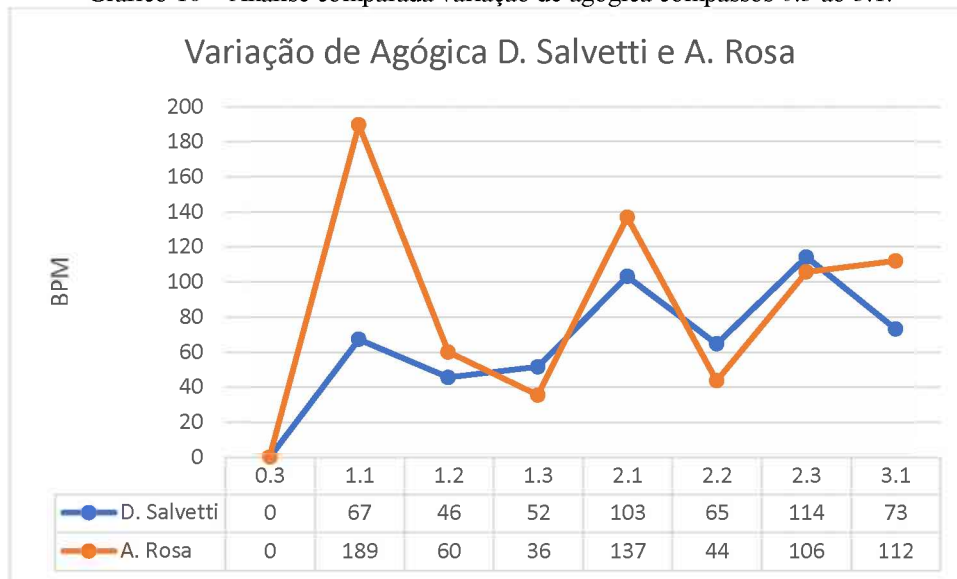
4.5 Análise comparada

Neste subcapítulo, será feita a análise comparada das opções interpretativas dos participantes da pesquisa, Diego Salvetti e Amadeu Rosa. Devido aos fatores de distanciamento social impostos pela Covid-19 no momento das gravações das amostras, não houve a possibilidade de manter parâmetros científicos idênticos para ambos os intérpretes, uma vez que cada um deles utilizou equipamentos próprios e/ou disponíveis em suas respectivas casas. Dessa forma, ao tratarmos das dinâmicas de intensidade sonora, não levaremos em conta valores absolutos. As linhas gráficas demonstram apenas as intenções de crescendo, decrescendo e os ataques das notas, dando assim uma visão geral das escolhas dos intérpretes. O mesmo não se aplica quando tratamos da análise de variação da agógica. Parâmetros científicos como distanciamento do microfone, tipo de placa, tipo de câmera e outros não interferem no resultado da coleta e análise dos dados relacionados à variação de agógica.

Para realizar a análise comparada da obra entre os intérpretes, optamos por selecionar partes das interpretações a fim de demonstrar as diferenças e similaridades que existem entre elas, tanto as relacionadas à agógica quanto as opções de intensidade sonora. Dessa forma, selecionamos para a coleta dos dados trechos que consideramos importantes para a obra e que demonstram as individualidades e similaridades de cada um dos intérpretes. O primeiro trecho analisado corresponde do tempo 0.3 ao 9.2. Nesse trecho, podemos observar os primeiros motivos melódicos da obra e que estão exemplificados no item “Análise formal e harmônica” nas Figuras 5 e 6.

O primeiro ponto a se destacar das escolhas utilizadas pelos intérpretes é a velocidade empregada. D. Salvetti opta por uma variação em que a menor velocidade empregada é 46 BPM e a maior velocidade é 119 BPM. Já A. Rosa opta por uma variação que ocorre entre 36 BPM e 189 BPM. Outro ponto importante a se destacar ocorre no momento da escuta referente à interpretação de A. Rosa, em que ao executar alguns dos motivos melódicos, ouvimos uma sonoridade que nos remete a ornamentação, uma característica de sua especialização.

Gráfico 16 – Análise comparada variação de agógica compassos 0.3 ao 3.1.



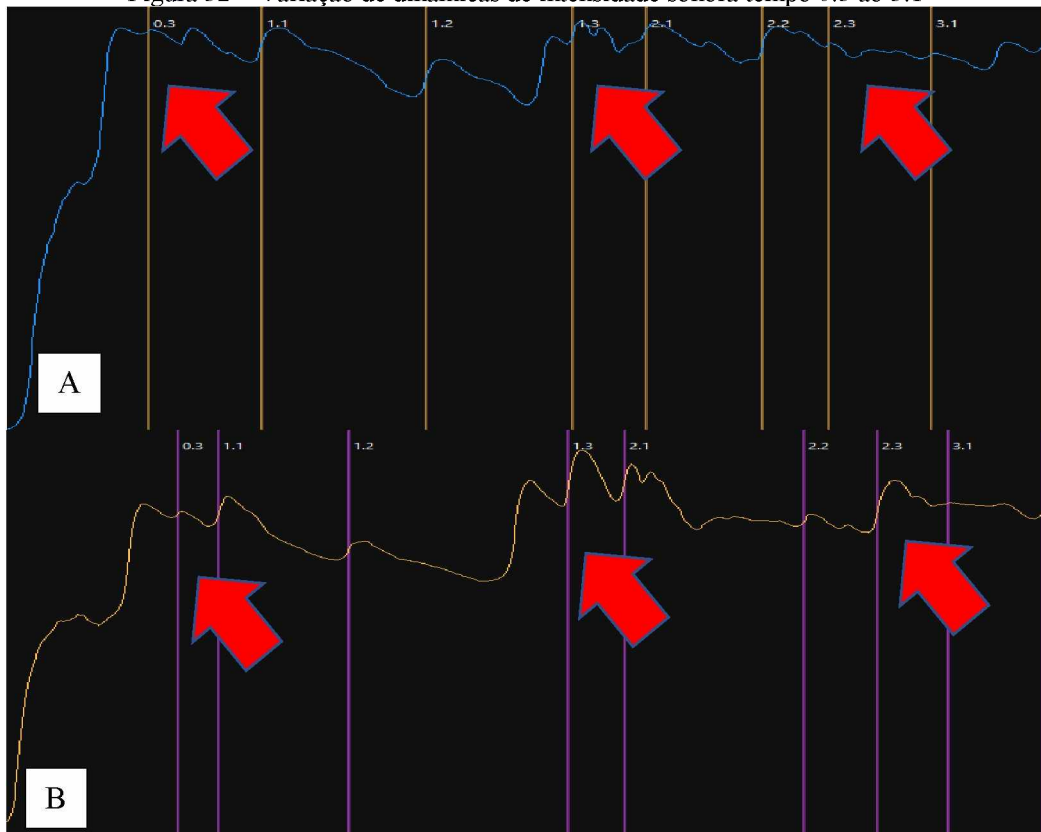
Fonte: O Autor

No trecho que corresponde do tempo 0.3 ao tempo 3.1, observamos opções opostas de variação de agógica, mesmo que os picos de velocidade ocorram nos mesmos lugares, D. Salvetti opta por uma clara intenção de acelerando. Observamos no tempo 1.1 67 BPM, no tempo 2.1 vemos a velocidade de 103 BPM e no tempo 2.3, em que ocorre o último pico do trecho destacado, observamos a velocidade de 114 BPM, seguido de um decrescendo no tempo 3.1 para 73 BPM.

O oposto ocorre na interpretação realizada por A. Rosa, observamos uma intenção de ralentando a cada compasso. Já no tempo 1.1 vemos um pico de velocidade que atinge 189 BPM, no tempo 2.1 o pico acontece com 137 BPM e no tempo 2.3 observamos a velocidade de 106 BPM, seguido de um leve acelerando no tempo 3.1 para 112 BPM.

Ao tratarmos das dinâmicas de intensidade sonora, ainda no trecho que corresponde do tempo 0.3 ao 3.1, podemos observar na Figura 32 algumas similaridades, mas também grandes diferenças nas escolhas dos intérpretes. Na letra A com a linha na cor azul, temos a interpretação de D. Salvetti e em B com a linha laranja a interpretação de A. Rosa.

Figura 32 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora tempo 0.3 ao 3.1



Fonte: O Autor

Podemos observar uma grande similaridade na intenção de dinâmica que parte do tempo 0.3 e se estende até o tempo 2.1. Ambos os intérpretes começam com uma variação de energia consideravelmente alta, destacando o motivo melódico marcado pela seta vermelha, depois realizam um decrescendo até a primeira metade do tempo 1.2 e novamente destacam a primeira variação do motivo melódico que se estende da segunda metade do tempo 1.2 até o tempo 1.3. Na parte seguinte do trecho, observamos opções distintas na interpretação. Na letra A, observamos uma constância no ataque das primeiras notas no tempo 2.1 e 2.2 seguido de um decaimento na intensidade nas notas seguintes. Já na letra B, observamos um ataque nas duas primeiras notas do tempo 2.1, seguido de um decaimento na intensidade que vai se manter até o final do tempo 2.2.

Uma diferença que podemos destacar é que, no gráfico A, optou-se por manter o decaimento da intensidade na variação do motivo melódico que se encontra no tempo 2.3, e no gráfico B optou-se por destacar novamente o motivo melódico. Esse destaque no motivo melódico observado no gráfico B pode ter relação com a opção rítmica que A. Rosa utiliza. No questionário, o intérprete afirma que

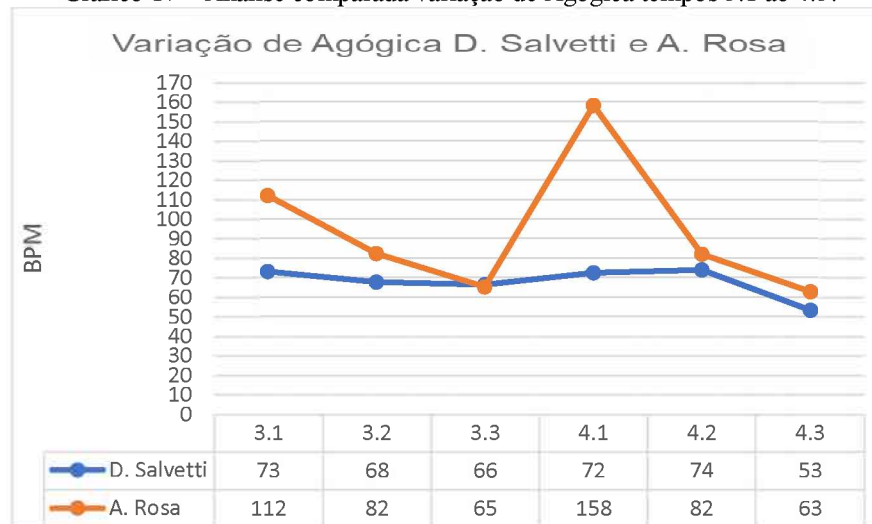
A primeira coisa que me atentou foi a opção de utilizar quiáteras no final das frases (exemplo: compasso 3, terceiro tempo) [compasso 2]. Em geral essa

opção por antecipação da nota final de cada frase ou utilização de *rubato* é bastante característico do violão seresteiro e é usado como recurso de improvisação, mas nem sempre pertence ao esqueleto original da obra. Portanto, não fui tão rígido em relação à rítmica escrita na edição de Ivan Paschoito e apliquei esse princípio em outros pontos, como por exemplo no primeiro motivo (compasso 1) [anacruse] e no segundo motivo da obra (compasso 2) [compasso 1]. (ROSA, 2021, s/n, grifo nosso).

Dessa forma, podemos afirmar que ocorre a união de uma flexibilização rítmica com o aumento de intensidade sonora nos trechos que se referem ao motivo melódico e suas variações na interpretação de A. Rosa.

No trecho seguinte, que corresponde do tempo 3.1 ao 4.3, temos um rubato acontecendo de maneira sutil na interpretação de D. Salvetti.

Gráfico 17 – Análise comparada variação de Agógica tempos 3.1 ao 4.3.

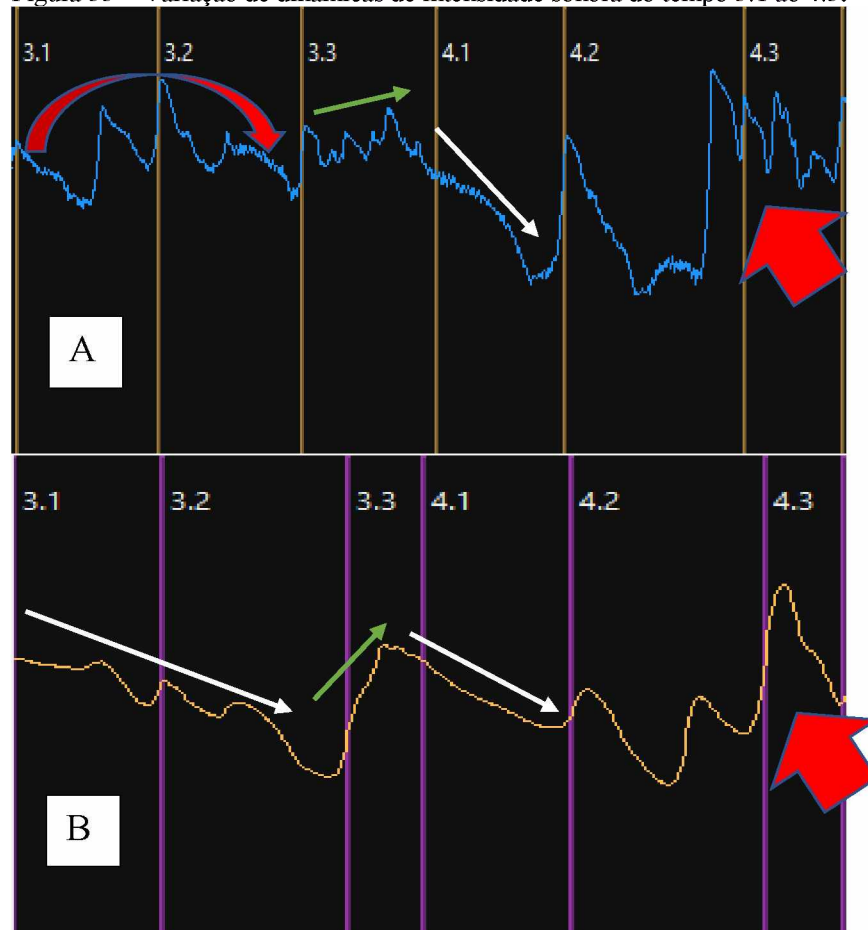


Fonte: O Autor

Iniciando no tempo 3.1 com 73 BPM, um decrescendo leve e gradativo até o tempo 3.3 com 66 BPM e novamente um acelerando leve e gradativo até o tempo 4.2 com 74 BPM, finalizando no tempo 4.3 com 53 BPM. Já na interpretação de A. Rosa, podemos observar o padrão de rubato destacado anteriormente em suas análises individuais, com picos de velocidade acontecendo no tempo um de cada compasso e as vezes no tempo três. Observamos no tempo 3.1 o pico acontecendo com 112 BPM, seguido de desacelerando gradativo até o tempo 3.3 com 65 BPM e um pico de velocidade no tempo 4.1 com 158 BPM.

Na análise de intensidade sonora do trecho em questão, podemos observar na Figura 33 opções distintas nas escolhas dos intérpretes.

Figura 33 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 3.1 ao 4.3.



Fonte: O Autor

No gráfico A (Diego Salvetti) apresentado na Figura 33, podemos observar os ataques das notas bem definidos, diferente do que ocorre no gráfico B (Amadeu Rosa), em que os ataques são mais discretos. Essa questão provavelmente deve-se à escolha interpretativa (no vídeo enviado pelo intérprete, podemos observar o posicionamento da mão direita de forma frontal) ou consequência da masterização realizada na amostra da interpretação de D. Salvetti (uma vez que a gravação foi realizada em estúdio), o que não ocorreu na amostra da interpretação de A. Rosa.

Quanto à intensidade de entrada do sinal de áudio, podemos observar que em A ocorre um movimento de crescendo e decrescendo representado pela seta com arco vermelho. Este inicia no tempo 3.1 e aumenta de intensidade até o tempo 3.2, decrescendo até chegar no tempo 3.3. Nesse ponto, que ocorre a partir do tempo 3.3, é realizado um movimento de arpejo descendente em uma série de quatro semicolcheias, representado pela seta verde, terminando em uma mínima pontuada que pode ser observada na Figura 34. Esse movimento acarreta um aumento gradativo de intensidade e depois um decaimento constante, resultante da duração da nota final (sol).

Figura 34 – Transcrição do trecho referente aos tempos 3.1 a 4.1.



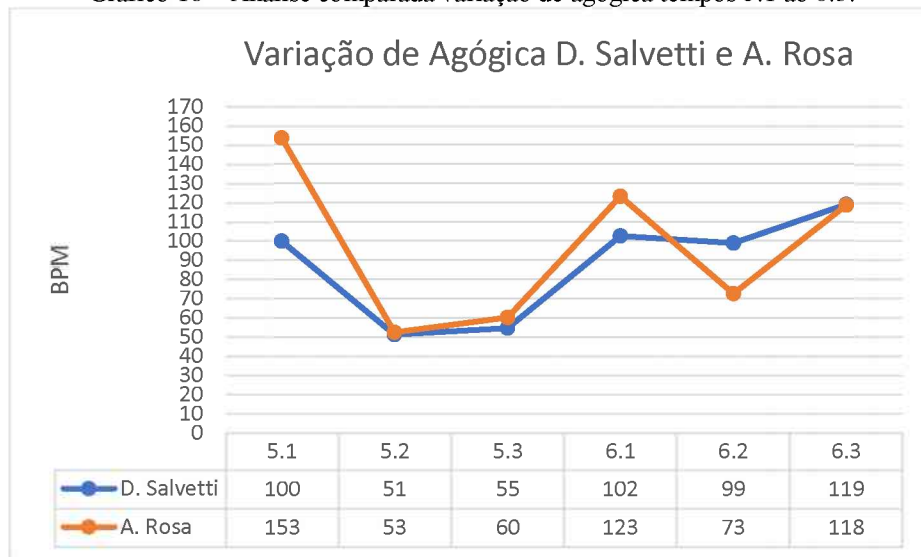
Fonte: O Autor

No trecho posterior, observamos um pico de intensidade sonora na primeira metade do tempo 4.2. Na segunda metade do tempo 4.2, observamos um destaque bem visível que marca o motivo melódico e início da frase seguinte.

Ao observarmos o gráfico B representado na Figura 33, notamos a intenção de um decaimento de intensidade constante que parte do tempo 3.1 até próximo do tempo 3.3, representado pela seta branca. Nesse momento ocorre o mesmo movimento de arpejo descendente, representado pela seta verde, também utilizado por D. Salvetti e demonstrado na Figura 35. Logo depois, podemos observar um ataque na primeira metade do tempo 4.2 e, por fim, observamos o motivo melódico, porém, nesse trecho não é possível observar o ataque de todas as notas do motivo melódico.

Dando continuidade à análise correspondente à repetição da ideia principal da primeira sentença da parte “A”, observamos no Gráfico 18 um pico de velocidade no tempo 5.1 que ocorre em ambas as interpretações, sendo que na de D. Salvetti ocorre com 100 BPM e na de A. Rosa com 153 BPM. Essa similaridade ocorre também nos tempos 5.2 com 51 BPM e 53 BPM. No tempo 5.3, como podemos ver na linha gráfica, temos o início de um acelerando que parte de 55 BPM e 60 BPM, atingindo no tempo 6.1 os 102 BPM e 123 BPM. Posteriormente, na interpretação de D. Salvetti observamos um leve desacelerando no tempo 6.2 para 99 BPM e um desacelerando súbito na interpretação de A. Rosa para 73 BPM. Já no tempo 6.3, observamos no gráfico um leve acelerando acontecendo com 119 BPM na interpretação de D. Salvetti e um pico de velocidade chegando a 118 BPM na interpretação de A. Rosa, ambos seguidos de um desacelerando súbito respectivamente para 73 BPM e 52 BPM.

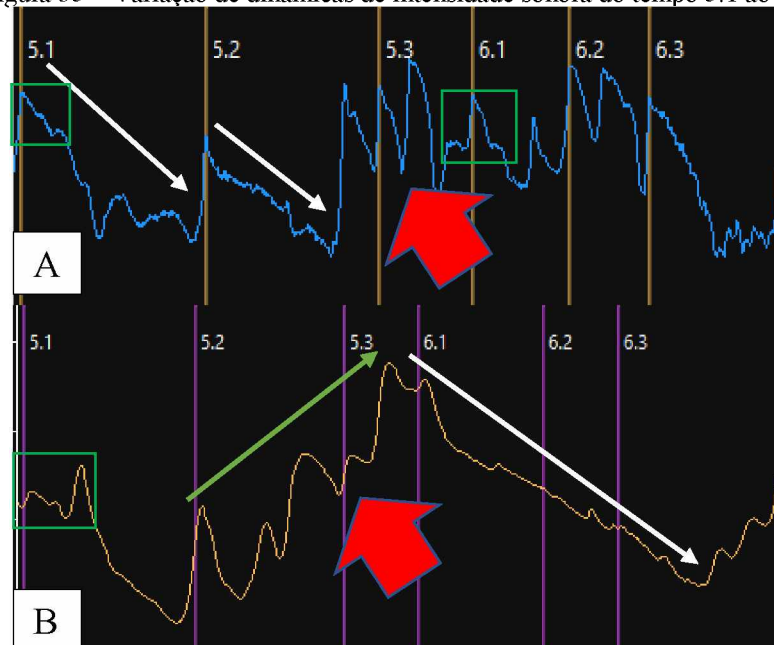
Gráfico 18 – Análise comparada variação de agógica tempos 5.1 ao 6.3.



Fonte: O Autor

Na análise de intensidade sonora, podemos observar novamente as escolhas dissimilares que os intérpretes optaram por fazer em suas performances. Nessa amostra, observamos a continuação da primeira metade pertencente à repetição da ideia principal da primeira sentença da parte “A”.

Figura 35 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 5.1 ao 9.1.



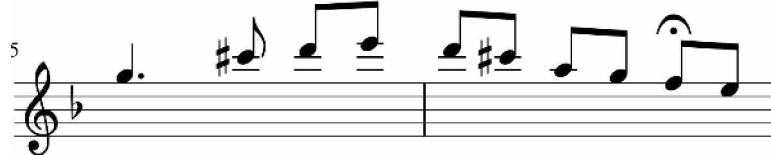
Fonte: O Autor

Em A (Salvetti), observamos o ataque do tempo 5.1 seguido de um decaimento de intensidade decorrente da duração da nota, o mesmo ocorre na primeira nota do tempo 5.2. A partir desse ponto, observamos um salto na intensidade sonora que é utilizado para destacar o

motivo melódico que se repete no tempo 5.3, similar ao que ocorre no início da obra. Nesse trecho, podemos notar novamente a nitidez dos ataques das notas na linha do gráfico A. Com o auxílio da escuta, percebemos também uma dissimilaridade que ocorre entre as duas amostras de áudio, destacadas pelos retângulos verdes. Observamos que D. Salvetti propositalmente separa a nota da melodia, que deveria ser tocada com a nota do baixo, em praticamente toda parte “A” da obra.

Passando para o gráfico B, observamos que A. Rosa também separa a nota da melodia com a nota do baixo, porém somente em alguns trechos, de forma que a nota da melodia é atacada na cabeça do tempo e a nota do baixo alguns instantes depois. Isso pode ser visto no tempo 5.1 destacado com o retângulo verde. Outra dissimilaridade que observamos nesse trecho tem início no tempo 5.2 e se estende até o fim do tempo 5.3, como pode ser observado pela seta verde, em que ao invés do salto de intensidade vemos um crescendo gradativo, que passa pelo motivo melódico e chega até o tempo 6.1. Aqui ocorre o inverso, representado pela seta branca, observamos um decrescendo gradativo até o fim do compasso, movimento que acompanha a linha da melodia como pode ser observada na Figura 36.

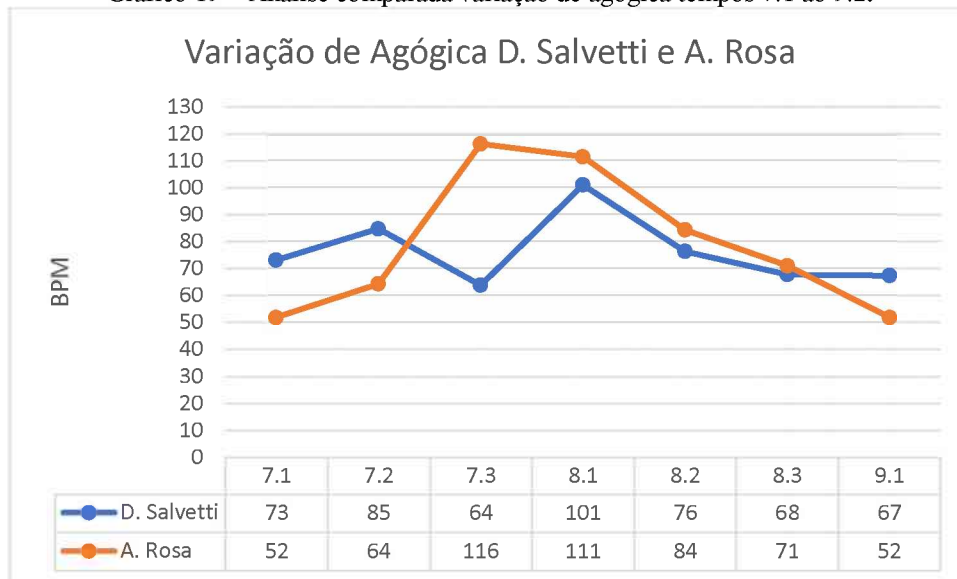
Figura 36 – transcrição melodia tempos 5.1 ao 6.3.



Fonte: O Autor

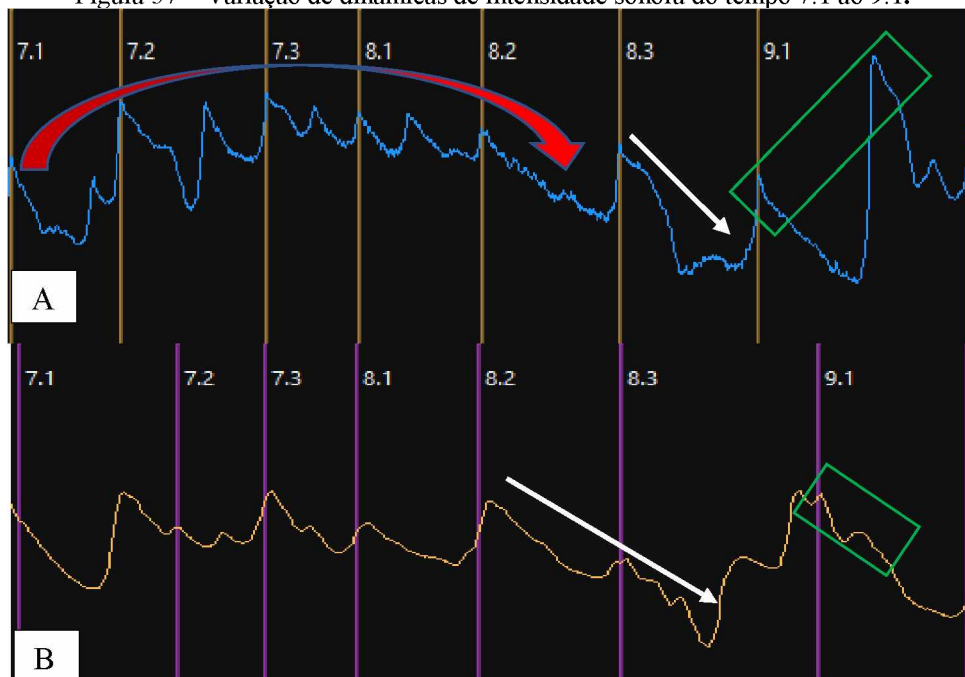
O Gráfico 19 representa os três últimos compassos do trecho analisado, começando no tempo 7.1 e finalizando no tempo 9.2. Podemos observar dois picos de velocidade acontecendo, o primeiro no tempo 7.2 com 85 BPM e o outro no tempo 8.1 com 101 BPM, seguido de um desacelerando até o tempo 9.2 com 44 BPM na interpretação de D. Salvetti. Na interpretação de A. Rosa, observamos um crescendo que atinge seu pico no tempo 7.3 com 116 BPM e posteriormente um decrescendo gradativo que se estende até o tempo 9.1 com 52 BPM e no tempo 9.2 ocorre uma pequena aceleração para 68 BPM.

Gráfico 19 – Análise comparada variação de agógica tempos 7.1 ao 9.2.



Fonte: O Autor

Figura 37 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 7.1 ao 9.1.

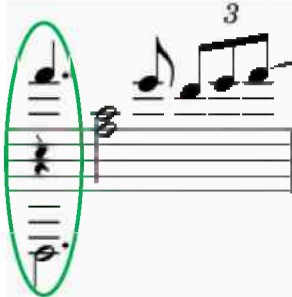


Fonte: O Autor

Na Figura 37, podemos ver no gráfico A, referente à interpretação de D. Salvetti, a intenção de um crescendo que tem início no tempo 7.1, estende-se até o tempo 7.3, seguido de um decrescendo desse ponto até o tempo 8.2. Já no tempo 8.3, o ataque da nota seguido de seu decaimento, marcado pela seta branca, o que também ocorre no tempo 9.1, mas aqui de forma muito clara, ocorre a antecipação da nota da melodia seguida da nota do baixo, utilizada por ele

como forma de interpretação, mas que segundo a partitura deveriam ser tocadas juntas, como podemos observar na Figura 38.

Figura 38 – Transcrição compasso 9.

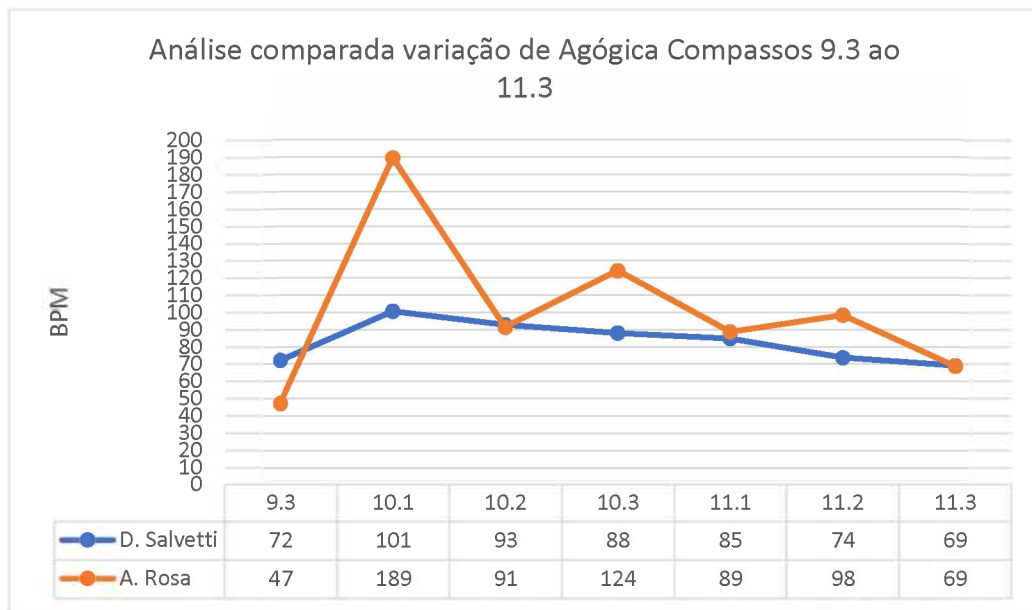


Fonte: O Autor

Já em B, gráfico que se refere à interpretação de A. Rosa, observamos uma escolha de intensidade sonora mais estável, partindo do tempo 7.1 até o tempo 8.2, em que vemos ataques em notas específicas da melodia seguidas de seus decaimentos. Desse ponto em diante, observamos um decaimento que se estende até a fim da primeira metade do tempo 8.3 e no tempo 9.1 observamos também a antecipação da nota da melodia, que na partitura está escrita para ser tocada simultaneamente com o baixo como representado na Figura 38.

Os gráficos seguintes correspondem à terceira execução da segunda metade da primeira sentença da parte “A” da obra, que se inicia no tempo 9.3 e finaliza no tempo 16.2. Quanto aos gráficos de intensidade sonora, a numeração inicia no tempo 105.3 e finaliza no tempo 113.2. Essa diferença ocorre devido ao software não reconhecer ritornelos e marcas de repetições, realizando uma contagem de compassos contínua, computando assim um total de 130 compassos. A escolha da terceira execução desse trecho deu-se pela discrepância das linhas gráficas tanto do aspecto de agógica quanto do aspecto de intensidade sonora.

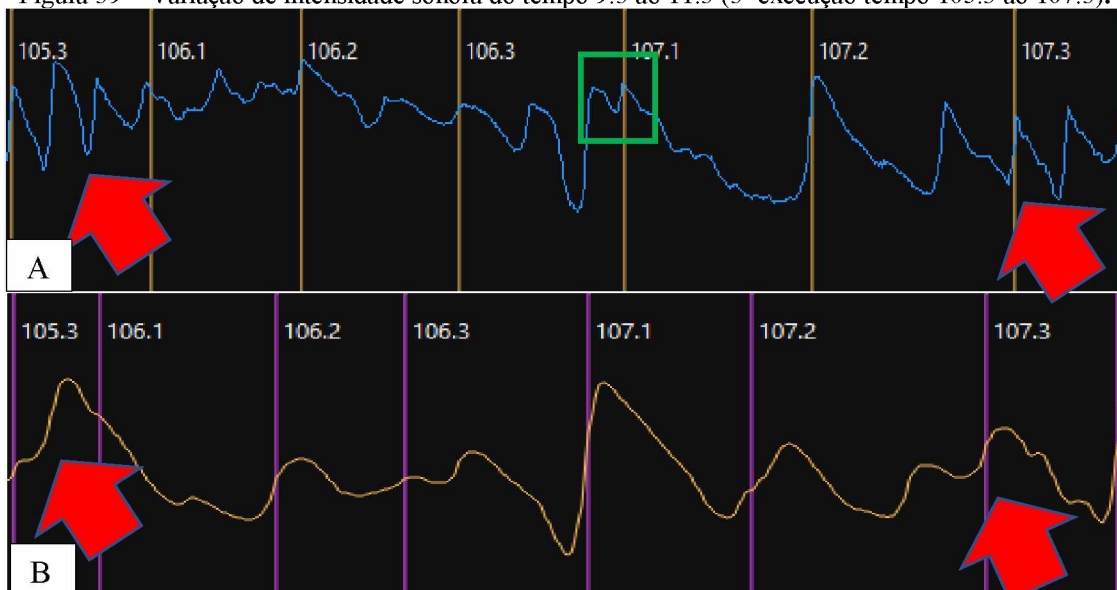
Gráfico 20 – Análise comparada variação de agógica compassos 9.3 ao 11.3 (terceira execução).



Fonte: O Autor

Novamente, vemos opções bem distintas de andamento. D. Salvetti inicia o trecho no tempo 9.3 com 72 BPM, acelerando no tempo 10.1 para 101 BPM e posteriormente um desacelerando contínuo que se estende até o tempo 11.3 com 69 BPM. Já na interpretação de A. Rosa, pode-se observar que ele inicia o trecho com 47 BPM no tempo 9.3, porém, ocorre um grande pico de velocidade no tempo 10.1 com 189 BPM e logo após vemos também uma intenção de desaceleração. Contudo, diferente do que ocorre na interpretação de D. Salvetti, aqui a desaceleração ocorre de maneira progressiva, com picos de velocidade no tempo 10.3 com 124 BPM e no tempo 11.2 com 98,4 BPM, chegando ao tempo 11.3 com 68,7 BPM.

Figura 39 – Variação de intensidade sonora do tempo 9.3 ao 11.3 (3ª execução tempo 105.3 ao 107.3).



Fonte: O Autor

Aqui novamente o que chama bastante atenção ao analisarmos a imagem dos gráficos entre os dois intérpretes é a diferença na nitidez dos ataques entre as duas amostras. No tempo 105.3 e 107.3, visualizamos o motivo melódico que rege a parte “A” da obra. É possível observar de maneira muito clara no gráfico A da interpretação de D. Salvetti as três notas da quiáltera que acontece no tempo 105.3, e a outra variação do motivo melódico que corresponde a três colcheias acontecendo a partir da segunda metade do tempo 107.2 e no tempo 107.3. Destacado pelo quadrado verde no tempo 107.1, observamos novamente a antecipação, mas nesse ponto a nota antecipada é a do baixo e não mais a da melodia.

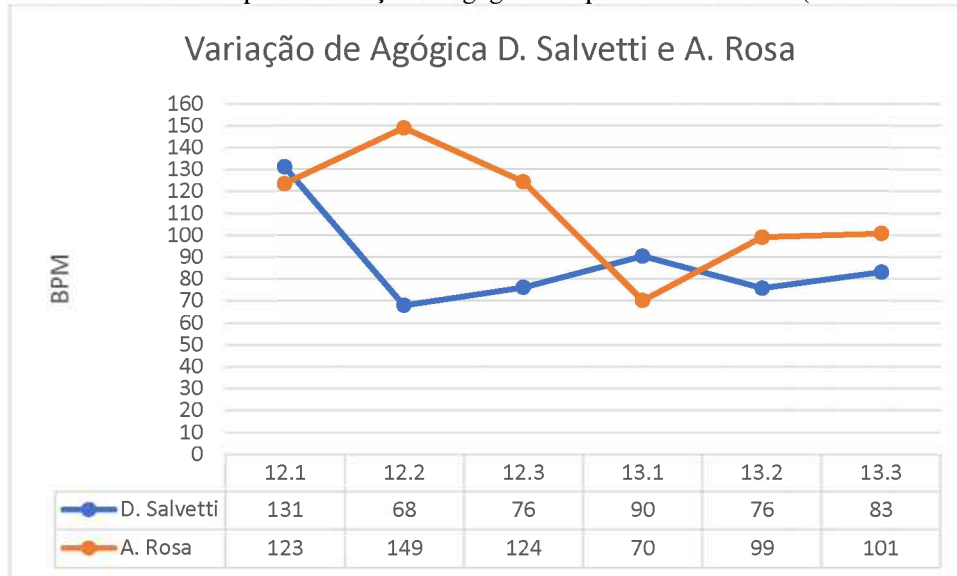
Ao nos voltarmos para interpretação de A. Rosa, percebemos que a falta de nitidez dos ataques, principalmente nos motivos melódicos destacados, pode estar ligada à intenção do intérprete em não se preocupar com a precisão rítmica escrita na partitura, como afirmado por ele mesmo no questionário da pesquisa.

Em geral essa opção por antecipação da nota final de cada frase ou utilização de *rubato* é bastante característico do violão seresteiro e é usado como recurso de improvisação, mas nem sempre pertence ao esqueleto original da obra. Portanto, não fui tão rígido em relação à rítmica escrita na edição de Ivan Paschoito e apliquei esse princípio em outros pontos. (ROSA, 2021, s/n, grifo nosso).

Esse fato exposto, unido a uma performance com intenção de andamento mais acelerada, e a gravação realizada por um celular podem ter exercido uma influência direta nessa clareza dos ataques captadas pelo software no momento da coleta dos dados.

Dando continuidade na análise do trecho selecionado, observamos no Gráfico 21 os tempos 12.1 ao 13.3, e na Figura 40 ao trecho correspondente, porém com a numeração de compassos fornecida pelo software, que tem início no tempo 108.1 ao 109.3.

Gráfico 21 – Análise comparada variação de agógica compassos 12.1 ao 13.3 (terceira execução).

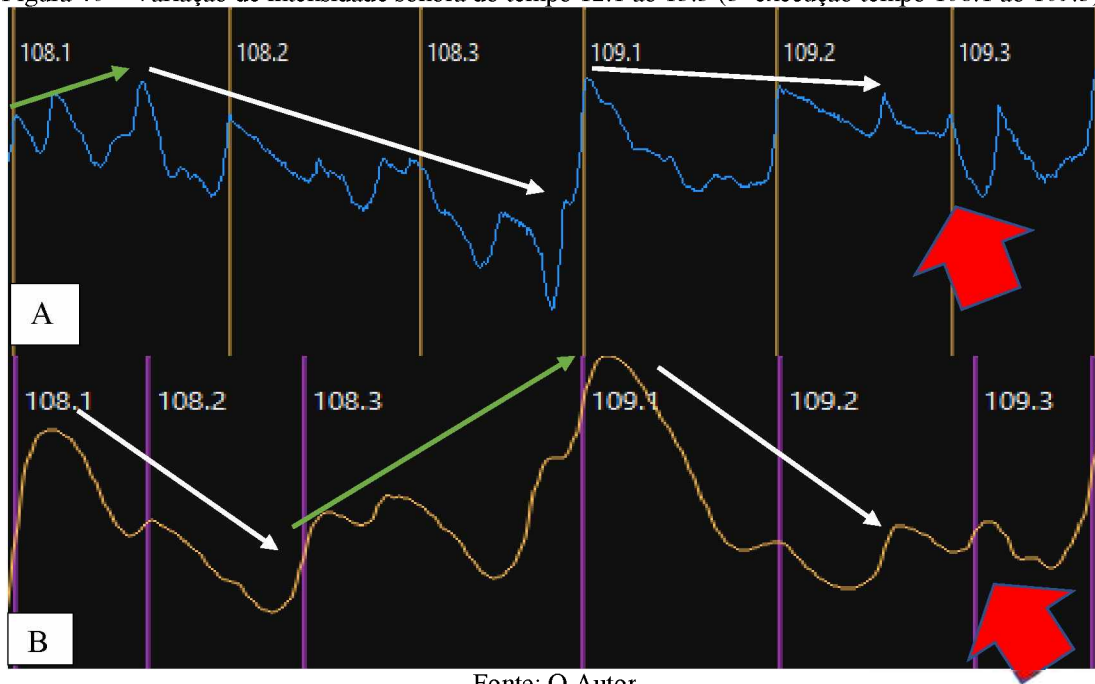


Fonte: O Autor

Na interpretação de D. Salvetti, correspondente à linha do gráfico na cor azul, podemos observar um pico de velocidade ocorrendo no tempo 12.1 com 131 BPM, posteriormente uma sequência de rubatos em que o primeiro deles inicia no tempo 12.2 com 67,9 BPM, atingindo o pico de velocidade no tempo 13.1 com 90,3 BPM, e finaliza no tempo 13.2 com 75,6 BPM, mesmo ponto em que se inicia a sequência seguinte. No mesmo trecho, ao tratarmos da interpretação de A. Rosa, observamos uma intenção de rubato mais abrupta em que os movimentos de aceleração e desaceleração ocorrem com maior inclinação no gráfico. Partindo do tempo 11.3 com 68 BPM, vemos um salto no andamento no tempo 12.1 para 123 BPM e um pico no tempo 12.2 com 149 BPM, já no tempo 12.3 observamos uma pequena desaceleração para 124 BPM e uma grande desaceleração no tempo 13.1 para 70 BPM. Observamos no tempo 13.2 a velocidade de 98,9 BPM, seguida de uma pequena aceleração para 101 BPM no tempo 13.2.

Ao olharmos para o aspecto da intensidade sonora, vemos na Figura 40 intenções opostas na primeira parte do trecho analisado.

Figura 40 – Variação de intensidade sonora do tempo 12.1 ao 13.3 (3ª execução tempo 108.1 ao 109.3).

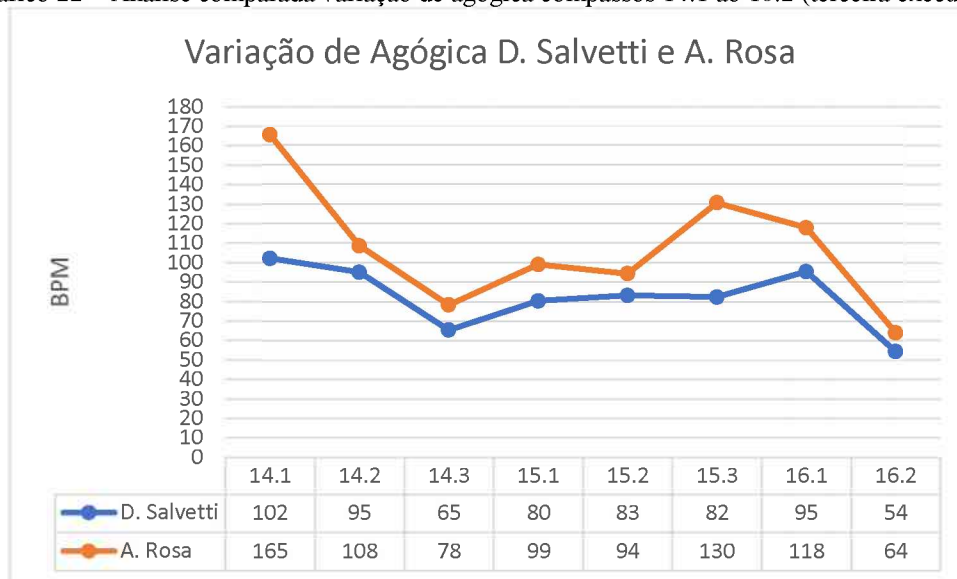


Fonte: O Autor

Em A, gráfico pertencente a D. Salvetti, vemos uma intenção de crescendo nota a nota no tempo 108.1 e depois um grande decrescendo contínuo que se estende até o fim do tempo 108.3. Já em B, em que temos o gráfico da interpretação de A. Rosa, o intérprete inicia com um patamar de intensidade já elevado em relação ao caminho que se segue e realiza um decrescendo até o fim do tempo 108.2. Desse ponto em diante, inicia-se um crescendo de intensidade sonora que culmina no tempo 109.1. A partir do tempo 109.1, ambos os intérpretes têm intenção de realizar um decaimento na intensidade sonora chegando ao motivo melódico que está localizado na metade do tempo 109.2 e no tempo 109.3. Mas a inclinação da linha é mais intensa na interpretação de A. Rosa.

Por fim, a última parte analisada do trecho corresponde do compasso 14.1 ao 16.2 em sua terceira execução, em que, na imagem das dinâmicas de intensidade sonora, correspondem ao tempo 110.1 ao 112.2.

Gráfico 22 – Análise comparada variação de agógica compassos 14.1 ao 16.2 (terceira execução).

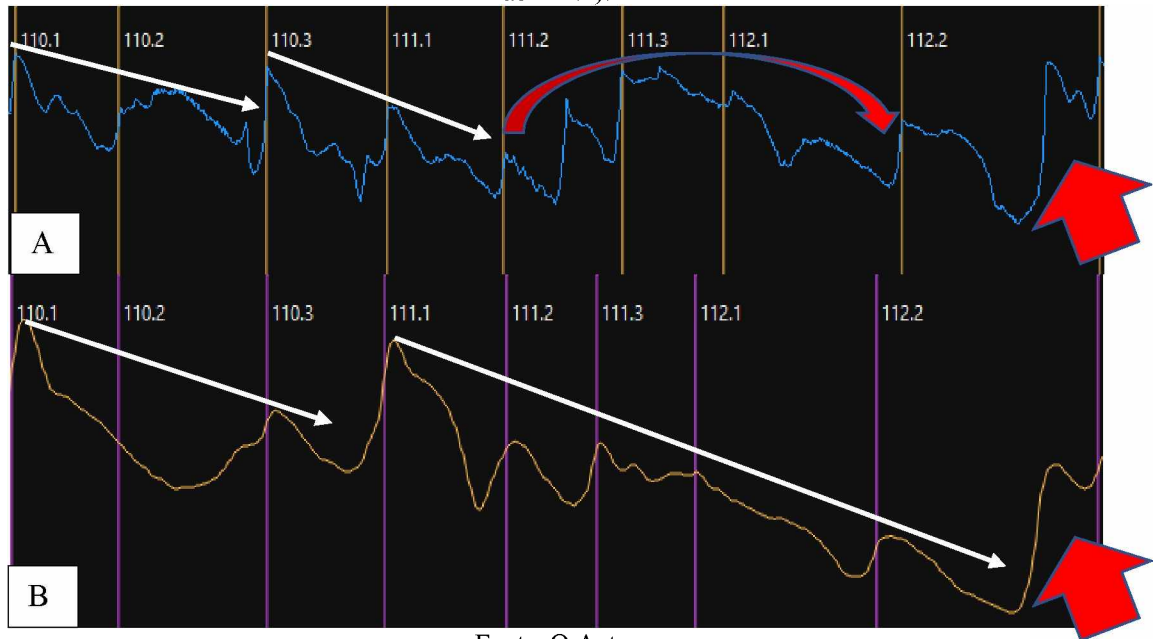


Fonte: O Autor

No Gráfico 22 observamos na interpretação de D. Salvetti um pico de velocidade no tempo 14.1 com 102 BPM e uma desaceleração até o tempo 14.3 com 65,4 BPM. A partir do tempo 15.1, observamos uma constância no andamento em aproximadamente 80 BPM e que se estende até o tempo 15.3 com 82,3 BPM. Observamos também um pico de velocidade no tempo 16.1 para 95,3 BPM, seguido de uma desaceleração no tempo 16.2 para 54,5 BPM.

Já na interpretação de A. Rosa, iniciamos com um grande pico na velocidade no tempo 14.1 em 165 BPM, seguido de uma desaceleração no tempo 14.2 para 108 BPM e no tempo 14.3 para 78,3 BPM. Na última parte do trecho vemos uma aceleração no tempo 15.1 para 98,9 BPM, seguida de uma pequena desaceleração no tempo 15.2 para 94,2 BPM e um pico de velocidade no tempo 15.3 para 130 BPM, novamente seguidos de uma desaceleração no tempo 16.1 com 118 BPM e no tempo 16.2 com 64,1 BPM, finalizando a primeira sentença da parte “A”.

Figura 41 – Variação de dinâmicas de intensidade sonora do tempo 14.1 ao 16.2 (terceira execução tempo 110.1 ao 112.2).



Fonte: O Autor

Ao voltarmos nosso olhar para a conclusão do trecho analisado, podemos observar em ambos a intenção de um decrescendo de intensidade. Porém, no gráfico A que se refere à interpretação de D. Salvetti, observamos um decrescendo ocorrendo do tempo 110.1 até o fim do tempo 110.2, um ataque forte na nota do tempo 110.3 e um decrescendo que se estende até o fim do tempo 111.1. Posteriormente, é possível notar um movimento de crescendo seguido de um decrescendo, representado pela seta em arco vermelha que se inicia no tempo 111.2 e se estende até o fim do tempo 112.1. Para finalizar o trecho, temos o ataque no tempo 112.2 e o início do motivo melódico que pertence ao trecho seguinte destacado pela seta vermelha.

Já em B, gráfico que pertence à interpretação de A. Rosa, observamos um grande decrescendo que se inicia no tempo 110.1 e se estende até o tempo 110.3, um ataque forte no tempo 111.1 e novamente um grande decrescendo que termina apenas no tempo 112.2. Por fim, observamos também a primeira nota do motivo melódico que pertence ao trecho seguinte.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a obra *Eterna Saudade*, de Dilermando Reis, transcrita por Ivan Paschoito, este trabalho voltou-se à análise de duas interpretações distintas. Centrou-se atenção em recursos analíticos que pudessem fornecer dados sobre elementos musicais nem sempre implícitos na notação musical (partitura) – o que se materializou por meio da análise computacional de gravações da obra com enfoque nos aspectos interpretativos de agógica e de variação de dinâmicas.

A pesquisa iniciou-se com a elaboração de um referencial teórico, no qual foram levantadas definições sobre prática, interpretação e performance, realizando uma distinção dos termos, a fim de construir um fio condutor de pensamentos, uma vez que existem várias definições e vertentes sobre o assunto. Posteriormente foi realizada uma breve biografia do compositor Dilermando Reis, com o intuito de demonstrar a importância desse grande compositor brasileiro na história da música e principalmente do violão. Porém, devido à grande quantidade de trabalhos que já realizaram ótimas biografias, o tópico restringiu-se a apenas contextualizar o compositor na pesquisa em questão.

Em relação à obra *Eterna Saudade*, foi realizada uma investigação discográfica para as gravações existentes e catalogadas da obra, inicialmente gravada em 1963 pelo próprio compositor, virando tema de novela em 1964 e sendo regravada em 1965 pelo sonoplasta da então rede de televisão Tupi. Com o advento da internet e das gravações digitais, a obra popularizou-se novamente, possuindo inúmeras interpretações em mídias digitais disponíveis na rede.

Depois de realizada a discografia, foi feita uma análise formal e harmônica da obra para auxiliar no entendimento das questões que levaram a algumas escolhas dos intérpretes em relação à forma e às frases contidas na obra. Dessa forma, observamos que o compositor utiliza recursos que são intrínsecos à Música Popular Brasileira, dentre eles o tratamento das tensões harmônicas – que aqui seguem as regras tradicionais de preparação e resolução, como por exemplo a cadência ii – V – i, a utilização do acorde sub – V e também do acorde bII, aspectos harmônicos amplamente utilizados na Música Popular Brasileira. Podemos observar também que a obra foi composta em uma forma ternária tradicional A-B-A, em que a primeira parte da obra (A) também é dividida em duas grandes sentenças, dialogando assim com estruturas formais da tradição musical. A partitura é entendida nessa pesquisa como um campo de possibilidades sígnicas dentre diferentes leituras. Nesse contexto, foi possível que a própria performance se tornasse o objeto de análise, mas sem desconsiderar a notação, pois, alguns

trechos das análises das gravações foram permeados e subsidiados pelos elementos musicais evidenciados na partitura. As questões analisadas nas gravações foram relacionadas ao andamento e à dinâmica e puderam identificar as variações que os intérpretes utilizaram para se expressarem e criarem diferentes significados interpretativos da obra *Eterna Saudade*.

O tempo na obra *Eterna Saudade* é colocado num patamar de grande importância, que em certos momentos, como apresentado por ambos os intérpretes ao responderem o questionário, ocorre alguma forma de flexibilidade rítmica – um quesito que defendemos ser fundamental na interpretação da obra. As similaridades e dissimilaridades nas escolhas interpretativas de dinâmicas sonoras e também de tempo possibilitaram a abordagem metodológica deste trabalho. As variações de andamento foram enfatizadas nas análises das gravações e mostraram-se como um recurso interpretativo fundamental para evidenciar determinados momentos da obra. O rubato utilizado pelos dois intérpretes de maneira muito particular reforça essas variações rítmicas e proporciona ao intérprete liberdade para a realização de acelerandos e ritardandos, a fim de evidenciar determinadas passagens, bem como atribuir movimento na execução da obra. Além disso, as variações de dinâmica são intrinsicamente ligadas à busca por nuances de sonoridade e expressividade nas interpretações, de forma que o intérprete D. Salvetti recorre ao violão de oito cordas para a realização das notas do baixo da obra em vários pontos da performance, mas evidenciadas também pela realização de crescendos e decrescendos em trechos específicos e particulares em cada um dos intérpretes.

Nas duas interpretações ocorrem particularidades que remetem a especialização de cada intérprete. Como visto anteriormente, A. Rosa realiza os motivos melódicos destacados de maneira que lembra a ornamentação violonística em várias partes da performance, também utiliza de maneira explícita a liberdade rítmica destacada em várias partes do texto. D. Salvetti por sua vez, além do uso do violão de oito cordas, mesmo se utilizando da liberdade rítmica, mantém-se em uma performance mais “a tempo”, e na parte B da obra faz uso das campanelas, recurso utilizado por ele em vários estudos e obras autorais.

O software *Sonic Visualiser*, utilizado como ferramenta de análise das amostras de áudio, forneceu dados quantitativos a respeito da agógica e das variações de dinâmica realizadas pelos intérpretes, permitindo assim identificar as aberturas interpretativas que a obra permite. Os dados analisados também forneceram elementos que contribuíram para a conclusão de que não só a especialização de ambos os intérpretes, mas também o conjunto de suas vivências unidos com a pesquisa historiográfica do compositor e da obra resultaram em performances totalmente distintas no âmbito geral, mesmo ambos os intérpretes afirmando em seus questionários terem buscado referências na música de *Seresta*. A análise comparada dos

aspectos de agógica e dinâmicas de intensidade sonora permitiram evidenciar soluções e opções interpretativas para diversos trechos da peça. O estudo de aspectos que nem sempre estão evidenciados na notação permitem ao intérprete planejar as intenções expressivas com base na agógica e nas variações de dinâmica, entre outros aspectos musicais. A metodologia empregada nesta pesquisa proporcionou em linhas gerais uma reflexão perscrutada sobre os conceitos de prática, interpretação e performance musical, demonstrando uma abordagem diferenciada, que não se atem apenas à análise tradicional, mas aliando-se a recursos computacionais propicia um vínculo prolífero entre análises diversas e interpretação musical.

Espera-se que este trabalho contribua para a divulgação desse tipo de abordagem no Brasil, e almeja-se que esta pesquisa tenha trazido uma análise interpretativa diferenciada e ampliado o campo de investigação das áreas de análise e interpretação.

REFERÊNCIAS

- ALFONSO, Sandra Mara. **Jodacil Damaceno e seu legado para o Violão Brasileiro: A prática de um professor**. 2017. 328 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. **O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades**. 2012. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BARBOSA, Rogério Vasconcelos. **ESCUTA/ESCRITURA: entre olho e ouvido a composição**. 2008. 182 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2008.
- CANNAM, Chris *et al.* **The Sonic Visualiser: a visualisation platform for semantic descriptors from musical signals**. Londres: Queen Mary University Of London, 2006.
- CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic visualiser: An open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files. *In: Proceedings of the 18th ACM international conference on Multimedia*. 2010. p. 1467-1468.
- CARLEVARO, Abel. **Escuela de la Guitarra: Exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979. 160 p.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos; ZORZAL, Ricieri Carlini; ÁVILA, Guilherme Augusto de. Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. **Per Musi**, p. 94-109, 2012.
- COOK, Nicholas. Between process and product: Music and/as performance. **Music theory online**, v. 7, n. 2, p. 1-31, 2001.
- COOK, Nicholas; LEEK-WILKINSON, Daniel. **Guia do Sonic Visualiser para musicólogos**. Tradução e adaptação de Marcio da Silva Pereira. 2009. Disponível em: https://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_6.html. Acesso em: 6 abr. 2021.
- COOK, Nicholas; SAPP, Craig. **Purely coincidental? Joyce Hatto and Chopin's Mazurkas**. 2009. Disponível em: https://www.charm.kcl.ac.uk/projects/p2_3_2.html. Acesso em 6 abr. 2021.
- CORDEIRO, Alessandro Borges. **A Obra para Violão solo de Dilermando Reis: Transcrição e Peças Não Publicadas E Revisão das Publicações A partir de Fontes Primárias**. 2005. Tese (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **Revista Opus**, v. 12, 2006. ISSN: 1517-7017. Disponível em: <https://anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313>. Acesso em: 19 ago. 2021.

DAMACENO, Jodacil; DIAS, Saulo Alves. **Elementos Básicos para a Técnica Violonística: Série Tocata**. Vol. 2. Org. André Campos Machado. Uberlândia: Edufu, 2011.

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. **interFACES**, v. 18, n. 1, p. 76-95, 2013.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf T.; TESCH-RÖMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. **Psychological review**, v. 100, n. 3, p. 363, 1993.

GASQUES, Gisela de Oliveira. **Reflets Dans L'eau, De Claude Debussy**: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes/música, Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

IIDA, Itiro, Buarque, Lia. **Ergonomia Projeto e Produção**. 2. ed. rev. amp. São Paulo: Edgard Blücher, 2005.

KOZU, Fernando. O paradigma da complexidade na música de vanguarda do Século XX: Uma revisão bibliográfica. **Baleia na Rede**, v. 1, n. 10, 2013.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical: A dimensão recriadora da "comunicação" poética**. São Paulo: Annablume, 2007. 196 p.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, Prática e Interpretação Musical. *In*: LIMA, Sonia Albano de (Org.). **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 11-22.

MACHADO, André Campos. **A improvisação livre como metodologia de iniciação ao instrumento**: uma proposta de iniciação (coletiva) aos instrumentos de cordas dedilhadas. 2014. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MACHADO, Fabiana de Souza Cunha, **Três estudos para piano sobre temas de Luiz Gonzaga, de Sérgio Vasconcellos-Corrêa**: construção interpretativa por meio da análise musical computacional. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/24710>. Acesso em 24 set. 2020.

MADEIRA, Bruno. **O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística**. 2017. 149 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

MEDEIROS, Alan Rafael de. **Abordagem Genealógica de Sua Majestade, O Violonista e Compositor Dilermando Reis (1916-1977)**. In: 1 Simpósio Acadêmico De Violão da EMBAP, Paraná, 2007.

NASSIF, Silvia Cordeiro. Algumas questões sobre a significação musical e suas implicações para o ensino da música. *Revista Música Hodie*, v. 15, n. 2, 2015.

NEWLIN, Dika. **Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)**. New York: Pendragon Press, 1980.

PIRES, Luciano Linhares. **Dilermundo Reis: o violonista brasileiro e suas obras**. 1995. 157p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

PUJOL, Emilio. **Escuela Razonada de la Guitarra: Libro Primero**. Buenos Aires: Ricordi Americana S.a.e.c, 1956. 97 p.

ROSA, Amadeu. **Questionário sobre Eterna Saudade / Dilermundo Reis**. Entrevista cedida a Gustavo Henrique de Almeida. 10 maio 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/amadeurosa>. Acesso em: 27 jul. 2021.

ROSA, Renato Mendes. **Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio**. 2015. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes/música, Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. V. 103. Coleção primeiros passos. Brasília: Brasiliense, 1983. 86 p.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos; HENTSCHKE, Liane. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. **Per Musi**, v. 19, p. 72-82, 2009.

ZAMPRONHA, Edson S. Onde está a música? **ARTEUnesp**, v. 12. p. 115-133, 1996.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. Brasília: Brasiliense, 1992

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 192p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 125 p.

APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO DE AMADEU ROSA

1) Além do material biográfico referente a você, que está disponível em seu site, tem algo que gostaria que entrasse no texto de sua descrição a ser redigida na pesquisa?

Amadeu Rosa é um dos representantes da nova geração de violonistas brasileiros. Premiado em todos os principais concursos de violão no país, fez sua estreia internacional no ano de 2010, na cidade de Heidelberg, Alemanha. Mestre em Ensino das Práticas Musicais pela UNIRIO, atualmente reside na Itália e leciona violão clássico na *Accademia Inarte de Forlì* e na *Associazione Amici del Progetto Musica de Modena*. Desenvolve também um trabalho de ensino à distância em que, atualmente, orienta alunos da América do Sul, Europa e África. Alguns de seus alunos já receberam premiações em concursos de violão no Brasil e na Europa.

Faz parte do movimento de artistas que se dedica à execução e produção de repertório para o Altoguitar, instrumento concebido na década de 60 pelo luthier sueco Georg Bolin com o intuito de aproximar os violonistas ao repertório escrito originalmente para cordas dedilhadas antigas. É autor do livro didático “Violão e Ornamentação Barroca: um manual de técnica violonística”.

2) Considerando a prática como o momento de domínio das questões técnicas e mecânicas do instrumento, o que você considera como um modelo ou roteiro ideal para prática violonística?

Acredito que um bom roteiro de estudo deve primeiramente levar em consideração o estágio de formação do aluno/intérprete. Um roteiro para iniciantes, por exemplo, deveria abordar os aspectos básicos da técnica instrumental bem como construir um vocabulário teórico. Um roteiro de estudos para um violonista profissional deveria levar em consideração outros aspectos, como a manutenção de repertório.

De um ponto de vista geral, defendo uma prática musical variada e dividida em pequenas sessões. Sempre que começo um dia de estudos, a minha primeira sessão é dedicada ao aquecimento. Posso realizá-lo de diversas formas, seja executando de maneira bastante lenta e consciente um repertório que já domino, bem como realizando leitura de repertório. Em seguida, passo à prática propriamente dita, na qual trabalho os pontos principais ou aqueles que apresentam algum tipo de desafio técnico. Aqui estudo quase sempre acompanhado do metrônomo.

No final de cada dia, executo o repertório que foi estudado como fosse um concerto, ou seja, agora sem fragmentá-lo. Isso me ajuda a manter sempre claro o sentido completo da obra, já que o estudo em fragmentos, quando feito de maneira continuada, pode nos afastar dessa ideia. Aliado a essa prática, costumo nesse momento realizar registros em áudio ou vídeo, que me servem como ferramenta de análise e controle de estudo. Costumo enviar o material a colegas de profissão ou pessoas que confio artisticamente, recebendo dessa forma pareceres e críticas que podem contribuir para a formatação do meu pensamento musical.

3) O conceito de prática deliberada (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993) já é conhecido por você? No seu cotidiano como professor e intérprete/performance, você segue aspectos de algum conceito de prática ou da própria prática deliberada?

Não conheci o conceito de prática deliberada por meio da literatura, mas sempre recebi orientações a esse respeito de meus professores de instrumento. Sempre que me proponho a iniciar uma sessão de estudo, defino de maneira muito clara aquilo que vou trabalhar, seja na construção de digitações e resolução de partes desafiadoras, como em ajustes de andamentos, dinâmicas e afins. Acredito que essa capacidade de definição de objetivos claros e identificação de problemas é a chave para construir um trabalho sólido e consciente.

4) O que você entende quando se fala de intérprete e interpretação?

Em resumo, acredito que o intérprete é a figura que cria/reproduz um discurso por meio de um material original previamente a ele fornecido. Com base nessa definição, acredito que entramos no campo de uma tomada de posição por parte do intérprete diante desse material. Alguns escolhem o rigor do texto, outros as adaptações e improvisações. Como intérprete, procuro sempre analisar o contexto de cada obra e a partir disso definir o quanto posso manipular o texto original.

5) Quais os passos que você utiliza na concepção interpretativa de uma nova obra?

Inicialmente procuro analisar o contexto histórico/estético de cada obra. Com base nisso, posso assumir uma postura diante de uma edição ou mesmo da confecção de um arranjo. Estando de acordo com a edição ou tendo finalizado de arranjar uma obra, começo a pensar sobre a

digitação, que considero uma das fases mais importantes, pois me permite imprimir as inflexões desejadas dentro de uma peça.

Acredito muito que criar um ambiente em volta da prática musical me ajude na tomada de decisões estéticas, portanto, qualquer material visual e bibliográfico pode me ajudar. Para tocar uma obra musical do barroco, por exemplo, realizaria a leitura de obras literárias da época, procuraria entender o contexto filosófico, conhecer aquilo que se produzia nas outras artes, conhecer outras peças do mesmo autor ou de outros autores pertencentes à mesma escola e, a baseando-se nisso, estabelecer relação com a obra que estou tocando.

6) Descreva o processo de concepção da interpretação que você utilizou na obra “Eterna Saudade” de Dilermando Reis, e levando em consideração que você toca também em um violão que possui mais de seis cordas, caso o utilize em sua interpretação, peço que descreva o porquê de sua escolha.

O primeiro passo para preparar essa obra, e também principal desafio, foi entender qual seria o material primário a partir do qual eu poderia começar a construir meu discurso musical. Se em alguns períodos e contextos históricos a partitura é o principal material a ser consultado, na obra de Dilermando Reis podemos encarar isso de maneira diversa. À época, e estamos falando da era do rádio, nem todos os compositores editavam suas partituras. Dessa forma, é muito comum que as primeiras partituras publicadas sejam transcrições feitas por meio de discos ou da própria transmissão do rádio. É o caso de Eterna Saudade, que foi transcrita e editada – brilhantemente – por Ivan Paschoito.

Decidi, como primeira ação, comparar a edição com a gravação de Dilermando Reis. A primeira coisa que me atentou foi a opção de utilizar quiálteras no final das frases (exemplo: compasso 3, terceiro tempo). Em geral, essa opção por antecipação da nota final de cada frase ou utilização de rubato é bastante característica do violão seresteiro e é usado como recurso de improvisação, mas nem sempre pertence ao esqueleto original da obra, portanto, não fui tão rígido em relação à rítmica escrita na edição de Ivan Paschoito e apliquei esse princípio em outros pontos, como por exemplo no primeiro motivo (compasso 1) e no segundo motivo da obra (compasso 2). Para estudar, fragmentei a partitura em duas partes, sendo a primeira do início ao *ritornello*, e a segunda parte da repetição até o final. Em algumas das sessões de estudo também subdividi algumas dessas partes até que se tornassem fluentes. Após a peça estar aprendida e decorada, fiz alguns registros antes da gravação final.

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO DE DIEGO SALVETTI

1) Além do material biográfico referente a você, que está disponível em seu site, tem algo que gostaria que entrasse no texto de sua descrição a ser redigida na pesquisa?

Envio Curriculum atualizado em anexo.

2) Considerando a prática como o momento de domínio das questões técnicas e mecânicas do instrumento, o que você considera como um modelo ou roteiro ideal para prática violonística?

O modelo que sugiro referente à prática das questões técnicas e mecânicas é um estudo cíclico em duas partes:

- A) Estudo de cada singula técnica por blocos, como técnica pura separada das outras técnicas.
- B) roteiro de exercícios e estudos específicos de técnicas interligadas, em que dentro de um mesmo exercício ou estudo se encontram mais técnicas.

3) O conceito de prática deliberada (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-ROMER, 1993) já é conhecido por você? No seu cotidiano como professor e intérprete/performance, você segue aspectos de algum conceito de prática ou da própria prática deliberada?

Sim, esse conceito é exatamente o que utilizo pessoalmente e sugiro para os meus alunos.

4) O que você entende quando se fala de intérprete e interpretação?

Se existe intérprete e interpretação é porque existe uma composição e se existe uma composição, a origem e originalidade dela está somente na cabeça do compositor. A história da música para ter sequência precisa de compositores. O processo de interpretação por quanto interessante do ponto de vista estético sempre ocupará um lugar secundário (em sentido temporal e de abordagem a contribuição à história da música) respeito a obra composta (isso mesmo que a execução de uma interpretação se torne mais conhecida da original). A razão disso

é que o compositor é também intérprete (mesmo não tocando sua própria obra). Isso leva a concluir que a interpretação é uma questão que começa antes da própria performance musical. Ela é antes de tudo conhecimento. Conhecimento do autor, do contexto histórico, social e biográfico. Antes de tudo é isso. Em segundo lugar, vem a música e a própria análise musical da obra: estilo, forma, harmonia, fraseado, dinâmica e agógica, timbre. Em terceiro lugar, a parte prática da performance: motivação, histórico do instrumentista, instrumento, ambiente, público, etc.

5) Quais os passos que você utiliza na concepção interpretativa de uma nova obra?

- Conhecimento do compositor por meio de leituras ou se possível frequência dele.
- Escuta do repertório de músicas compostas pelo próprio compositor.
- Análise da música escolhida e escuta da gravação original (se existe).
- Escuta de outras versões de interpretação e se existem de outros instrumentos.
- Gosto de deixar passar um tempo sem ouvir mais nada e nem começar a leitura. Isso para relativizar todas as informações e deixar tempo para que a minha própria vivência possa reinterpretar.
- Depois de um tempo (que pode ser dias ou semanas), retomar o assunto e começar com a leitura e performance.

6) Descreva o processo de concepção da interpretação que você utilizou na obra “Eterna saudade” de Dilermando Reis, e levando em consideração que você toca também em um violão que possui mais de seis cordas, caso o utilize em sua interpretação, peço que descreva o porquê de sua escolha.

O meu processo de concepção seguiu os pontos descritos acima. Fiz algumas leituras pesquisando mais sobre Dilermando Reis, por meio de notícias pela internet e artigos de pesquisa. No caso específico de Eterna Saudade, me chamou muito atenção a atmosfera das

músicas de seresta. Tentei traduzir esse sentimento por intermédio de algumas soluções técnicas que tentassem segurar mais as notas e de consequência fazer um fraseado mais legato e uniforme mas sem perder de vista o recurso do rubato típico das composições do Dilermando. Em específico do violão de oito cordas, os graves ajudam muito nas soluções de digitação, subindo no agudo do braço do violão desfrutando a 7^a e 8^a cordas soltas por meio da afinação em base ao tom da obra.

APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO AMADEU ROSA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Violonista

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada "A construção da interpretação: uma análise computacional de performances distintas da obra "Eterna Saudade" de Dilermando Reis.", sob a responsabilidade do pesquisador Gustavo Henrique de Almeida – UFU, sob a orientação do Prof. Dr. André Campos Machado – UFU. Nesta pesquisa nós estamos buscando "Compreender o processo de construção da performance através das análises computacionais de contribuições interpretativas de performers com formações musicais distintas". O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será obtido pelo pesquisador Gustavo Henrique de Almeida através do e-mail gustavoalmeidagha@gmail.com, ou pelo Prof. Dr. André Campos Machado através do e-mail andrecampos@ufu.br

Na sua participação, você irá gravar um vídeo interpretando a obra "Eterna Saudade" de Dilermando Reis, acompanhada de um roteiro sobre o processo de construção da interpretação gravada e caso nessa construção ocorra uma contribuição criativa (arranjo ou adaptação), se possível que seja escrita, caso não seja possível, a escrita será realizada pelos pesquisadores. Sugerimos o celular como equipamento de gravação do vídeo, porém, podem ser os que os próprios participantes tenham disponível, não havendo necessidade de aquisição.

Os participantes serão identificados na redação do trabalho final e a eles serão dados os devidos créditos. Não haverá comparações entre as performances dos participantes, as análises das contribuições ocorrerão em relação as escolhas e contribuições interpretativas de maneira individual sem julgamentos de mérito. Você não terá nenhum gasto nem ganho financeiro por participar da pesquisa. Os riscos consistem em que suas falas possam expor parte de suas vidas ou lembranças associadas a música ou não, no entanto, o uso dessas falas será acordado com cada participante. Os benefícios serão a colaboração para os estudos em práticas interpretativas e performance musical de violonistas, bem como a formação profissional do pesquisador.

Você é livre para deixar de participar da pesquisa a qualquer momento sem qualquer prejuízo ou coação. Até o momento da divulgação dos resultados, você também é livre para solicitar a retirada dos seus dados da pesquisa. Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você. Em caso de qualquer dúvida ou reclamação a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Gustavo Henrique de Almeida por meio do e-mail: gustavoalmeidagha@gmail.com.

Uberlândia, de de 20.....

Gustavo Henrique de Almeida

Assinatura do pesquisador

André Campos Machado

Assinatura do pesquisador orientador

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Amadeu da Rosa Augusto

Assinatura do participante da pesquisa

APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO DIEGO SALVETTI

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado Violonista

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa intitulada “A construção da interpretação: uma análise computacional de performances distintas da obra “Eterna Saudade” de Dilermando Reis.”, sob a responsabilidade do pesquisador Gustavo Henrique de Almeida – UFU, sob a orientação do Prof. Dr. André Campos Machado – UFU. Nesta pesquisa nós estamos buscando “Compreender o processo de construção da performance através das análises computacionais de contribuições interpretativas de performers com formações musicais distintas”. O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será obtido pelo pesquisador Gustavo Henrique de Almeida através do e-mail gustavoalmeidagha@gmail.com, ou pelo Prof. Dr. André Campos Machado através do e-mail andrecampos@ufu.br

Na sua participação, você irá gravar um vídeo interpretando a obra “Eterna Saudade” de Dilermando Reis, acompanhada de um roteiro sobre o processo de construção da interpretação gravada e caso nessa construção ocorra uma contribuição criativa (arranjo ou adaptação), se possível que seja escrita, caso não seja possível, a escrita será realizada pelos pesquisadores. Sugerimos o celular como equipamento de gravação do vídeo, porém, podem ser os que os próprios participantes tenham disponível, não havendo necessidade de aquisição.

Os participantes serão identificados na redação do trabalho final e a eles serão dados os devidos créditos. Não haverá comparações entre as performances dos participantes, as análises das contribuições ocorrerão em relação as escolhas e contribuições interpretativas de maneira individual sem julgamentos de mérito. Você não terá nenhum gasto nem ganho financeiro por participar da pesquisa. Os riscos consistem em que suas falas possam expor parte de suas vidas ou lembranças associadas a música ou não, no entanto, o uso dessas falas será acordado com cada participante. Os benefícios serão a colaboração para os estudos em práticas interpretativas e performance musical de violonistas, bem como a formação profissional do pesquisador.

Você é livre para deixar de participar da pesquisa a qualquer momento sem qualquer prejuízo ou coação. Até o momento da divulgação dos resultados, você também é livre para solicitar a retirada dos seus dados da pesquisa. Uma via original deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ficará com você. Em caso de qualquer dúvida ou reclamação a respeito da pesquisa, você poderá entrar em contato com: Gustavo Henrique de Almeida por meio do e-mail: gustavoalmeidagha@gmail.com.

Uberlândia, de de 20.....

Gustavo Henrique de Almeida

Assinatura do pesquisador

André Campos Machado

Assinatura do pesquisador orientador

Eu aceito participar do projeto citado acima, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido.

Diego Salvetti

Assinatura do participante da pesquisa

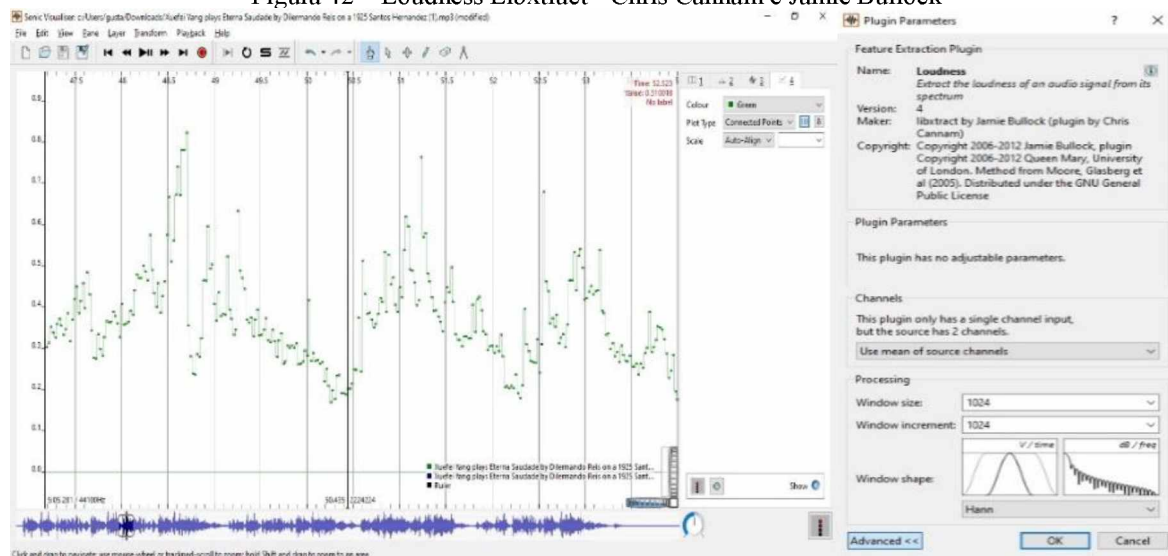
APÊNDICE E – ANÁLISES PRELIMINARES PARA ESCOLHA DAS FERRAMENTAS

Loudness

Em acústica o *loudness* é considerado uma percepção subjetiva da variação de pressão sonora em relação a diferentes bandas de frequência. Segundo Costa e Fonseca (2012, p. 1), o *loudness* em si não pode ser medido, mas existem duas maneiras de representar. A primeira dela, os autores classificam com a sigla “LS” de *Loudness* Subjetivo e é definido como a sensação auditiva que nos permite ordenar os sons em uma escala desde o nível silencioso até o mais alto. A segunda maneira é classificada pela sigla “LC” de *Loudness* Calculado este “é definido com um valor numérico único, isto é, os resultados são obtidos com base em medições nos sinais de áudio, de tal forma que o mesmo pode ser usado para classificar diferentes sons na mesma ordem que a intensidade subjetiva”.

Para as análises preliminares, utilizamos o plug-in de *loudness* disponível na biblioteca de plug-ins Libxtract desenvolvida por Chris Cannam e Jamie Bullock, que é gratuita e tem como objetivo fornecer um conjunto de ferramentas para a extração de dados em arquivos de áudio. O plug-in é baseado no algoritmo de Moore-Glasberg que calcula sonoridade mono ou binaural (que simula a audição humana) para sons gravados utilizando um único microfone.

Figura 42 – Loudness Libxtract - Chris Cannam e Jamie Bullock

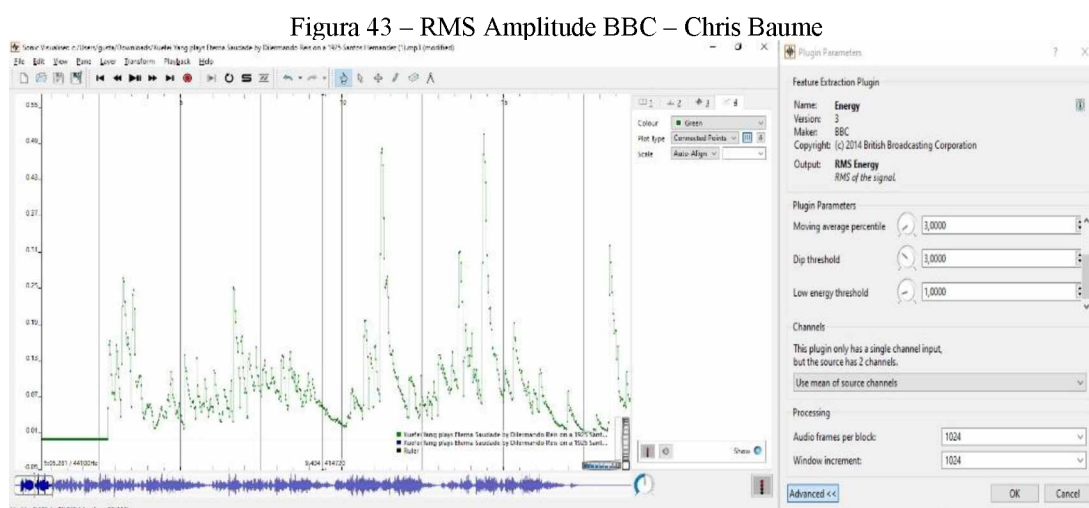


Fonte: Autor

Amplitude RMS

Amplitude RMS ou *Root-Mean-Square* (raiz-quadrada-media) basicamente é o cálculo médio da magnitude referente à potência do sinal de entrada. Sendo mais específico, Belmont (2016) nos mostra que “o nível RMS é a raiz quadrada da média aritmética do sinal ao quadrado”. Segundo Loureiro *et al.* (2008, p. 335), “a derivada da energia RMS de um sinal nos fornece informações sobre a variação da inclinação da curva do RMS ao longo do tempo” e ainda nos explicam que os pontos positivos se correlacionam com o início das notas e os pontos negativos com os finais das notas.

Para realização das análises preliminares, optamos pelo plug-in Amplitude RMS disponível na Biblioteca BBC desenvolvida por Chris Baume.

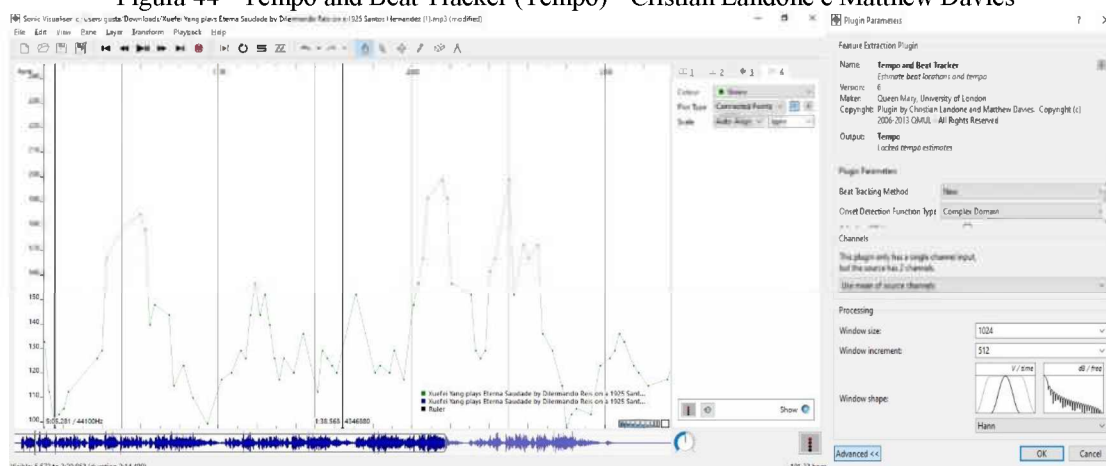


Fonte: Autor

Tempo/Agógica

Com o intuito de testar as ferramentas de agógica, selecionamos para as análises preliminares a ferramenta “*Tempo and Beat Tracker*”, que pertence à biblioteca de plug-ins da *Queen Mary*, Universidade de Londres, que foi desenvolvida por Cristian Landone e Matthew Davies. O “*Tempo and Beat Tracker*” tem como função fornecer uma estimativa da localização das batidas e da variação de tempo na amostra de áudio.

Figura 44 - Tempo and Beat Tracker (Tempo) - Cristian Landone e Matthew Davies



Fonte: Autor

A função selecionada da ferramenta foi a “Tempo”, que nesse plug-in realiza uma série de marcações no decorrer da amostra, criando um gráfico visível das diferenças de andamento realizadas. Dessa forma, pode-se extrair os dados de algumas maneiras, a primeira é selecionando o trecho a ser analisado e ampliando a visualização, o que tornará possível, dentro do próprio *Sonic Visualiser*, determinar a variação de agógica em números reais. A segunda forma obtém-se com a exportação do arquivo de texto possível em todos os plug-ins.

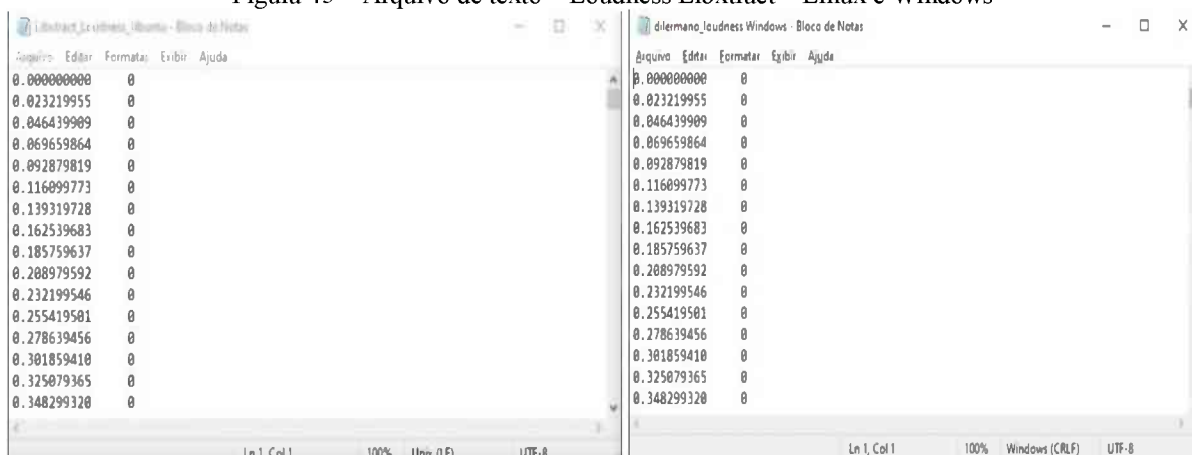
Análise dos dados coletados nos testes

Para a coleta e análise dos dados por meio dos descritores de áudio, inicialmente foi aplicado em uma mesma gravação da música Eterna Saudade (Dilermando Reis), cada descritor com suas configurações originais e individualmente, de modo que não houvesse interferência por imperícia no momento de aprendizagem. Posteriormente, os dados foram exportados em um arquivo de texto (.txt) e comparados entre os sistemas operacionais Windows, MacOS e Linux.

Descritor de Loudness Libxtract

Inicialmente, por meio do arquivo de texto gerado pelo plug-in, é possível notar grande similaridade entre os dados obtidos através dos sistemas operacionais Linux (Ubuntu) e Windows, como demonstrado na Figura 5. Observamos na amostra seu início sem dados numéricos e com o tempo do trecho seguindo o mesmo padrão de arredondamento nos dois sistemas, o que não ocorre na amostra coletada no MacOS (Figura 37).

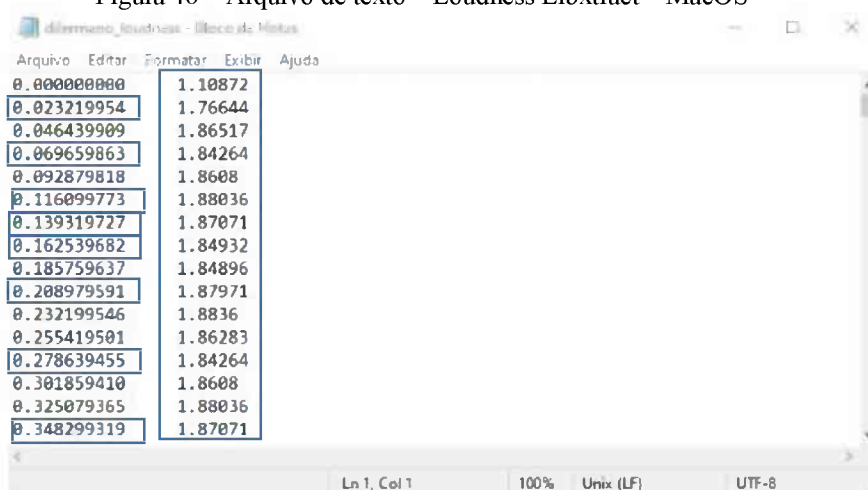
Figura 45 – Arquivo de texto – Loudness Libxtract – Linux e Windows



Fonte: O Autor

Ao analisarmos o arquivo extraído utilizando o MacOS, podemos notar que já no início da amostragem obtivemos dados numéricos significativos e uma diferença no cálculo de arredondamento no tempo corrido dos dados referentes à amostra no sistema MacOS.

Figura 46 – Arquivo de texto – Loudness Libxtract – MacOS

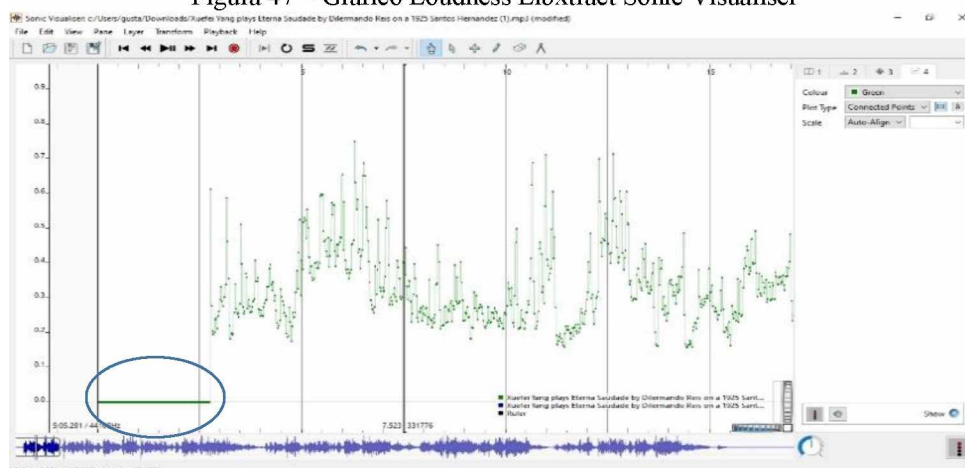


Fonte: O Autor

Quando utilizamos a imagem do gráfico disponível diretamente no software *Sonic Visualiser*, vemos que no início da amostra não é possível ouvir nenhuma fonte sonora. Essa situação ocorre do segundo 0 (zero) e se mantém até o segundo 2,739954²² colocando em dúvida a veracidade dos dados iniciais obtidos no MacOS, como é possível verificar no trecho destacado da Figura 48.

²² Os números obtidos pelo software possuem várias casas decimais tanto em relação aos segundos, quanto em relação aos dados de andamento e intensidade sonora.

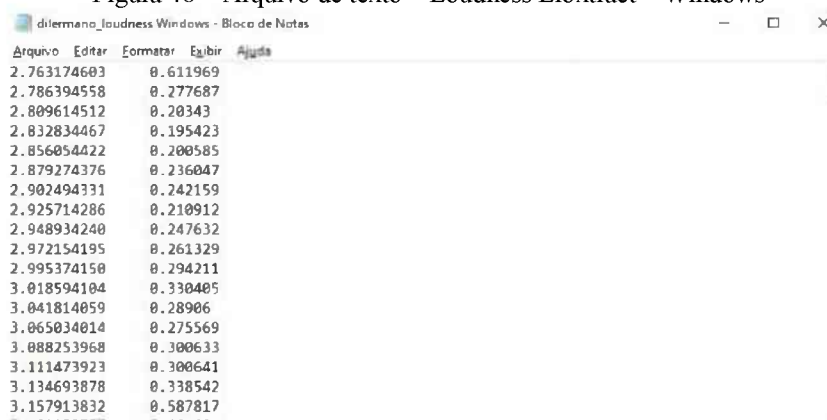
Figura 47 – Gráfico Loudness Libextract Sonic Visualiser



Fonte: O Autor

O cenário das amostras muda completamente no decorrer do áudio. Após a marca do segundo 2,763174603, o arquivo de texto retirado do sistema operacional Windows apresenta dados irrisórios, como visto na Figura 49, todos os dados expostos são próximos a zero, não correspondendo ao que é visto na tela do software.

Figura 48 – Arquivo de texto – Loudness Libextract – Windows



Fonte: O Autor

Ao voltarmos aos sistemas operacionais MacOS e Linux, podemos notar diferenças consideráveis entre as amostras dos três sistemas operacionais. Enquanto na primeira amostra pertencente ao Sistema Windows os dados são todos próximos a 0, no sistema MacOS temos uma variação entre 4,01969 e 6,88567 e no sistema Linux vemos uma variação entre 2,2924 e 6,99379.

Figura 49 – Arquivo de texto – Loudness Libxtract – MacOS e Linux.

Amplitude	Edna	Frequência	Local	Grada
2.763174603	4.01969			
2.786394558	6.68202			
2.809614512	6.8336			
2.832834467	5.78163			
2.856054422	5.54625			
2.879274376	5.31744			
2.902494331	5.13101			
2.925714286	5.29648			
2.948934240	5.34666			
2.972154195	5.24173			
2.995374150	6.58504			
3.018594104	6.88567			
3.041814059	6.46296			
3.065034014	6.37705			
3.088253968	6.3178			
3.111473922	5.94645			

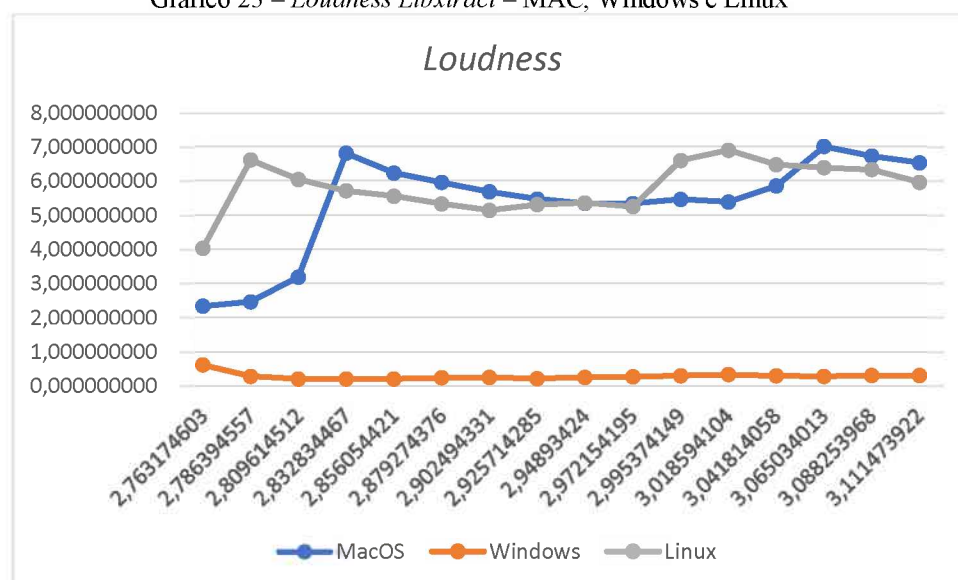
Amplitude	Edna	Frequência	Local	Grada
2.763174603	2.32924			
2.786394557	2.45443			
2.809614512	3.1763			
2.832834467	6.797			
2.856054421	6.21944			
2.879274376	5.94239			
2.902494331	5.67872			
2.925714285	5.45865			
2.948934240	5.33471			
2.972154195	5.33815			
2.995374149	5.45334			
3.018594104	5.37817			
3.041814058	5.84829			
3.065034013	6.99379			
3.088253968	6.71269			
3.111473922	6.52844			

Fonte: O Autor

No Linux notamos nos três primeiros dados fornecidos, diferenças um pouco maiores, em ordem seriam: 1,69045 (MacOs/ Linux), 4,14759 (MacOs/ Linux) e 2,8573 (MacOs/Linux). No restante dos dados os números se aproximam e a disparidade entre os mesmos passa a ser menor que 1 (um).

Quando comparamos no Gráfico 1 os três sistemas operacionais, podemos notar destacado em vermelho as diferenças que estão discrepantes, tanto no início da amostra colhida quanto no seu final. Através das linhas do gráfico, podemos verificar a diferença encontrada em azul para MacOS, em cinza para Linux e em laranja para Windows.

Gráfico 23 – Loudness Libxtract – MAC, Windows e Linux



Fonte: O Autor

Cabe ressaltar que não é possível nesse momento compreender o motivo das discrepâncias destacadas, porém, concluímos que a amostra fornecida no sistema operacional Windows pode não corresponder fielmente ao que é exposto na tela, ou talvez o software trate

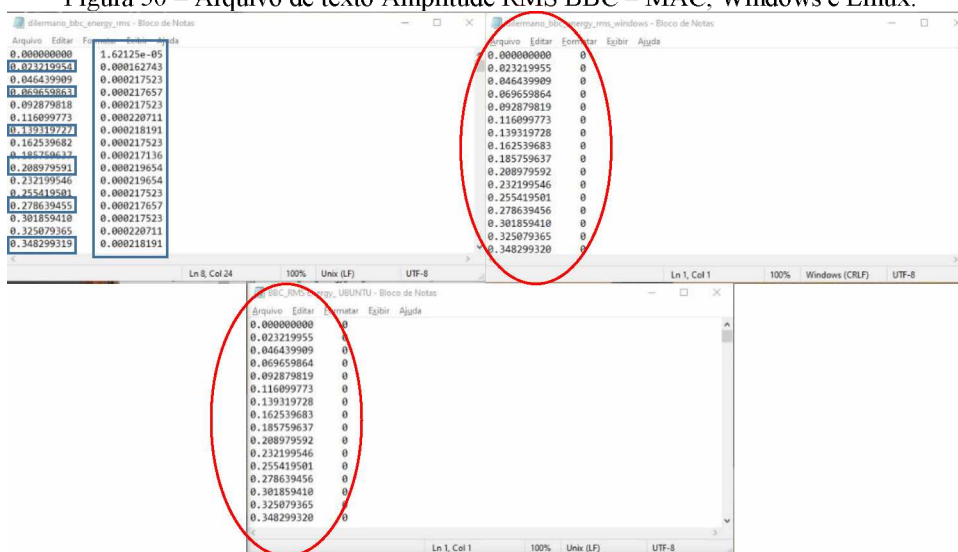
os dados de maneira diferente em cada um dos sistemas operacionais, dessa forma ocasionando as discrepâncias analisadas.

RMS Amplitude

Quando comparamos os arquivos de texto referentes a Amplitude RMS nos três sistemas operacionais selecionados, notamos novamente que no MacOS obtemos dados desde o segundo 0 (zero), porém, são frações numéricas muito pequenas, não audíveis ao ouvido humano. Já no Linux e Windows esses números são arredondados pelo algoritmo ao transferir o arquivo de texto e dessa forma não aparecem nos segundos iniciais da amostragem.

É possível notar novamente a pequena alteração na porção temporal analisada pelo MacOS em relação aos demais sistemas operacionais. Cabe ressaltar que da mesma maneira que os dados quantitativos de RMS, a porção temporal pode ser considerada irrisória não causando alteração real na amostra.

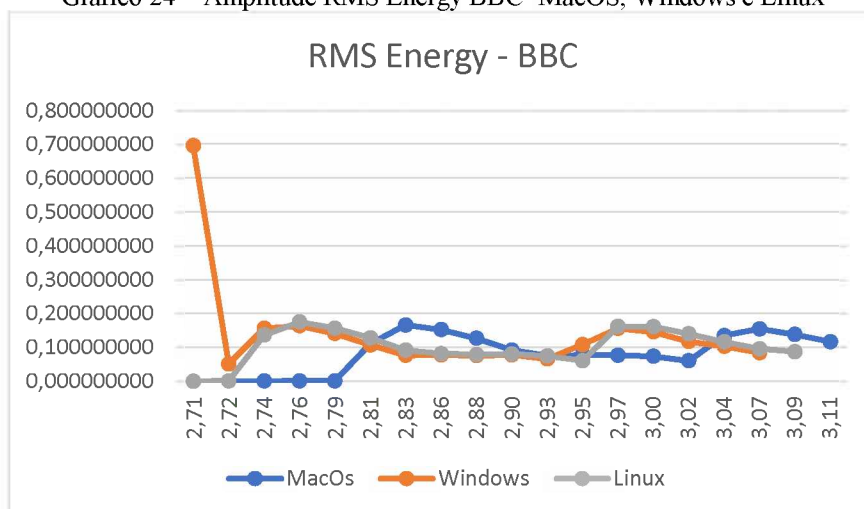
Figura 50 – Arquivo de texto Amplitude RMS BBC – MAC, Windows e Linux.



Fonte: O Autor

Ao analisarmos o trecho em que as amostras são audíveis, podemos notar uma grande similaridade nos três sistemas operacionais, com uma ressalva a um dado onde o valor obtido no Windows na marca de 2,739954649 segundos é de 0,694391, enquanto nos demais obtiveram-se resultados com frações numéricas bem menores e próximas a 0 (zero). A visualização se torna mais fácil ao exportarmos os dados para um gráfico editável como o gráfico de número 2 (dois) que representa os três sistemas operacionais sobrepostos.

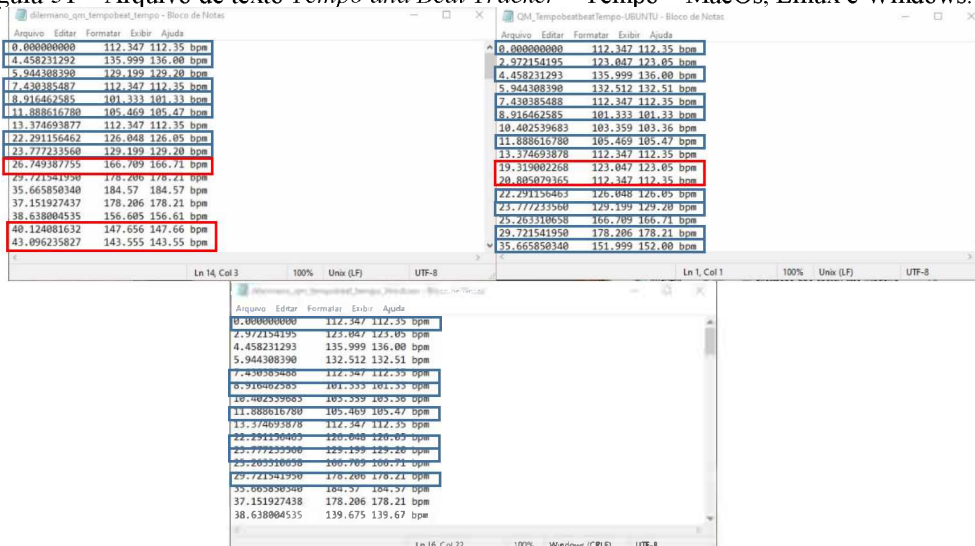
Gráfico 24 – Amplitude RMS Energy BBC- MacOS, Windows e Linux



Fonte: O Autor

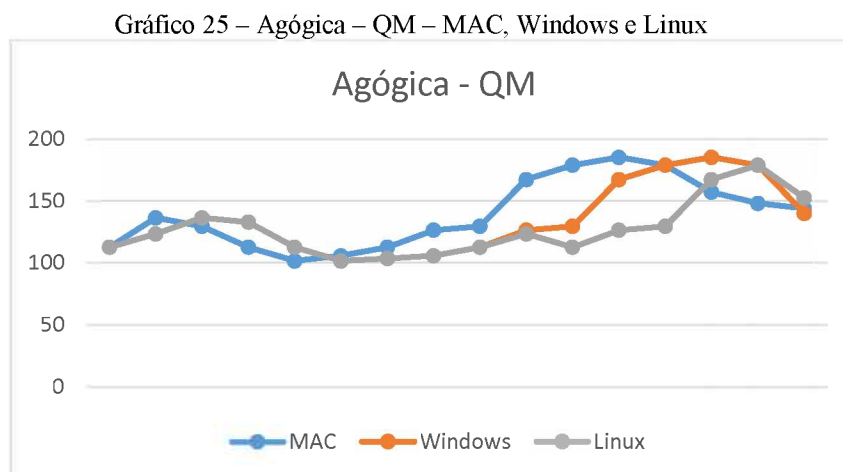
Tempo/Agógica

Referente ao plug-in “*Tempo and Beat Tracker – Tempo*”, vemos no MacOS uma seleção bem discrepante das marcações temporais, porém, quando analisamos os dados extraídos, podemos ver que nos pontos em que o valor temporal é comum entre as três amostras, obtivemos os mesmos resultados e nas marcações temporais divergentes, obviamente temos resultados diferentes. Isso possivelmente ocorre por configurações na programação nativa do plug-in em cada um dos sistemas operacionais testados.

Figura 51 – Arquivo de texto *Tempo and Beat Tracker – Tempo* – MacOS, Linux e Windows.

Fonte: Autor

Outro dado importante a se destacar é que tanto no MacOS quanto no Linux, obtivemos dados que só aparecem em seus respectivos arquivos e no Windows, todos os dados encontrados estão presentes em um ou nos dois sistemas operacionais.



Através do Gráfico 3, podemos notar a semelhança existente entre Windows e Linux no primeiro trecho da amostra, vemos também a disparidade entre os dois sistemas operacionais citados e MacOS, e a dissemelhança entre os três no fim da amostragem.

Conclusões das análises prévias

Em um primeiro momento, não foi possível determinar de maneira concisa os motivos reais das disparidades encontradas entre os sistemas operacionais testados. Porém, em reuniões posteriores com a orientação do Prof. Dr. André campos Machado em conjunto com o Prof. Dr. Daniel Barreiro, concluímos que é possível que as dissemelhanças ocorram por configurações nativas dos plug-ins em questão, que provavelmente seriam resolvidas com um estudo aprofundado entre cada uma das ferramentas testadas e também em cada um dos sistemas operacionais, o que por questões de tempo não seria uma opção viável para o momento da pesquisa.

Dessa forma, optamos por utilizar os plug-ins que já tínhamos conhecimento e que já haviam sido testados em trabalhos anteriores, de forma a acelerar o processo de coleta e análise de dados, fazendo com que os mesmos fossem o mais próximos possíveis da realidade auditiva.

Optando, assim, pelas abas “*Times Instants Layer*” e “*Times Values Layer*”, para realizar as análises de Agógica, e do “*MzPowerCurve*” na função “*Smoothed power*” para realizar as coletas dos dados de variação de intensidade sonora do sinal de áudio.