



Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fabio Scarduelli

Escola de Música e Belas Artes do Paraná (campus I - UNESPAR)

fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: A expressividade é tema de pesquisas recentes no âmbito da performance musical, com estudos que envolvem desde questões relacionadas ao gesto, estratégias de estudo, até análises do próprio som na extração de elementos que possam definir o conteúdo expressivo de intérpretes. Esse artigo visa discutir a presença de elementos relacionados a expressividade nos principais tratados e métodos escritos para violão, seja do ponto de vista da teorização, seja do ponto de vista do treinamento. Toma como ponto de partida os seguintes questionamentos: como são manipuladas as questões referentes à expressividade nesses tratados e métodos? Os trabalhos de técnica e mecanismo sugeridos oferecem ferramentas para a expressividade, ou fica a cargo do professor fornecer referenciais expressivos no trabalho com a técnica e com o texto musical? As discussões levantadas são pontos de partida para futuras propostas de estudo sistemática da expressividade no violão.

Palavras-chave: Performance. Violão. Expressividade na performance.

Tools for expressiveness on classical guitar performance: a study based on methods and treatises

Abstract: Expressiveness is a recent subject in musical performance, with studies involving issues related to gesture, study strategies and even analysis of the sound itself when extracting elements that can define the expressive content of performers. This article aims to discuss the presence of elements related to the expressiveness on the main methods and treatises written to classical guitar, in point of view of theory and practice. It starts from the following questions: How are the issues about the expressiveness in these methods and treatises manipulated? Do the suggested technical and mechanical works offer tools for expressiveness? Or are teachers supposed to supply important references when working with musical techniques and texts? The discussions risen are the starting point for future systematic studies proposal on the study of expressiveness on the classical guitar.

Keywords: Performance. Classical Guitar. Expressiveness on Performance.

1. Introdução

Este estudo tem como ponto de partida reflexões acerca do preparo da performance, mas também da pedagogia do violão, sobretudo no ensino superior. O ponto central de questionamento diz respeito às propostas de estudo da técnica instrumental presentes nos tratados e métodos de violão, especialmente no que se refere ao preparo do instrumentista para a expressividade. Assim, a primeira grande pergunta que norteia nossa investigação é: há propostas sistematizadas do estudo da expressividade nesses tratados e métodos? A nossa hipótese inicial é negativa em relação a uma sistematização, mas positiva quando se trata da presença de fagulhas desse aspecto formativo espalhadas na grande diversidade de escritos legados ao instrumento desde os clássico-românticos, no século XIX, até aqueles mais recentes.

De outro lado, sabemos que boa parte da informação relacionada à expressividade se difunde por meio de uma tradição oral, passada de professor para aluno, ou pela observação e processo imitativo. Entretanto, essa face do aprendizado não entra nesse momento em nosso estudo. Estamos então restritos apenas à produção bibliográfica, na verificação das propostas sistematizadas de estudo. Essa nossa busca vislumbra, de forma indireta, apontar possíveis caminhos para uma sistematização futura, no intuito de se preencher lacunas na formação do performer, seguindo a declaração de Benetti (2013, p.153), que fala que a expressividade pode ser aprendida e aprimorada:

Nesta perspectiva, em recente pesquisa voltada à temática do ensino de expressividade, Karlsson e Juslin (2008) apontaram que as aulas de instrumento geralmente incidem sobre mecanismos técnicos e a partitura, e a expressividade só é abordada em termos vagos. Segundo os autores, embora o professor normalmente solicite que o aluno seja mais expressivo, não fornece instruções de como realizar esta tarefa. (BENETTI, 2013: p.153)

2. Definições

Este estudo envolve basicamente três elementos, presentes de forma simultânea na constituição de uma performance instrumental, que merecem detalhamento de seus conceitos e suas diferenças. São eles mecanismo, técnica e expressividade. Sobre mecanismo, Fernandez (2000, p.11) define como “[...] uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos que torna possível, em seu conjunto, possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar”. Esse condicionamento para a realização de procedimentos que compõem o universo da execução instrumental é o que nos permite distinguir quando um indivíduo está, de forma geral, preparado ou não para tocar. De outro lado, Fernandez (2000) comenta que quando se enfrenta um trabalho concreto em uma obra específica, o mecanismo que nos permite tocar não possibilitará necessariamente que o faremos sempre de forma satisfatória. E esse paradoxo de se saber tocar mas ao mesmo tempo não se ter uma pronta resolução em uma dada obra é o que leva o autor a estabelecer o conceito de técnica: “é a capacidade concreta de poder tocar uma passagem determinada da maneira desejada” (FERDANEZ, 2000: p.11).

Entretanto, a partir do momento em que definimos técnica, somos conduzidos necessariamente ao terceiro e principal pilar de nossa investigação: a expressividade. Isso porque, segundo o mesmo autor, ambos os conceito estão diretamente interligados:

Para este trabalho de resolução de uma passagem musical concreta é necessário antes de mais nada ter uma ideia clara do que se quer conseguir na passagem a estudar. Isso implica necessariamente que se tenha tomado decisões quanto a tempo, dinâmica, cores, articulação e agógica, em outras palavras, que exista uma concepção clara da passagem. Se esta concepção não pré-existe ao trabalho técnico,



este funcionará como uma maquinaria sem controle nem direção. (FERNANDEZ, 2000: p.11)

Desta forma, podemos afirmar que o domínio da técnica se relaciona diretamente com expressão, já que requer de antemão do executante uma compreensão e um propósito expressivo daquilo que vai tocar. Ao mesmo tempo, para que se tenha clareza na proposta interpretativa, é fundamental que se tenha domínio dos mecanismos de execução do instrumento, a fim de que todos os elementos elencados acima por Fernandez (tempo, dinâmica, cores, articulação e agógica) tenham respostas satisfatórias nas mãos do instrumentista. Assim, técnica, mecanismo e expressividade são elementos indissociáveis na performance.

Trazendo-se para a discussão autores que definem expressividade encontramos um direcionamento em Sloboda (2007, p.89):

Expressão se refere às pequenas escalas de variação no tempo, volume e outros parâmetros que performers inserem em pontos específicos em sua execução. [...] Interpretação se refere ao caminho em que muitos atos expressivos individuais são escolhidos e combinados através de uma peça inteira de forma a produzir uma experiência coerente e esteticamente satisfatória. (SLOBODA, 2007: p.89)

Loureiro (2006, p.10) também define os parâmetros que, para ele, constituem a expressividade:

Um grande número de pesquisas quantitativas em diferentes aspectos da expressividade musical demonstraram que músicos comunicam ao ouvinte uma variedade de características da música que eles interpretam a partir de pequenas variações de durações, articulações, intensidades, alturas e timbres. (LOUREIRO, 2006, p.10)

Higuchi (2007, p.199), a partir de estudos que tomam como base Gabrielsson e Juslin (1996), Juslin (1997, 2000, 2005) e Canazza et al (2003) afirma que: “Os estudos na área da psicologia cognitiva musical reforçam a teoria de que a expressividade é resultado de pequenas e grandes variações na agógica, na dinâmica, no timbre, nas articulações entre outros aspectos da interpretação musical”.

Segundo Benetti (2013, p.151), os primeiros registros de pesquisa em performance já apontam para o quesito expressividade, em modelos empíricos de abordagem, a partir de medições de parâmetros como tempo, dinâmica e articulações. Modelos analíticos que fazem medições de parâmetros expressivos da performance através de programas de computador tomam também esses três parâmetros como base. O mesmo autor (BENETTI, 2013, p.150), com o intuito de verificar como pianistas de excelência preparam seu repertório do ponto de vista expressivo, realizou entrevista com 20 pianistas profissionais. Seus

questionamentos giraram em torno de tempo, rubato, dinâmica, dedilhado, articulações, pedal, gestos e movimentos físicos, e aspectos extramusicais. Seu intuito foi verificar como os músicos tratam esses elementos no preparo expressivo de seus repertórios.

Diante desse panorama, podemos observar um certo consenso no significado da expressividade, que lida basicamente com variações em diferentes graus de certos parâmetros da execução. Compilando os parâmetros citados pelos autores temos: tempo, dinâmica, cores, articulação, agógica, volume, durações, intensidades, alturas, timbres, rubato, dedilhado, pedal, gestos e movimentos físicos, e aspectos extramusicais. Entretanto, podemos verificar sobreposições nessa listagem. Assim, para nossa análise, os itens tempo, agógica, durações e rubato agruparemos em apenas um: Tempo. Dinâmica, volume e intensidades agruparemos no item Dinâmica. Cores e timbres, apenas Timbre. Ao item que se refere a variação de alturas atribuiremos um termo técnico mais específico, o qual designaremos como Vibrato. Pedal e dedilhado não utilizaremos, por entendermos que seu uso e suas escolhas causam efeitos específicos em itens já presentes na lista, tais como articulação, timbre e dinâmica. E os aspectos extramusicais também estarão fora de nossa análise, já que nosso intuito é focar no treinamento das ferramentas técnicas para a expressividade. Assim, em síntese, os parâmetros que buscaremos em nossa análise são: articulação, timbre, dinâmica, vibrato, tempo e gestos. Partiremos agora para a verificação dos métodos e tratados e a maneira como versam e propõem trabalhos de expressividade em suas lições de técnica e mecanismo.

3. Análises

Segundo Stenstadvold (2010), apenas no período entre 1760 e 1860 mais de 300 diferentes métodos foram publicados em diferentes países. Considerando as reedições, esse número ultrapassa 400, com mais de 200 autores envolvidos. Levando-se em conta métodos da segunda metade do século XIX e aqueles escritos no século XX e XXI, teríamos uma quantidade inviável em se tratando de análise para o escopo desse trabalho. Assim, tomaremos como base os tratados e métodos de violão levando em conta sua representatividade no plano histórico e seu uso atual na pedagogia do instrumento. O critério para a escolha tem como referência nossa pesquisa anterior, de questionário aplicado a docentes de instituições brasileiras sobre os métodos e materiais de técnica mais utilizados em sala (SCARDUELLI; FIORINI, p.243). São eles:

Material	Autor	nº vezes citado
<i>Série didática para guitarra (Cuatro Cadernos)</i>	Abel Carlevaro	16
<i>Escuela Razonada de la Guitarra</i>	Emilio Pujol	6
<i>Studio per la Chitarra Op.1</i>	Mauro Giuliani	5

<i>Pumping Nylon</i>	Scott Tennant	4
<i>Escola Moderna do Violão</i>	Isaías Sávio	2
<i>Técnica de mão direita</i>	Henrique Pinto	2
<i>Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental</i>	Abel Carlevaro	1
<i>Exercícios de Independência e coordenação</i>	Manuel Lopez Ramos	1
<i>Diatonic Major and Minor Scales</i>	Andres Segovia	1
<i>Violão Prático</i>	Eduardo Castañera	1
<i>Kitharologus</i>	Ricardo Iznaola	1
<i>The Natural Classical Guitar: the pinciples of effortless playing</i>	Lee Ryan	1
<i>La técnica de David Russel en 165 consejos</i>	Antonio de Contreras	1
<i>Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista</i>	Eduardo Fernández	1
<i>Método para Guitarra</i>	Dionísio Aguado	1
<i>Classic Guitar Technique (6 volumes)</i>	Aaron Shearer	1

Tab.1: Quadro de métodos e tratados selecionados para análise

Além destes, recorremos a três métodos não citados, considerando sua relevância histórica para a pedagogia do instrumento: *Método Completo de Guitarra* (Ferdinando Carulli), *Método de Violão Op.59* (Matteo Carcassi) e o *Método do Violão Espanhol* (Fernando Sor), todos da escola clássico-romântica.

O objetivo das análises é verificar se os elementos expressivos aqui elencados constam como discussão teórica ou treinamento dentro desses métodos e tratados. Assim, em um primeiro momento, apresentamos através das tabelas abaixo uma primeira abordagem quantitativa, determinando quais métodos apresentam na teoria ou na prática a expressividade. Em seguida, discutiremos a presença desses recursos nos métodos do ponto de vista qualitativo.

3.1. Quadro analítico e discussão dos resultados

Recurso Expressivo	Método(s) que apresenta(m) tal recurso
Articulação	<i>Método de Violão Op.59</i> (Matteo Carcassi)
	<i>Método para Guitarra</i> (Dionísio Aguado)
	<i>Método do Violão Espanhol</i> (Fernando Sor)
	<i>Método Completo de Guitarra</i> (Ferdinando Carulli)
	<i>Studio per la Chitarra Op.1</i> (Mauro Giuliani)
	<i>Escola Moderna do Violão</i> (Isaías Sávio)
	<i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> (Emílio Pujol)
	<i>Série didática para guitarra - Cuatro Cuadernos</i> (Abel Carlevaro)
	<i>Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental</i> (Abel Carlevaro)
	<i>Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista</i> (Eduardo Fernandez)
	<i>La técnica de David Russel en 165 consejos</i> (Antonio de Contreras)
	<i>Pumping Nylon</i> (Scott Tennant)
	<i>Classic Guitar Technique – slur, ornament and reach development exercises</i> (Aaron Shearer)
	<i>The Natural Classical Guitar: the pinciples of effortless playing</i> (Lee Ryan)
Timbre	<i>Método para Guitarra</i> (Dionísio Aguado)
	<i>Método do Violão Espanhol</i> (Fernando Sor)
	<i>Escola Moderna do Violão</i> (Isaías Sávio)
	<i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> (Emílio Pujol)

	<i>Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental</i> (Abel Carlevaro)
	<i>Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista</i> (Eduardo Fernandez)
	The Natural Classical Guitar: the pinciples of effortless playing (<i>Lee Ryan</i>)
Dinâmica	<i>Método de Violão Op.59</i> (Matteo Carcassi)
	<i>Método para Guitarra</i> (Dionísio Aguado)
	<i>Método do Violão Espanhol</i> (Fernando Sor)
	<i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> (Emílio Pujol)
	<i>Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental</i> (Abel Carlevaro)
	<i>Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista</i> (Eduardo Fernandez)
	<i>Classic Guitar Technique – slur, ornament and reach development exercises</i> (Aaron Shearer)
	The Natural Classical Guitar: the pinciples of effortless playing (<i>Lee Ryan</i>)
Vibrato	<i>Método para Guitarra</i> (Dionísio Aguado)
	<i>Escuela Razonada de la Guitarra</i> (Emílio Pujol)
	<i>Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental</i> (Abel Carlevaro)
	<i>La técnica de David Russel en 165 consejos</i> (Antonio de Contreras)
	The Natural Classical Guitar: the pinciples of effortless playing (<i>Lee Ryan</i>)
Tempo	<i>Método de Violão Op.59</i> (Matteo Carcassi)
	<i>Método para Guitarra</i> (Dionísio Aguado)
	The Natural Classical Guitar: the pinciples of effortless playing (<i>Lee Ryan</i>)
Gestos	<i>Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre el llegar a ser guitarrista</i> (Eduardo Fernandez)

Tab.2: Quadro demonstrativo de recursos expressivos nos métodos

Verificando-se cada recurso expressivo individualmente, podemos perceber que a articulação é o item mais presente entre os métodos. Quase todos estão associados a esse recurso. Entretanto, em uma análise mais aproximada, um dos fatos que nos conduz a esta conclusão é a forte presença do estudo dos *ligados*, que faz parte de forma praticamente unânime nos métodos e tratados, naturalmente pelo uso que se faz dessa técnica no repertório. Entretanto, em um posicionamento mais crítico a esse respeito, podemos afirmar que quase a totalidade dos autores trata esse item como algo especificamente mecânico e isolado de um contexto maior do universo das articulações possíveis. Uma espécie de treinamento muscular, de gestual e de controle físico em sua realização. Isso tende a gerar um posicionamento acrítico dos músicos em relação ao real sentido do uso dos *ligados*, associados então a um mero efeito no instrumento, no lugar de um procedimento dentro de outras inúmeras possibilidades na articulação. Os autores que tratam esse tema de uma forma mais completa são Mauro Giuliani (*Studio per la Chitarra Op.1*), Antonio de Contreras (*La técnica de David Russel en 165 consejos*) e Lee Ryan (*The Natural Classical Guitar*), por considerarem os *ligados* como parte de outros procedimentos da articulação. Giuliani oferece um treinamento prático a partir do *ligado* e *stacatto* na terceira parte de seu método. Contreras (1998, p.35) revela em poucas palavras, a partir de conselhos do violonista David Russel, que: “Os ligados úteis são os que nos conduzem a realização das frases musicais. Os demais há que evita-los”.

Já Lee Ryan teoriza sobre como ocorre o processo de *ligado*, *detaché* e *stacatto* no violão. Sugere pequenos exercícios e aplicação em um curto trecho musical. Para completar, não podemos deixar de citar a indicação do uso de *campanelas* em Pujol, que constitui uma forma diferenciada de articulação no violão.

No que se refere ao timbre, dentro de um aspecto mais prático de treinamento, e que vai além das discussões teóricas sobre variações timbrísticas, destacamos os trabalhos de Isaías Sávio e Emílio Pujol, na utilização de dois tipos de toques violonísticos (com apoio e sem apoio). Além desses, a concepção das fixações das articulações dos dedos da mão direita em Abel Carlevaro também constitui um caminho de prática desse elemento expressivo. No mais, percebemos a ausência de um treinamento sistemático na obtenção de timbres pelas variações de angulação de ataque de mão direita e posicionamento nas diferentes regiões de ataque.

No aspecto dinâmica, a maioria dos autores o tratam de forma puramente teórica, mais voltados àquilo que se deve fazer, no lugar de como fazer. Matteo Carcassi apenas apresenta os sinais de expressão referentes. Dionísio Aguado discute a dinâmica dentro da estrutura fraseológica, na conclusão de frases e períodos, bem como na direção da frase a partir da dinâmica natural, sem também oferecer treinamento. Emílio Pujol o oferece, porém com outros objetivos além da expressividade, inserido nos trabalhos de sincronização de ambas as mãos. Entretanto, um dos autores que mais nos chama a atenção nesse quesito é Abel Carlevaro, novamente com o trabalho das fixações das articulações dos dedos da mão direita, na obtenção de diferentes níveis de sonoridade a partir da soma muscular envolvida em cada fixação..

Do ponto de vista do vibrato, dos 5 métodos apresentados na tabela acima, apenas Antonio de Contreras – a partir dos conselhos de David Russel – e Lee Ryan apresentam de fato uma proposta de treinamento. Os demais expõem os conceitos da técnica mas não oferecem propostas de exercícios para sua realização em seus métodos práticos. Contreras (1998, p. 31) comenta: “O vibrato é um dos principais efeitos expressivos do violão, embora a maioria dos violonistas o realize de forma intuitiva, e não é frequente encontrado nos métodos um estudo sistemático de como praticá-lo”.

No que se refere ao trabalho com o tempo e suas variações, citamos Matteo Carcassi apenas pelo fato de que apresenta no início de seu método sinais de expressão envolvendo a manipulação do tempo. Mas o autor que lida de forma mais detalhada com esse aspecto é Lee Ryan, quando discute a aplicação do *rubato* em trechos de Fernando Sor. Trata-



se de um trabalho de técnica expressiva aplicada. Esse mesmo autor ainda apresenta questões práticas de *agógica*, a partir da acentuação através do arpejo, o que leva necessariamente a modificações no tempo.

Por último, do ponto de vista de métodos e tratados de violão, o único autor que lida com a questão dos gestos na performance é Eduardo Fernandez. Mas vale ressaltar que não se trata necessariamente de gestos expressivos, mas sim de um conjunto gestual para a contribuição ao aprendizado de certos procedimentos mecânicos. De certa forma, indiretamente, esse gestual pode interferir no potencial do gestual expressivo, por isso resolvemos citá-lo aqui.

4. Considerações finais

Após realizadas as análises, alguns pontos conclusivos podem ser colocados em nossa reflexão. O primeiro deles, que de certa forma constitui um dos questionamentos mais relevantes de nossa pesquisa, se refere ao fato de que várias questões relacionadas à expressividade ficam em uma discussão teórica nos tratados, sem que seja oferecido um treinamento suficiente. Em nossa reflexão a respeito, a falta de um treinamento objetivo estabelece lacunas na prática daquele elemento expressivo, especialmente quando estamos tratando da formação de músicos. E um outro ponto relevante se trata justamente do treinamento das articulações. Constatamos que a grande maioria dos métodos de referência não trata desse tema de maneira integral. Ficam restritos ao procedimento do *ligado*, de uma forma puramente mecânica, sem contextualizá-lo no universo das articulações possíveis. E para reforçar a relevância desse treinamento, podemos citar Benetti (2013, p.1), que aponta em sua pesquisa realizada com pianistas que “Os resultados indicaram a articulação como o elemento mais influente da expressividade, relacionada pelos pianistas, sobretudo, ao caráter da obra”. E, em nossa análise, a articulação é um dos pontos mais obscuros no estudo do violão.

Para concluir, defendemos que o treinamento sistemático de ferramentas de expressividade vai além de um preparo mecânico para a realização dos gestos expressivos. Trata-se também de uma forma de estímulo à sua visualização no texto musical e consequentemente ao seu uso na abordagem do repertório.

Referências bibliográficas

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



CANAZZA, Sergio; POLI, Giovanni; RODÀ, Antonio; VIDOLIN, Alvisé. *An abstract control space for communication of sensory expressive intentions in music performance*. Journal of New Music Research, v. 32, n. 3, p. 281-294, 2003.

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

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

GABRIELSSON, Alf; JUSLIN, Patrik P. *Emotional expression in music performance: between the performer's intention and the listener's experience*. Psychology of Music and Music Education, v. 24, p. 68-91, 1996.

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

JUSLIN, Patrik. *Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data*. Music Perception, v. 14, n. 4, p. 383-418, 1997.

_____. *Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception*. Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, v. 26, n. 6, p. 1797-1813, December 2000.

_____. *Communicating emotion in music performance: a review and theoretical framework*. In: JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John (ed.). *Music and Emotion: theory and research*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.

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

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

SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. *A situação atual do ensino do violão no contexto universitário brasileiro*. In: Maria Helena Vieira e Armindo Cachada. (Org.). *Pensar a Música*. 1ed. Guimarães (Portugal): Fundação Cultural de Guimarães, 2012, v. 1.

STENSTADVOLD, Erik. *Guitar methods, 1760-1860: an annotated bibliography*. USA: Pendragon Press, 2010.