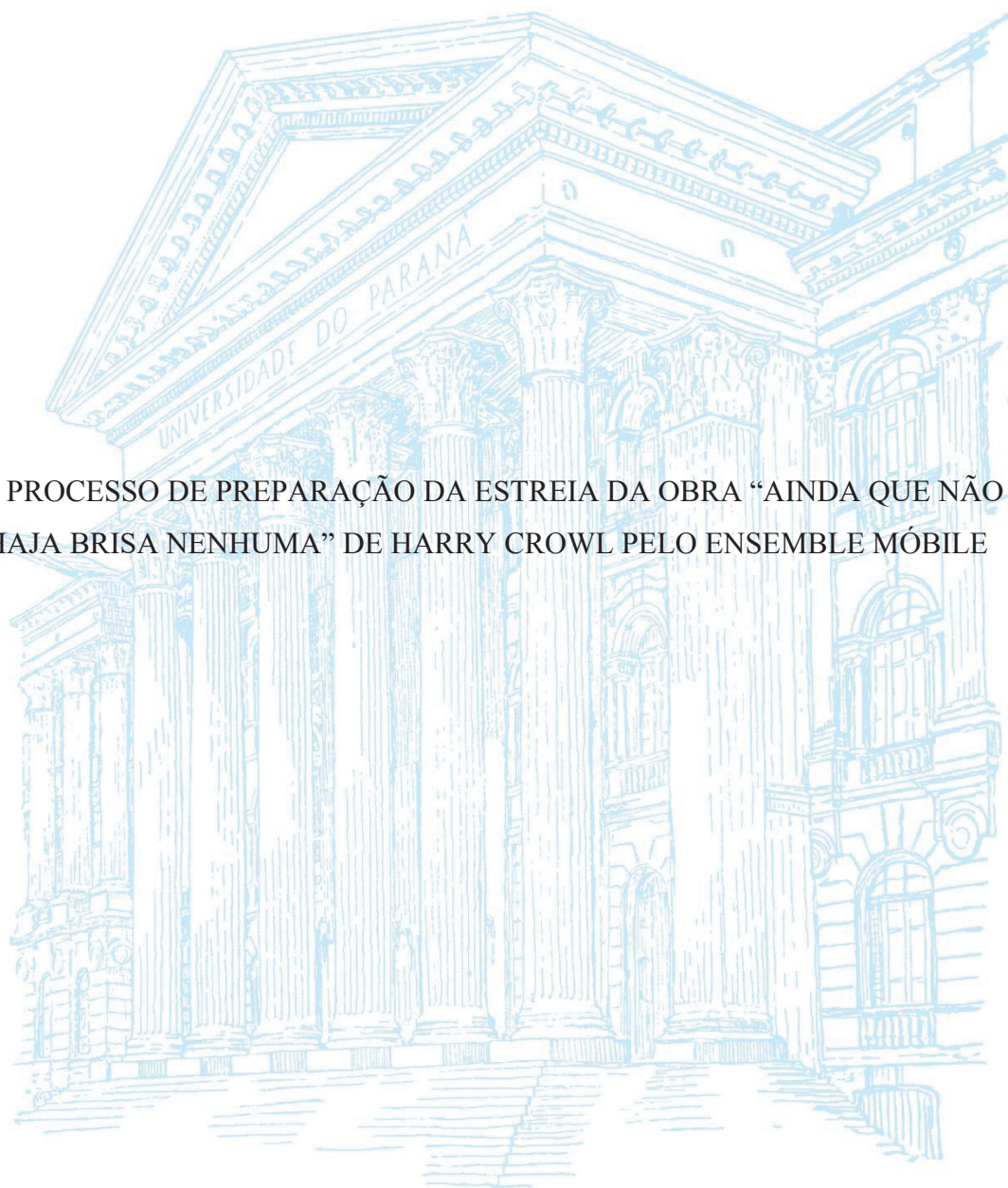


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ERIC HENRIQUE MOREIRA EVANGELISTA

O PROCESSO DE PREPARAÇÃO DA ESTREIA DA OBRA “AINDA QUE NÃO  
HAJA BRISA NENHUMA” DE HARRY CROWL PELO ENSEMBLE MÓBILE



CURITIBA

2019

ERIC HENRIQUE MOREIRA EVANGELISTA

O PROCESSO DE PREPARAÇÃO DA ESTREIA DA OBRA “AINDA QUE NÃO  
HAJA BRISA NENHUMA” DE HARRY CROWL PELO ENSEMBLE MÓBILE

Dissertação apresentada como requisito à obtenção do grau de Mestre em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Zélia Chueke

CURITIBA

2019

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Evangelista, Eric Henrique Moreira

O processo de preparação da estréia da obra "Ainda que não haja brisa nenhuma" de Harry Crowl pelo Ensemble Móbile / Eric Henrique Moreira Evangelista. – Curitiba, 2019.

129 f. : il. color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zélia Chueke.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Música de câmara. 2. Comunicação na música. 3. Composição (Música). 4. Sincronia (Música) I. Título.

CDD 785.7



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

### TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ERIC HENRIQUE MOREIRA EVANGELISTA**, intitulada: **O PROCESSO DE PREPARAÇÃO DA ESTREIA DA OBRA "AINDA QUE NÃO HAJA BRISA NENHUMA" DE HARRY CROWL PELO ENSEMBLE MOBILE**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 13 de Junho de 2019.

  
ZELIA MARIA MARQUES CHUEKE  
Presidente da Banca Examinadora

  
EDSON SEKEFF ZAMPRONHA  
Avaliador Externo (UNIOV)

  
JOÃO BÜLHERME RIPPER MANNA  
Avaliador Externo (UFRJ)

Dedico este trabalho aos meus avós Valter e Maria e ao Tio Paulo.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Paraná por oferecer o suporte e a estrutura para a realização desta pesquisa.

Aos funcionários, professores e colegas da Universidade Federal do Paraná. Uma pesquisa não se desenvolve de maneira isolada.

Aos meus familiares, em especial meus pais Arlindo e Márcia e meus irmãos Mayke e Yuri.

A minha amada Fran! Obrigado pela paciência e pela força de sempre.

Ao meu parceiro do Duo Tercina Jonathan Augusto.

Aos professores e amigos Orlando Fraga, Fabio Scarduelli, Felipe de Almeida Ribeiro, Fabio Poletto e Isaac Chueke.

Aos professores do Cantinho da Música, Alan e Gabriela.

Aos músicos do Ensemble MóBILE pelo profissionalismo e por todo o trabalho.

Ao compositor e amigo Harry Crowl.

Aos meus alunos do Cantinho da Música, da Escola de Música Vinil e da EMBAP.

A todos os amigos que fiz através da música.

A todas as pessoas que de maneira direta ou indireta colaboraram para a realização desta pesquisa.

Ao Grupo de Estudos e Prática da Música do século XX e XXI. Obrigado por todas as contribuições.

Aos professores João Guilherme Ripper e Edson Zampronha. Muito obrigado por aceitarem o convite para compor a banca e pelas contribuições ao trabalho.

Por fim, a minha orientadora Zélia Chueke pela paciência, dedicação e por acreditar neste trabalho.

Muito obrigado!

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo geral investigar o processo de preparação da estreia da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma”, do compositor Harry Crawl, pelo Ensemble Móbile. Com base nos conceitos de comunicação verbal, comunicação não verbal, estratégia de ensaio e sincronia, busca-se estabelecer uma categorização de eventos e estratégias emergentes da análise de dados obtidos através (1) da observação dos ensaios e (2) das entrevistas realizadas com os músicos e com o compositor da obra. A discussão e as considerações finais são nutridas pela combinação de três perspectivas diferentes, a saber, a do grupo, a do compositor e a do pesquisador.

Palavras-chave: Música de câmara. Comunicação verbal. Comunicação não verbal. Estratégias de estudo. Sincronia.

## **ABSTRACT**

The main goal of the present Master's thesis is to investigate the preparation process, by the Ensemble Móbile, premiering Harry Crowl's "Ainda que não haja brisa nenhuma". Based on four concepts - verbal communication, nonverbal communication, rehearsal strategy and synchrony - one possible categorization of events and strategies emerging from content analysis of data is envisaged by means of (1) observation of the rehearsals and (2) interviews conducted with the musicians and with the composer as well. Final discussion and considerations are nourished by the combination of three different perspectives, that's to say, the group's, the composer's and the researcher's.

Keywords: Chamber music. Verbal communication. Non-verbal communication. Study strategies. Synchrony.



## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 - Compasso 60 da obra                                   | 42 |
| Figura 2 - Compassos 68-70 da obra                               | 43 |
| Figura 3 - Compasso 43 da obra                                   | 44 |
| Figura 4 - Compassos 25-27 da obra                               | 44 |
| Figura 5 - Compassos 1-2 da obra                                 | 45 |
| Figura 6 - Compassos 41-43 da obra                               | 46 |
| Figura 7 - Compassos 72-74 da obra                               | 47 |
| Figura 8 - Compassos 17-21 da obra                               | 47 |
| Figura 9 - Termo 'estático' da obra                              | 48 |
| Figura 10 - Compassos 64-65 da obra                              | 49 |
| Figura 11 - Compassos 28-31 da obra                              | 49 |
| Figura 12 - Compassos 25-27 da obra                              | 50 |
| Figura 13 - Compassos 17-21 da obra                              | 50 |
| Figura 14 - Compasso 71 da obra                                  | 51 |
| Figura 15 - Compassos 41-44 da obra                              | 52 |
| Figura 16 - Sincronia do Compasso 29 da obra                     | 52 |
| Figura 17 - Escuta do Compasso 73 da obra para sincronia         | 53 |
| Figura 18 - Sincronia do Compasso 16 da obra                     | 54 |
| Figura 19 - Sincronia do Compasso 32 da obra                     | 54 |
| Figura 20 - Compassos 22-23 da obra                              | 55 |
| Figura 21 - Sincronia dos Compassos 35-36 da obra                | 55 |
| Figura 22 - Compassos 15-16 da obra                              | 62 |
| Figura 23 - Compasso 49 da obra - trecho apontado pelo flautista | 69 |
| Figura 24 - Compasso 66 da obra - dificuldade de digitação       | 69 |
| Figura 25 - Compasso 25 da obra - destaque para a quiáltera      | 70 |
| Figura 26 - Compasso 16 da obra - destaque das quiálteras        | 70 |
| Figura 27 - Compasso 49 da obra                                  | 74 |
| Figura 28 - Compassos 33-36 da obra                              | 75 |
| Figura 29 - Compasso 25 da obra                                  | 77 |
| Figura 30 - Compassos 33-34 da obra                              | 78 |
| Figura 31 - Compassos 37-46 da obra                              | 79 |

|                                     |    |
|-------------------------------------|----|
| Figura 32 - Compassos 17-21 da obra | 80 |
| Figura 33 - Compassos 25-27 da obra | 81 |
| Figura 34 - Compassos 8-12 da obra  | 82 |
| Figura 35 - Compasso 43 da obra     | 84 |
| Figura 36 - Compassos 8-12 da obra  | 87 |

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>  | <b>12</b> |
| <b>Apresentação</b>  | 12        |
| <b>Ensemble Móbile</b>   | 13        |
| <b>Metodologia</b>   | 15        |
| Estrutura do trabalho  | 16        |
| <b>1 REVISÃO DE LITERATURA</b>                                     | <b>18</b> |
| 1.1 COMUNICAÇÃO VERBAL   | 18        |
| 1.2 COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL   | 22        |
| 1.2.1 Categorização de Ekman e Friesen                             | 24        |
| 1.2.2 Categorização de Cassell                                     | 28        |
| 1.2.3 Categorização utilizada na dissertação                       | 30        |
| 1.3 ESTRATÉGIAS DE ENSAIO  | 32        |
| 1.4 SINCRONIA  | 37        |
| <b>2 ANÁLISE DE CONTEÚDO: OBSERVAÇÃO DOS ENSAIOS E ENTREVISTAS</b> | <b>41</b> |
| 2.1 COMUNICAÇÃO VERBAL NOS ENSAIOS                                 | 41        |
| 2.1.1 Assuntos técnicos  | 41        |
| 2.1.2 Assuntos interpretativos                                     | 45        |
| 2.1.3 Assuntos de Sincronia  | 51        |
| 2.2 COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL NOS ENSAIOS                             | 56        |
| 2.2.1 Gesto Ilustrador   | 56        |
| 2.2.2 Gesto regulador  | 58        |
| 2.3 ESTRATÉGIAS DE ENSAIO - ENSEMBLE MÓBILE                        | 60        |
| 2.4 ENTREVISTAS COM INSTRUMENTISTAS, REGENTE E COMPOSITOR          | 64        |
| 2.4.1 Entrevista - instrumentistas                                 | 65        |
| 2.4.2 Entrevista - regente   | 66        |
| 2.4.3 Entrevista - compositor                                      | 67        |
| <b>3 DISCUSSÃO</b>   | <b>68</b> |
| 3.1 ESTUDO INDIVIDUAL DA OBRA                                      | 68        |
| 3.2 AJUSTES INTERPRETATIVOS EM FUNÇÃO DO ENSEMBLE                  | 71        |
| 3.3 ESTRATÉGIAS DE ENSAIO  | 75        |
| 3.4 ESPECIFICIDADES DOS INSTRUMENTOS                               | 76        |
| 3.5 SINCRONIA NOS ENSAIOS  | 77        |
| 3.6 GESTUAL DOS MÚSICOS  | 82        |

|  |            |
|--|------------|
| 3.7 PARTICIPAÇÃO DO COMPOSITOR                       | 84         |
| <b>SÍNTESE</b>                                       | <b>89</b>  |
| <b>REFERÊNCIAS</b>                                   | <b>93</b>  |
| <b>ANEXO 1 - Autorizações dos músicos</b>            | <b>96</b>  |
| <b>ANEXO 2 - Transcrições dos Ensaios (excertos)</b> | <b>102</b> |
| <b>ANEXO 3 - Entrevistas</b>                         | <b>110</b> |

## INTRODUÇÃO

### Apresentação

Este trabalho apresenta uma análise do processo de construção da interpretação de uma obra inédita por um grupo de câmara, o Ensemble Móbile, que se dedica particularmente à performance de música contemporânea. É importante frisar que nessa pesquisa entende-se por obra inédita<sup>1</sup> uma peça nunca antes apresentada ao público<sup>2</sup>. No caso deste trabalho, o grupo encomendou uma obra para o compositor, que a escreveu para a formação sugerida pelo grupo. Sendo assim, os aspectos explorados neste documento, emergentes da pesquisa desenvolvida, envolvem assuntos relacionados à interpretação da obra intitulada “Ainda que não haja brisa nenhuma”, com ênfase nos conceitos de comunicação verbal, comunicação não verbal, estratégias de ensaio e sincronia.

A motivação para o desenvolvimento deste tema surgiu a partir de minha vivência enquanto intérprete de música contemporânea. Durante o bacharelado em violão, realizei algumas estreias mundiais, muitas vezes trabalhando junto aos compositores; entretanto, percebi que essa prática não era muito comum entre os estudantes. Compreendi também que a diferença principal entre a preparação de uma obra de câmara e uma obra solo reside na necessidade de se trabalhar questões como sincronia. Ainda no período da graduação, ingressei no grupo de pesquisa Núcleo Música Nova e também no Ensemble Móbile, grupo do qual participo como violonista. A preparação de uma obra inédita sempre me instigou pelo fato de que o grupo, a partir de um texto musical, precisa transformar em som todas as ideias registradas pelo compositor, sem poder se apoiar em referência auditiva de espécie alguma.

Apesar de ser membro atuante no grupo, para compreender melhor este processo, coloquei-me como observador, buscando a imparcialidade no decorrer da pesquisa. No entanto, o fato de não atuar nos ensaios não afetou meu posicionamento sob a perspectiva de

---

<sup>1</sup> A história da música registra inúmeros casos de obras que foram descobertas após a morte do compositor e que foram executadas posteriormente. Nesses casos a obra também é inédita.

<sup>2</sup> A relatividade do conceito de ineditismo foi discutida na disciplina HM 742 - Análise para Intérpretes I, ministrada pela Profa. Zélia Chueke no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR em 2018. A experiência do ineditismo é vivida por quem escuta primeira vez uma obra, o mesmo se aplicando ao intérprete, quando não houve nenhuma escuta prévia, não importando a data da composição. Neste âmbito, Chueke (2017, p. 45-48) versa sobre os conceitos de “estreia” e “primeira audição”. No caso aqui tratado, a estreia mundial se caracteriza como tal, em se tratando de obra inédita, composta especialmente para ser estreada pelo grupo.

intérprete de música contemporânea durante a observação do processo de preparação da estreia tratado neste documento.

Ao longo de minha preparação para a entrada no programa do mestrado em música da UFPR, percebi que, entre os trabalhos produzidos no âmbito dos programas de pós-graduação em música em IES brasileiras, poucos são vinculados à performance de música contemporânea<sup>3</sup>, sendo que boa parte deles se baseia na relação entre compositor e intérprete. Há também poucos trabalhos de performance que envolvem a música de câmara. Além do meu interesse no tema enquanto intérprete de música contemporânea, esses fatos justificam a realização desta pesquisa, buscando acessar o trabalho de preparação, por um grupo de câmara, de uma obra musical inédita.

Partindo deste objetivo geral, os objetivos específicos consistem em: analisar a comunicação verbal e não verbal durante os ensaios entre os membros do grupo; compreender e analisar as estratégias de ensaio; analisar as entrevistas dos músicos sobre o processo de ensaios; levantar dados sobre interpretação de obras inéditas.

### **Ensemble MóBILE**

Tratando-se de um trabalho que envolve um grupo específico e uma obra composta sob encomenda, é pertinente que se apresente a história e o perfil do grupo, mesmo que brevemente.

O Ensemble MóBILE<sup>4</sup> é um grupo curitibano dedicado à performance de música contemporânea com repertório na área instrumental e eletroacústica. O Ensemble é parte do Grupo de pesquisa Núcleo Música Nova (CNPq) e sua formação é composta por flauta, violão, saxofone, percussão, violoncelo, violino e eletrônica. Uma das características principais do repertório do grupo consiste na realização de encomendas anuais para compositores.

O grupo já apresentou obras de compositores consagrados como Olivier Messiaen (1908-1992), Elliott Carter (1908-2012), Luciano Berio (1925-2003), Pierre Boulez (1925-

---

<sup>3</sup> Durante o curso, tive contato com uma obra recém-publicada: CHUEKE, Zélia. *Face à l'inconnu. Les pianistes et la musique de leurs temps*. Paris: L'Harmattan, 2017; com a tese de doutorado em andamento no PPG Música da UFPR de Valentina Daldegan, *Poéticas interpretativas de música nova para flauta transversal*, sob a orientação de Zélia Chueke; um artigo sobre preparação de performance de obra de repertório do século XX (Chueke & Chaffin, 2017) e do repertório tradicional (cf. CHAFFIN & LOGAN, 2006); uma dissertação de mestrado sobre o processo de preparação de obras de câmara por um quarteto de violões (FOSCHIERA, 2015); além de outros, focados em sua maioria em repertório para instrumento solista.

<sup>4</sup> ENSEMBLE MÓBILE. Disponível em <<http://ensemblemobile.com.br/>>. Acesso em: 21/04/2019.

2016), Toru Takemitsu (1930-1996) e Georg Friedrich Haas (1953). Alguns compositores importantes no cenário nacional já escreveram obras para o Ensemble MóBILE, como Rodolfo Coelho de Souza e Bryan Holmes. Outros jovens compositores também escreveram obras para o grupo, entre eles Tadeu Taffarello, Willian Lentz, Eduardo Frigatti<sup>5</sup> e Ivan Simurra.

Desde sua fundação em 2014, o Ensemble MóBILE contou com vários músicos colaboradores para a realização de obras representativas da produção musical do século XX, como para a peça *Folk Songs* (1964) do compositor italiano Luciano Berio, escrita para flauta, percussão, harpa (ou violão), viola, violoncelo, clarinete e voz. Sobre a estreia do Ensemble MóBILE no Simpósio Internacional de Música Nova em 2014, Egg aponta que:

Um dos destaques da programação deste evento foi a aparição do Ensemble MóBILE, outro grupo especializado em música contemporânea formado a partir do Núcleo Música Nova, e que se manteria ativo nos anos seguintes com grande importância na música contemporânea em Curitiba. (EGG, 2018, p. 45).

O Ensemble MóBILE atua também pelo viés pedagógico através de concertos didáticos e também por sessões de leituras. Taffarello (2016) descreve que a obra *Choro Vão da Água Triste*, encomendada pelo Ensemble MóBILE, foi pensada a partir de uma sessão de leitura realizada anteriormente pelo grupo. Como nessa ocasião houve um trabalho com a flauta, o compositor optou por trabalhar a orquestração da peça com a flauta solista diretamente com o grupo. “A seleção da flauta como solista ocorreu devido ao contato durante o primeiro SiMN, de 2012, com Fabrício Ribeiro, atual flautista do MóBILE e quem, na oportunidade, realizou a leitura de minha peça *Percussivo para flauta baixo solo*” (TAFARELLO, 2016, p. 1).

Em 2017 o Ensemble MóBILE lançou uma chamada internacional para comissionamento de novas obras. Foram recebidas 2017 inscrições de compositores de 35 países<sup>6</sup>. Esse edital resultou em 16 obras dedicadas ao grupo, que foram estreadas no mesmo ano na 4ª Bienal Música Hoje<sup>7</sup> em Curitiba (Teatro da Reitoria/UFPR).

No ano de 2018, o Ensemble MóBILE realizou uma encomenda ao compositor Harry Crowl (1958) em decorrência das comemorações do aniversário de 60 anos do compositor. A obra, intitulada “Ainda que não haja brisa nenhuma”, apresenta na formação flauta,

<sup>5</sup> A partitura da obra *Halny*, do compositor Eduardo Frigatti, que foi estreada pelo Ensemble MóBILE está disponível em <[http://vortex.unespar.edu.br/frigatti\\_v6\\_n2.pdf](http://vortex.unespar.edu.br/frigatti_v6_n2.pdf)>. Acesso em 16/04/2019.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://composerssite.com/content/call-collaborative-project-%E2%80%93%93%C2%A0ensemble-m%C3%B3bile>>. Acesso em 21/04/2019.

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.bienalmusicahoje.com/IVBMH/links/concertos.html#dia22>>. Acesso em 21/04/2019.

saxofone barítono, violino e contrabaixo (músico convidado). A estreia da peça ocorreu no concerto do Ensemble MóBILE dentro do 4º Simpósio Internacional de Música Nova no Teatro Experimental da Universidade Federal do Paraná (TEUNI), em Curitiba<sup>8</sup>.

## **Metodologia**

A metodologia adotada visa a acessar de forma sistemática o processo de construção da interpretação de uma obra musical inédita pelo grupo ao qual foi dedicada. Esta metodologia corresponde às ideias de Yin quanto ao conceito de estudo de caso. Segundo o autor, “o estudo de caso como estratégia de pesquisa compreende um método que abrange tudo - com a lógica de planejamento incorporando abordagens específicas à coleta de dados e à análise de dados” (YIN, 2003, p. 33).

Dentro deste plano de coleta e análise de dados, a metodologia será dividida em 6 etapas:

1. Revisão de literatura organizada tematicamente a partir dos seguintes termos: comunicação não verbal, comunicação verbal, estratégias de ensaio, e sincronia.
2. Observação e gravação audiovisual dos ensaios.
3. Análise dos resultados da observação de acordo com os temas propostos no item 1.
4. Coleta de dados por meio de entrevistas aos músicos.
5. Análise dos resultados da observação das entrevistas.
6. Discussão sobre as entrevistas e as observações.

A abordagem da comunicação não verbal/gestos foi guiada através de duas categorizações que foram estudadas no âmbito deste trabalho, a saber, Ekman e Friesen (1969) e Cassell (1998). A partir deste estudo, optou-se por selecionar quais gestos iriam guiar a observação dos ensaios e, conseqüentemente, a discussão proposta nesta dissertação.

A observação dos ensaios foi guiada por critérios previamente estabelecidos, como: (1) em que circunstâncias foi utilizada a comunicação não verbal?; (2) como foi utilizada a comunicação verbal nos ensaios?; (3) houve algum gesto (comunicação não verbal) que

---

<sup>8</sup> Concerto do Ensemble MóBILE foi realizado no dia 18/09/2018 -Teatro Experimental da Universidade Federal do Paraná - Curitiba. Disponível em: <<http://simn.com.br/>>. Acesso em 21/04/2019.



nasceu da comunicação verbal?; (4) como foram solucionados os trechos da obra considerados difíceis pelo grupo? ; (5) quais foram as estratégias de ensaio utilizadas?; (6) qual foi a frequência de ensaios? ; (7) os músicos utilizam as partes individuais ou a grade para a leitura da obra?

As entrevistas realizadas seguem um roteiro preestabelecido, entretanto, “o tom que se deve buscar é muito mais próximo de uma conversa entre dois indivíduos iguais do que aquele do questionário administrado de cima para baixo” (KAUFMANN, 2013, p. 79). O objetivo dessa entrevista é deixar o entrevistado discorrer sobre suas percepções do processo de ensaios. Kaufmann menciona que o entrevistado

não é vagamente interrogado a respeito da sua opinião, mas por aquilo que possui, um saber precioso que o entrevistador não tem. Assim, a troca consegue chegar a um equilíbrio, entre dois papéis fortes e contrastados. E o informante entende que, se ele mergulha mais profundamente em si próprio, sendo capaz de expressar ainda mais o seu saber, ele reforça também o seu poder na interação (KAUFMANN, 2013, p. 80).

Após a realização das entrevistas dos músicos, o compositor foi entrevistado com o intuito de agregar informações à discussão do capítulo 3.

Considerando a análise de conteúdo aplicada aos resultados das entrevistas, forma de acesso cada vez mais em voga em processos como o que apresentamos nesta pesquisa, Chueke (2017, p. 49) menciona a abordagem de Sola Pool<sup>9</sup>, que foi sendo adotada cada vez mais frequentemente enquanto ferramenta de pesquisa a partir dos anos cinquenta: “os pesquisadores começaram a considerar menos as palavras - [...] apenas por sua presença no texto - e mais os conceitos e relações semânticas” (tradução do autor)<sup>10</sup>.

### Estrutura do trabalho

Essa dissertação está organizada em 3 capítulos. No primeiro capítulo ocorre uma revisão de literatura explorando os quatro conceitos sobre os quais foi fundamentado este trabalho: comunicação verbal; comunicação não verbal; estratégias de ensaio; sincronia. Já o segundo capítulo consiste na descrição da observação dos ensaios guiada pelo que foi abordado no referencial teórico apresentado no capítulo anterior e na análise das entrevistas. A discussão que emerge no terceiro capítulo é nutrida pela análise da observação dos ensaios

<sup>9</sup> Referência da obra: POOL, I. S. Trends in Content Analysis. Urbana: University of Illinois Press, 1959.

<sup>10</sup> Original: “les chercheurs ont commencé à considérer moins les mots - [...] prenant en compte simplement leur présence dans le texte – et davantage les concepts et les relations sémantiques.”

e das entrevistas realizadas com os músicos e com o compositor, entremeada pela perspectiva do pesquisador. Por fim, as considerações finais, ponderando objetivos e resultados deste trabalho.

## 1 REVISÃO DE LITERATURA

### 1.1 COMUNICAÇÃO VERBAL

Dentro da rotina de um grupo musical observa-se formas distintas de comunicação. Normalmente em ensaios, a maior parte do tempo é destinada à prática do conjunto, buscando aperfeiçoar o repertório, sincronizar as partes, etc. Entretanto, uma parte significativa do ensaio é preenchida pela comunicação verbal, ou seja, o diálogo dos músicos.

No momento do primeiro ensaio de um grupo de câmara, normalmente os músicos apresentam uma concepção sobre a obra através do diálogo. Mello aponta que “a comunicação verbal é o primeiro passo para começar a trabalhar com uma obra” (2015, p. 49). O diálogo entre os músicos pode esclarecer situações musicais que não ficaram claras para alguns ou confirmar abordagem estéticas e/ou técnicas. Essa comunicação é fundamental para o planejamento dos ensaios visando a uma compreensão conjunta e coesa da obra. O primeiro estágio desta busca é descrito por Mello (2015, p. 37-38): “A comunicação verbal tem o intuito de compartilhar as ideias e pensamentos de cada membro do grupo. Ela é utilizada no momento da preparação para a performance, quando os músicos devem dialogar e estabelecer os principais pontos da interpretação da obra”.

A comunicação verbal pode de fato variar dentro de um mesmo grupo em decorrência da personalidade dos músicos, do cronograma de ensaios, da proximidade de concertos, etc.

Temperamento, estratégias de resolução de conflitos, estilos de tomada de decisão e questões interpessoais básicas podem variar enormemente num grupo de quatro pessoas. Mesmo os grupos mais qualificados precisam alcançar o melhor equilíbrio entre diversidade e similaridade, de modo que os membros do grupo sejam familiarizados com os pontos de vista uns dos outros, acolhendo-os, e sendo ao mesmo tempo suficientemente diferentes para inovar<sup>11</sup> (MURNIGHAN; CONLON, 1990, p. 12, tradução do autor).

O trabalho de Foschiera (2015) tem como objetivo estudar um quarteto de violões especializado em música contemporânea. No período de observação dos ensaios, houve uma situação atípica: um dos membros do quarteto era um novo integrante, e sendo assim, os ensaios foram particularmente dedicados a sua integração, uma vez que o restante do grupo já apresentava um grau de entrosamento, inclusive com o repertório. Explorando esse

---

<sup>11</sup> Original: “Temperament, conflict resolution strategies, decision making styles, and basic interpersonal skills can vary tremendously within a four-person group. The finest groups must achieve the best balance of diversity and similarity so that group members are familiar and sympathetic with each other's points of view, yet different enough to be fresh”.

contexto, Foschiera aponta que: “A comunicação verbal é utilizada nos momentos onde a explicação do que está ocorrendo com os outros violões se faz necessária. Desta forma, os integrantes mais antigos auxiliam teoricamente o colega Anderson na construção de uma ‘imagem sonora’ das obras”. (FOSCHIERA, 2015, p. 64). Baseado nesse estudo, observa-se que a comunicação verbal, nesse contexto de adaptação de um indivíduo em um grupo de câmara, é fundamental para o bom funcionamento e o entrosamento.

De fato, a comunicação verbal é essencial para a otimização o uso do tempo para o trabalho de um grupo de câmara, todavia, esse tipo de comunicação precisa ser equilibrado pelo potencial de interrupção do fluxo do ensaio. Esse aspecto é discutido por Jane Davidson e Elaine King (2004, p. 112).

Uma situação que pode se provar desagradável neste contexto é o confronto ideológico. A transmissão de alguma sugestão de interpretação, articulação, dinâmica, etc., deve ser realizada com precaução para não gerar desentendimento ou constrangimento dentro do grupo. O trabalho de Davidson e King (2004) aborda situações de confronto entre regente e grupo de câmara.

É evidente que é melhor para o regente não permitir que uma situação se transforme em confronto, caso contrário, pode haver consequências terríveis. Em contraste, é claro, um elogio inesperado, especialmente para um indivíduo dentro de um grupo, provou-se extremamente benéfico. No entanto, mesmo um comentário individual deve ser moderado, caso contrário, outros membros do grupo podem se sentir desvalorizados<sup>12</sup> (DAVIDSON; KING, 2004, p. 111 e 112, tradução do autor).

As ideias dessas autoras são corroboradas por Murnighan e Conlon (1990) em se tratando de evitar confrontos dentro de um quarteto de cordas, entretanto as distintas opiniões que os intérpretes apresentam nos ensaios de uma peça enriquecem sua interpretação. “Percorrer a linha tênue entre confrontar positivamente os conflitos musicais e evitar os conflitos interpessoais negativos e comprometedores deveria proporcionar recompensas criativas a um quarteto”<sup>13</sup> (MURNIGHAN; CONLON, 1990, p. 10, tradução do autor).

Davidson e King (2004) realizaram um estudo de caso e discorreram sobre a quantidade de comunicação verbal. Segundo as autoras, este número está diretamente

---

<sup>12</sup> Original: “It is evident that it is best for the conductor not to allow a situation to escalate into confrontation, otherwise there can be dire consequences. By contrast, of course, the odd word of praise, especially to an individual within an entire group setting, has been found to be extremely beneficial. However, even an individual comment needs to be moderated, otherwise other group members could feel undervalued”.

<sup>13</sup> Original: “Walking the fine line between the active confrontation of musical conflict and the avoidance of compromise and destructive interpersonal conflict should provide a quartet with creative payoffs”.

relacionado ao entrosamento do grupo de câmara, uma vez que um grupo onde a sincronia entre os músicos ainda não se estabeleceu tende a conversar mais nos ensaios.

Os intérpretes se comunicaram usando discurso verbal e não verbal, o último incluindo cantar, *humming*<sup>14</sup>, contar em voz alta, gesticular e clicar no pulso. Havia uma quantidade relativamente alta de diálogos, já que os músicos criaram muitas de suas ideias explícitas através do discurso verbal antes ou depois de tocar segmentos da música (acima de tudo, o grau relativamente alto de conversa parece refletir a falta de familiaridade dos músicos entre si)<sup>15</sup> (DAVIDSON; KING, 2004, p. 115 - 117, tradução do autor).

Mello (2015, p. 49) aponta que a comunicação verbal é eficiente e necessária nos trabalhos de câmara de grupos que apresentam repertórios com técnicas estendidas. Como a técnica estendida é um recurso instrumental que muitas vezes o próprio instrumentista nunca executou, torna-se interessante a demonstração dessa técnica ao restante do grupo de câmara. Sendo assim, a comunicação verbal nesse caso seria fundamental para organizar, por exemplo, a demonstração dessa técnica para o grupo, as dificuldades da realização da técnica, etc. É importante frisar que o músico que executa uma técnica estendida muitas vezes adota um gestual diferente dos padrões usuais para a produção do som, fato que poderia auxiliar, dependendo da peça, na comunicação visual dos músicos em uma performance, configurando conseqüentemente um ponto de referência para os músicos em função de estabelecer a sincronia. Tais aspectos serão tratados no item subsequente, onde é explorada a categoria “comunicação não verbal”.

Retomando a questão da comunicação não verbal, pode-se citar o trabalho de Mello (2015), que discute a preparação de algumas obras de câmara que apresentam violão na formação. Uma das obras analisadas foi “Gruselgeschichten”, do compositor austríaco Heinz Kratochwil (1933-1995). No exemplo abaixo, Mello descreve que, devido à complexidade técnica da obra, os músicos dialogaram bastante nos ensaios para uma melhor compreensão do discurso musical da obra.

Na obra *Gruselgeschichten*, notam-se algumas dificuldades referentes à sua leitura. A bula escrita pelo compositor não esclarece como essas técnicas estendidas devem ser executadas, o que dificultou consideravelmente a preparação da obra: **foram necessárias diversas conversas entre os intérpretes para definir como essas**

<sup>14</sup> Normalmente, na área de música no Brasil, utiliza-se o termo *humming* em inglês.

<sup>15</sup> Original: “The performers communicated using verbal and nonverbal discourse, the latter including singing, humming, counting aloud, gesturing, and clicking the pulse. There was a relatively high amount of talking, as the musicians made many of their ideas explicit through verbal discourse either before or after playing segments of the music (above all, the relatively high degree of talking seems to reflect the musicians' unfamiliarity with one another)”.

**técnicas seriam realizadas**, mas sempre buscando preservar a intenção do compositor, que está bem clara no próprio título: Histórias de Horror (MELLO, 2015, p. 68-69, grifo do autor).

Dentro de um grupo de câmara, a comunicação verbal é complementar à não verbal, sendo que ambas têm funções vitais para o bom funcionamento do conjunto. Foschiera (2015) descreve que em um dos ensaios, um membro do grupo de câmara propôs, através da comunicação verbal, um gesto que seria de vital importância para a sincronia em um determinado trecho de uma obra. Sendo assim o gesto, que se encaixa como comunicação não verbal, se originou do diálogo entre membros do grupo (comunicação verbal).

[...] observamos que no ensaio do dia 3/04/2014, **Stanley propõe que Anderson realize o gesto de escorregar com o dedo anular da mão direita desde a primeira corda até a sexta, com mais direcionalidade no compasso 48**. Isso se deve ao fato de que no instante que Anderson acaba o gesto é o mesmo momento em que Stanley toca um acorde na dinâmica fortíssimo, formando assim um gesto composto (destacado em vermelho na figura 15). **Para que esse gesto seja preciso, é necessário que Anderson estabeleça um contato visual com Stanley naquele momento** (FOSCHIERA, 2015, p. 63, grifo do autor).

Davidson e King (2004) apontam tipos de comunicação verbal em ensaios que geralmente são conduzidos pelo regente. Nota-se que os exemplos citados são referentes a:

- 1) localização de trechos na partitura; 2) orientações para a prática do ensaio.

Pode haver vários tipos de ‘conversas’ usados nos ensaios. Instruções como ‘encontrar a letra A na partitura’ ou ‘vamos tentar isso novamente, mas com um tempo mais lento’ são os tipos mais comuns de trocas. Normalmente, quando há um regente, ele dirige o discurso<sup>16</sup> (DAVIDSON; KING, 2004, p. 111, tradução do autor).

Nesse trabalho, compreende-se como comunicação verbal qualquer diálogo estabelecido entre os músicos no decorrer dos ensaios. Não localizamos na literatura estudada autores que categorizam a comunicação verbal de músicos de câmara. Sendo assim, a partir da compilação dos textos e da experiência profissional deste autor, classificou-se a comunicação verbal<sup>17</sup> em três categorias:

- 1) assuntos interpretativos, como para estabelecer qual será o nível de dinâmica executada pelo grupo em algum determinado trecho da peça;

---

<sup>16</sup> Original: “There can be various types of 'talk' used in rehearsals. Directions such as 'find letter A in score' or 'let's try that again but at a slower tempo' are the most common types of exchanges. Typically, when there is a conductor, he or she leads the speech”.

<sup>17</sup> Os assuntos paralelos, como por exemplo: decisão sobre roupas para o concerto e horário de chegada na sala da apresentação, não serão consideradas neste trabalho.

2) assuntos técnicos, como um diálogo entre dois músicos diferentes que buscam equilibrar a mesma articulação;

3) assuntos de sincronia, como para estabelecer como dois músicos vão atacar uma nota no mesmo tempo.

## 1.2 COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL

A comunicação não verbal é constituída através de **gestos**, que estão presentes no cotidiano do ser humano. Em música, pode-se analisar o gesto segundo King e Ginsborg:

Em geral, os gestos têm duas funções. A primeira função é a de permitir que o artista realmente produza som, realizando tecnicamente as notas contidas em uma partitura musical. Isso muitas vezes é combinado com a segunda função, a de alcançar e transmitir um efeito expressivo<sup>18</sup> (KING; GINSBORG, 2011, p. 179, tradução do autor).

Observa-se que as autoras mencionam duas funções fundamentais em todo o significado do gesto para um músico. A primeira é estritamente funcional e mecânica e tem o objetivo de produzir o som, matéria-prima da construção da linguagem musical. A segunda função tateia parâmetros abstratos e abrangentes.

Além dessas duas funções, o gesto também pode ser utilizado em grupos de câmara para comunicação. A pianista Luciane Cardassi, que interpretou a obra “For Philip Guston” para flauta, piano e percussão (1984) do compositor norte-americano Morton Feldman, descreve o processo de estudo e a performance da obra, que apresenta mais de 4 horas de duração. Por causa da dimensão temporal da obra, a concentração é um dos maiores desafios na interpretação. A seguir, a pianista descreve como o gesto auxiliou para estabelecer a sincronia dos músicos em momentos de “perda de concentração” de alguns dos músicos.

Percebi durante nossa performance que, sempre que um de nós tinha um deslize de concentração, os outros dois intensificavam o foco de concentração e facilitavam a recuperação do parceiro, **seja através de um sinal mais pronunciado no início de uma passagem, ou por um olhar que comunicasse uma mudança de instrumento, ou por outros gestos mínimos** que eu até mesmo teria dificuldade em descrever (CARDASSI, 2008, p. 111, grifo do autor).

---

<sup>18</sup> Original: “In general, gestures have two functions. The first function is that of enabling the performer actually to produce sound, technically realizing the notes contained in a musical score. This often combines with the second function, that of achieving and conveying an expressive effect”.

King e Ginsborg (2011) também discorrem sobre utilização do gesto por músicos. Segundo essas autoras, o gesto no contexto da performance pode: (1) significar a produção de som; (2) ser consciente ou inconsciente; (3) significar uma comunicação para músicos participantes de um grupo.

Os intérpretes utilizam gestos físicos de várias formas. Eles podem ser usados para comunicar expressão musical, gerar produção de som, facilitar movimentos técnicos ao tocar ou cantar, regular os aspectos temporais da performance e **fornecer pistas musicais e sociais para os co-performers** e outros, incluindo o público. Às vezes, esses gestos são produzidos deliberadamente, seguindo uma cuidadosa coreografia e ensaio; às vezes, eles são produzidos espontaneamente durante a performance, consciente ou inconscientemente, em resposta à forma como o intérprete sente a música naquele momento, deseja “moldá-lo” ou como percebe a recepção da performance pelo público<sup>19</sup> (KING; GINSBORG, 2011, p. 177, tradução e grifo do autor).

Lehmann, Sloboda e Woody (2007) corroboram o pensamento de King e Ginsborg sobre as funções (produção de som e comunicação) que o gesto apresenta dentro de um grupo de câmara.

Além disso, a importância do contato visual fica mais evidente devido ao uso mais comum dos gestos físicos pelos músicos para se comunicar uns com os outros. **Às vezes, a forma como um músico está realizando os movimentos necessários apenas para tocar um instrumento pode servir como uma sugestão visual para os outros.** A altura da mão de um pianista ou o tamanho dos movimentos de curvatura de um violinista podem indicar como a música deve soar. De outro modo, os músicos podem adicionar aos seus movimentos corporais de performance para transmitir informações a outros<sup>20</sup> (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 179 - 180, tradução e grifo do autor).

Um dos objetivos deste trabalho é entender como os músicos de um ensemble lidam com o gesto em termos de comunicação. A escolha de um ensemble especialista em música contemporânea deve-se ao fato dele lidar constantemente com signos, técnicas não usuais e repertório inédito. Observa-se que na preparação de uma obra inédita, o intérprete pode se

---

<sup>19</sup> Original: “Performers use physical gestures in numerous ways. They can be used to communicate musical expression, generate sound production, facilitate technical movements while playing or singing, regulate temporal aspects of performance, and provide musical and social cues to co-performers and others, including audiences. Sometimes these gestures are produced deliberately, following careful choreography and rehearsal; sometimes they are produced spontaneously during performance, whether consciously or unconsciously, in response to the way the performer feels the music at that moment, wishes to ‘shape’ it or perceives the audience’s reception of the performance”.

<sup>20</sup> Original: “Furthermore, the importance of eye contact is related to musicians’ prevalent use of physical gesture to communicate with each other. Sometimes the way a musician is carrying out the movements needed just to play an instrument can serve as a visual cue to co-performers. The height of a pianist’s hand lifts or the size of a violinist’s bowing motions can indicate how the music should sound. Otherwise, musicians may add to their performance body movements to convey information to others”.



deparar com desafios, como, por exemplo: técnicas estendidas, desconhecimento da estética do compositor, falta de uma interpretação para proporcionar uma referência auditiva, entre outros. No âmbito da pesquisa, tem-se a hipótese que os membros de um grupo de música contemporânea precisam se comunicar com muita frequência na preparação de uma obra inédita, por ser uma obra que nunca proporcionou a experiência da escuta para nenhum ouvinte, além do fato de nunca ter sido executada pelos intérpretes.

Para analisar e compreender a comunicação não verbal dos músicos do Ensemble Móbile, objeto de estudo desta pesquisa, foram utilizadas duas categorizações de gestos encontradas na bibliografia consultada: Ekman e Friesen (1969) e Cassell (1998).

### 1.2.1 Categorização de Ekman e Friesen

No trabalho intitulado “The repertoire of non-verbal behavior: Categories, origins, sage, and coding”, Ekman e Friesen classificaram tipos de “comportamentos não verbais” através de pesquisas em geral realizadas a partir da década de 1940. O comportamento não verbal é utilizado pelo ser humano em diversas atividades no cotidiano, independente de uma conscientização deste comportamento da parte do agente. Sobre a origem desse comportamento, os autores citam três tipos:

1) trata-se do estímulo como descrito no texto que “um reflexo é o exemplo mais óbvio, e alguns autores argumentaram que as expressões faciais de emoção também são baseadas em programas neurológicos herdados”<sup>21</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 59, tradução do autor);

2) um tipo de comportamento geral e comum a todos os membros de um grupo/espécie, por exemplo: “independentemente da cultura, as mãos serão usadas, com ou sem um implemento, para colocar alimentos na boca”<sup>22</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 59, tradução do autor);

3) trata-se sobre “experiência que varia de acordo com cultura, classe, família ou indivíduo”<sup>23</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 59, tradução do autor), sendo assim, esses comportamentos tendem a ser semelhantes nas mesmas culturas/famílias/grupos, por exemplo: uma maneira de segurar um talher para comer.

---

<sup>21</sup> Original: “A reflex is the most obvious example, and some authors have argued that facial expressions of emotion are also based upon inherited neurological programs”.

<sup>22</sup> Original: “For example, regardless of culture the hands will be used, with or without an implement, to place food in the mouth”.

<sup>23</sup> Original: “experience which varies with culture, class, family or individual”.

Observa-se que, além da distinção de origem do comportamento não verbal, as características também variam de acordo com a cultura e o indivíduo, apesar de o ser humano atualmente apresentar hábitos elementares semelhantes, como comer, andar, correr, etc. Sendo assim, em uma determinada cultura, os indivíduos podem apresentar particularidades do comportamento não verbal.

Em uma tentativa de organização do comportamento não verbal do ser humano, Ekman e Friesen estabeleceram uma categorização baseada em estudos da década de 1940 e 1960. Abaixo os autores mencionam os estudos preliminares:

Esta categorização do comportamento não verbal deve mais aos escritos de Efron (1941) e a uma série de discussões com o Mahl onde tentamos esclarecer alguns dos problemas implícitos em sua dicotomização do comportamento não verbal (Mahl, 1968). Procuramos evitar ao máximo a invenção de novos termos, preferindo nos ater àqueles utilizados por Efron, embora frequentemente os tenhamos definido de maneira diferente para evitar contradições<sup>24</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 63, tradução do autor).

Os autores Ekman e Friesen dividiram o comportamento não verbal em 5 categorias: **emblemáticos, adaptadores, reguladores, ilustradores e afetivos**. Os autores sintetizaram essas categorias em 1969, sem a intenção de necessariamente impô-las como definitivas. Estes autores afirmam que “as cinco categorias não são exclusivas; o mesmo ato não verbal pode, às vezes, ser colocado em várias categorias”<sup>25</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 92, tradução do autor). Sendo assim, um mesmo comportamento não verbal pode ser classificado em mais de uma categoria. Segue abaixo a descrição das categorias propostas por Ekman e Friesen.

Os gestos emblemáticos são “os atos não verbais que têm uma tradução verbal direta, ou definição de dicionário, geralmente consistindo de uma palavra ou duas, ou talvez uma frase”<sup>26</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 63, tradução do autor). Os autores consideram que, para que esse gesto seja válido, é necessário que ele seja conhecido por todos membros de um grupo. Pode-se citar como exemplo o sinal de polegar para indicar positivo dentro de um grupo de amigos.

---

<sup>24</sup> Original: “This categorization of nonverbal behavior owes most to the writings of Efron (1941) and to a series of discussions with Mahl in which we attempted to clarify some of the issues implicit in his dichotomization of nonverbal behavior (Mahl, 1968). We have attempted, where possible, to avoid inventing new terms, and have therefore taken from Efron, even though frequently we have defined them differently to avoid contradictions”.

<sup>25</sup> Original: “The five categories are not exclusive; the same nonverbal act can and sometimes must be placed within multiple categories”.

<sup>26</sup> Original: “Those nonverbal acts which have a direct verbal translation, or dictionary definition, usually consisting of a word or two, or perhaps a phrase”.

Outra classificação descrita é a de gestos ilustradores. Esse tipo de comportamento não verbal consiste em “movimentos que são diretamente ligados para a fala, servindo para ilustrar o que está sendo dito verbalmente”<sup>27</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 68, tradução do autor). Sendo assim, “os ilustradores podem repetir, substituir, contrariar ou aumentar a informação fornecida verbalmente”<sup>28</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 69, tradução do autor). Pode-se citar como exemplo um gesto realizado com as mãos para ilustrar o tamanho de um objeto que uma pessoa descreve verbalmente.

A classificação denominada gestos reguladores é abrangente e geralmente tem a função de organizar o diálogo entre duas ou mais pessoas. Segundo Ekman e Friesen, “eles podem dizer ao ouvinte que preste atenção especial, aguarde mais um minuto para conversar etc.”<sup>29</sup> (1969, p. 82, tradução do autor). Os autores ainda apontam que:

Os reguladores, como os ilustradores, estão relacionados à conversa, mas enquanto os ilustradores são especificamente entrelaçados com as flutuações momentâneas no discurso, os reguladores estão relacionados ao fluxo conversacional, ao ritmo da troca. **O regulador mais comum é o aceno da cabeça, o equivalente ao mm-hmm verbal; outros reguladores incluem contatos visuais, ligeiros movimentos para a frente, pequenas mudanças posturais, sobrancelha erguidas e toda uma série de outros pequenos atos não verbais**<sup>30</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 82, tradução e grifo do autor).

Já a classificação denominada gestos adaptadores é representada por movimentos corporais de autoestimulação. Sua utilização quase sempre é involuntária e pode-se citar como exemplo uma pessoa que passa a mão na cabeça em uma situação de desespero.

Usamos o termo ADAPTADORES porque acreditamos que esses movimentos foram aprendidos pela primeira vez como parte de esforços de adaptação para satisfazer necessidades íntimas ou corporais, ou para realizar ações corporais, para gerenciar emoções, para desenvolver ou manter contatos interpessoais prototípicos, ou ainda para aprender atividades instrumentais<sup>31</sup>. (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 84, tradução do autor).

---

<sup>27</sup> Original: “movements which are directly tied to speech, serving to illustrate what is being said verbally”.

<sup>28</sup> Original: “Illustrators can repeat, substitute, contradict or augment the information provided verbally”.

<sup>29</sup> Original: “They can tell the listener to pay special attention, wo wait just a minute more, to talk etc”.

<sup>30</sup> Original: “Regulators, like illustrators, are related to the conversation, but while the illustrators are specifically interlaced with the moment-to-moment fluctuations in speech, the regulators are instead related to the conversational flow, the pacing of the exchange. The most common regulator is the head nod, the equivalent of the verbal mm-hmm; other regulators include eye contacts, slight movements forward, small postural shifts, eyebrow raises, and a whole host of other small nonverbal acts”.

<sup>31</sup> Original: “We use the term ADAPTORS because we believe these movements were first learned as part of adaptive efforts to satisfy self or bodily needs, or to perform bodily actions, or to manage emotions, or to develop or maintain prototypic interpersonal contacts, or to learn instrumental activities”.

Por fim, a categoria de gestos afetivos, comportamento não verbal relacionado aos sentimentos como por exemplo raiva, tristeza, alegria e medo, representa uma resposta corporal a partir de um sentimento. “Interpretamos os movimentos e as posturas do corpo que coincidem com uma expressão facial como se estivéssemos lidando com o que está sendo expresso fisionomicamente”<sup>32</sup> (EKMAN; FRIESEN, 1969, p. 76, tradução do autor).

A partir da revisão da bibliografia, observou-se que King e Ginsborg (2011) sintetizaram a categorização de Ekman e Friesen para analisar ensaios de duos (canto e piano):

**emblemático** (aqueles com traduções verbais diretas, como os polegares para ‘sim’), **ilustradores** (aqueles usados para descrever ou reforçar pontos), **adaptadores** (aqueles que satisfazem as necessidades pessoais, como torcer os dedos), **afetivos** (aqueles que revelam nosso estado afetivo ou emocional) e **reguladores** (aqueles que regulam a interação)<sup>33</sup> (KING; GINSBORG, 2011, p. 178, tradução do autor).

Davidson e King (2004) também utilizaram a categorização proposta por Ekman e Friesen sem, entretanto, aderir a categoria **afetivos**:

- Adaptadores: movimentos de autoestimulação (por exemplo, arranhando cabeça e tocando o dedo na ponte do nariz)
- Reguladores: movimentos que permitem as entradas e existem para tocar o movimento (por exemplo, usando um movimento de mão para encorajar alguém a fazer um ponto durante uma discussão, ou usando um gesto de braço aberto para indicar a alguém que ande pela frente e passe pela porta primeiro)
- Ilustradores: gestos de ênfase autoexplicativos com traduções diretas de música ou fala (por exemplo, fazer um movimento do braço do berço ao falar sobre um bebê)
- Emblemáticos: gestos culturalmente definidos (por exemplo, o sinal 'V de Vitória' usado por Churchill para as tropas britânicas durante a Segunda Guerra Mundial, veja Ekman & Friesen, 1969, para uma discussão mais aprofundada)<sup>34</sup> (DAVIDSON; KING, 2004, p. 112, tradução do autor).

<sup>32</sup> Original: “We interpret the movements and postures of the body which coincide with and follow a facial affect display as coping with the facially displayed affect”.

<sup>33</sup> Original: “*emblems* (those with direct verbal translations, such as thumbs up for ‘yes’), *illustrators* (those used to describe or reinforce points), *adaptors* (those that satisfy personal needs, such as twiddling the fingers), *affect displays* (those revealing our affective or emotional state) and *regulators* (those that regulate interaction)”.

<sup>34</sup> Original: “

- adaptors: movements of self-stimulation (e.g. head-scratching and touching the finger to the bridge of the nose)
- regulators: movements that allow for entrances and exists to speech or movement (e.g. using a hand movement to encourage someone to make a point during a discussion, or using an open arm gesture to indicate to someone to walk ahead and pass through the door first)
- illustrators: self-explanatory gestures of emphasis with direct musical or speech translations (e.g. making a cradling arm movement when talking about a baby)
- emblems: culturally defined gestures (e.g. the 'V for Victory' sign used by Churchill to the British troops during the Second World War; see Ekman & Friesen, 1969, for further discussion)”.

Por fim, Lehmann, Sloboda e Woody (2007), a partir dos estudos de Davidson (1997), utilizaram duas categorias: ilustradores e emblemáticos. Essas categorias foram utilizadas para esclarecer a função de alguns gestos dentro de um grupo musical:

Davidson (1997) categorizou gestos físicos comunicativos entre artistas como ilustradores e emblemáticos. Os ilustradores são gestos que podem servir para vários propósitos sem precisar de explicação. Por exemplo, para coordenar um ataque de grupo sincronizado no início de uma peça, um intérprete pode acenar com a cabeça para sinalizar o *downbeat* (alguns músicos de sopros costumam usar as campanas de seus instrumentos). Os emblemáticos, por outro lado, são símbolos mais gestuais cujo significado deve ser aprendido. Considere, por exemplo, um combo de jazz como o mencionado anteriormente. Os solos improvisados não têm um comprimento definido, pois os solistas individuais podem decidir quantas vezes eles desejam tocar nas mudanças de acordes de uma música. Outro músico que pensa que o solo atual pode estar ‘paralisando’ prematuramente pode fazer um gesto circular repetitivo com um dedo como se dissesse: ‘Continue tocando’<sup>35</sup> (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 179-180, tradução do autor).

### 1.2.2 Categorização de Cassell

A outra categorização de gestos que será descrita nesta dissertação será a de Cassell (1998). Essa categorização foi pensada a partir do gesto espontâneo no contexto do diálogo. O autor menciona que o gesto no contexto da fala é indissociável, ou seja, qualquer pessoa que apresenta um discurso verbal irá produzir gestos, independentemente de sua cultura de origem. O exemplo cultural que o autor utiliza é o contraste entre sobre a grande quantidade de gestos produzidos em uma conversa entre italianos e os poucos gestos utilizados entre os ingleses durante sua fala. (CASSELL, 1998).

Cassell reitera que é comum o discurso verbal apresentar erros e hesitações, ao contrário do gesto, que é produzido no discurso verbal e revela a intenção de uma pessoa. Sendo assim, conclui-se que o gesto é uma fonte comunicativa bastante confiável.

A natureza essencial dos gestos na situação comunicativa é demonstrada pela extrema raridade dos “erros gestuais”. Ou seja, embora a linguagem falada geralmente não seja particularmente fluente, cheia de falsos inícios, hesitações e

---

<sup>35</sup> Original: “Davidson (1997) has categorized communicative physical gestures between performers as illustrators and emblems. Illustrators are self explanatory gestures that can serve various purposes. For example, in order to coordinate a synchronized group attack at the beginning of a piece, one performer might nod his head to signal the downbeat (some wind players commonly use the bells of their instruments). Emblems, on the other hand, are more like gestural symbols whose meaning must be learned. Consider, for instance, a jazz combo like the one mentioned earlier. Improvised solos do not have a set length, as individual soloists can decide how many times they wish to play through the chord changes of a song. Another musician who thinks that the current solo may be ‘winding down’ prematurely might make a repetitive circular gesture with a finger as if to say, ‘Keep playing’”.

erros de fala, os gestos praticamente nunca retratam nada além da intenção comunicativa do falante<sup>36</sup> (CASSELL, 1998, p. 3, tradução do autor).

Cassell classificou quatro tipos de gestos espontâneos e sem planejamento que são relacionados ao discurso verbal: **icônico, metafórico, dêitico, pulsação**.

O **gesto icônico** é representado “pela forma do gesto algumas características da ação ou evento que está sendo descrito”<sup>37</sup> (CASSELL, 1998, p. 4, tradução do autor). Esse gesto é caracterizado por representar alguma ação.

O **gesto metafórico** serve para ilustrar uma metáfora, algo que não apresenta forma física. “Um exemplo é ‘a reunião aconteceu e seguiu’, acompanhada de uma mão indicando movimento contínuo”<sup>38</sup> (CASSELL, 1998, p. 4, tradução do autor).

O **gesto dêitico** é caracterizado pela localização dentro de um espaço físico. Geralmente há um sujeito que aponta para uma localização, como no exemplo: “Um exemplo do último pode estar apontando para a esquerda e depois para a direita enquanto diz ‘bem, Roberto estava olhando para Pietro na mesa...’<sup>39</sup>” (CASSELL, 1998, p. 5, tradução do autor).

Os **gestos de pulsação** são caracterizados pelo ritmo do discurso. “Eles atendem a uma função pragmática, ocorrendo com comentários sobre a própria contribuição linguística, reparos de fala e fala relatada”<sup>40</sup> (CASSELL, 1998, p. 5, tradução do autor).

Cassell também cita em seu texto o **gesto emblemático**, descrito por Ekman e Friesen, e o **gesto proposicional**, que apresenta função semelhante à categoria do **gesto ilustrador**.

King e Ginsborg (2011) apresentam exemplos funcionais de como os gestos classificados por Cassell podem ser utilizados por músicos:

Davidson (2005) também traça paralelos entre os gestos não verbais utilizados na música e na fala (apud Kendon, 1980; McNeill, 1992), referindo-se notadamente aos gestos que acompanham a fala propostos por Cassell (1998): **proposicionais** (para denotar significado, como a altura até onde um pianista levanta o dedo em relação à dinâmica num *staccato*), **icônicos** (descrevendo uma ação, tal como quando um cantor implora o perdão da amante unindo as palmas das mãos), **metafóricos** (metáfora ilustrativa, como o uso do trêmulo pelos dedos do pianista para refletir um vibrato), **dêiticos** (gestos indicativos, como um sinal trocado entre *performers* com as mãos para indicar uma entrada) e **pulsação** (gestos motores

<sup>36</sup> Original: “The essential nature of gestures in the communicative situation is demonstrated by the extreme rarity of ‘gestural errors’. That is, although spoken language is commonly quite disfluent, full of false starts, hesitations, and speech errors, gestures virtually never portray anything but the speaker’s communicative intention”.

<sup>37</sup> Original: “by the form of the gesture some feature of the action or event being described”.

<sup>38</sup> Original: “An example is ‘the meeting went on and on’ accompanied by a hand indicating rolling motion”.

<sup>39</sup> Original: “An example of the latter might be pointing left and then right while saying ‘well, Roberto was looking at Pietro across the table. . .’”

<sup>40</sup> Original: “They serve a pragmatic function, occurring with comments on one’s own linguistic contribution, speech repairs and reported speech”.



repetitivos, como pulsar com mão ou braço para regular o tempo)<sup>41</sup> (KING; GINSBORG, 2011, p. 178-179, tradução do autor).

### 1.2.3 Categorização utilizada na dissertação

Note-se que as duas categorizações possuem denominações distintas para os gestos, mesmos que estes sejam semelhantes em conceito. Seguindo este raciocínio, os conceitos atribuídos aos gestos **icônicos**, **ilustradores** e **metafóricos** são semelhantes, pois sua função é a de representar ou ilustrar uma ação. Sendo assim, neste documento será adotado o termo **Ilustradores**. Uma possível utilização deste gesto seria a descrição de uma sonoridade por um músico dentro de um ensaio.

Os gestos **dêiticos** e **reguladores** são semelhantes pois são utilizados para organizar o discurso e indicar movimentação em espaços físicos. Como a classificação gestual de Cassell foi pensada a partir do contexto do diálogo, o termo **Reguladores** de Ekman e Friesen provou-se mais apropriado, pois pode ser aplicado a um contexto mais amplo. Um exemplo de utilização deste gesto durante um ensaio seria um sinal com a cabeça trocado entre dois instrumentistas para estabelecer a sincronia.

Os **gestos de pulsação**, tal como o termo é utilizado neste documento, não foram particularmente percebidos durante o período de observação dos ensaios (onde estariam mais presentes) ou da performance (onde normalmente não são observáveis em se tratando de grupos profissionais).

Como os **gestos afetivos** são relacionados às emoções, por consequência, os cantores utilizam com frequência essa classificação de gestos. Por causa da formação instrumental do Ensemble Móvil, que não apresenta canto, optou-se por não utilizar essa classificação de gesto nesta dissertação. Observa-se também que no estudo de caso sobre dois duos de violoncelo e piano realizado por Davidson e King (2004) não se citou a classificação de gestos afetivos.

Os **gestos emblemáticos**, que representam sinais compreendidos por uma cultura, e os **gestos adaptadores**, que significam movimento de autoestimulação, também não foram

---

<sup>41</sup> Original: “Davidson (2005) also draws parallels between non-verbal gestures used in music and in speech (after Kendon 1980; McNeill 1992), notably referring to Cassell’s (1998) speech-accompanying gestures: propositional (to denote meaning, such as the height of a pianist’s finger lift in relation to the dynamic of a staccato attack), iconic (describing an action, such as the way in which a singer might plead with her hands together as if begging for forgiveness from a lover), metaphoric (illustrating metaphor, such as the use of pianist’s finger tremolo to reflect vibrato), deictic (indicative or pointing gestures, such as a hand signal between co-performers to cue an entry) and beat (repetitive motor gestures, such as pulsing with the hand or arm to regulate tempo)”.

selecionados para a análise deste trabalho. Observa-se que estes gestos ocorreram com frequência no processo dos ensaios, todavia optou-se pela não utilização em decorrência dos limites desta dissertação e também pela pouca relevância no discurso musical dos ensaios.

Sendo assim, os tipos de gestos não verbais a serem utilizados neste trabalho serão:

Quadro 1 – Tipos de gestos não verbais utilizados

| Tipos de gestos | Origem          |
|-----------------|-----------------|
| Ilustradores    | Ekman e Friesen |
| Reguladores     | Ekman e Friesen |

Fonte: Elaborado pelo autor.

A utilização dos gestos em ensaios é fundamental para a comunicação entre os músicos. Consciente ou inconscientemente, os músicos utilizam diferentes tipos de gesto para se comunicar. Observa-se que, no decorrer de um ensaio, a concentração do músico está focada na produção e escuta do material sonoro do grupo/indivíduo, sendo assim, a produção de gestos na comunicação de músicos tende a ser espontânea. King e Ginsborg apontam algumas possíveis utilizações dos gestos em ensaios.

durante os repetidos *run-throughs*, por exemplo, os músicos podem estabelecer gestos para serem usados durante a performance em determinados locais da peça; durante o ensaio de certos segmentos que precisam de prática, os músicos podem usar gestos para auxiliar no esclarecimento de detalhes técnicos, tais como ritmos, afinação e dicção, ou detalhes expressivos, como a ‘modelagem’ de material musical, como melodia e progressões harmônicas<sup>42</sup> (KING; GINSBORG, 2011, p. 181, tradução do autor).

Os gestos não verbais aqui categorizados estão presentes durante todo o ensaio, sendo que alguns são eficazes apenas em poucos momentos enquanto outros provam-se úteis na maior parte dos ensaios. Essa questão da utilização, *per se*, da eficiência e da repetição de determinados gestos é bastante variável. Por exemplo, Davidson e King apontam que um tipo de gesto não verbal se desenvolveu no processo dos ensaios observados: “Aqui, o movimento mais usado foi **uma leve indicação de cabeça e olho para a regulação**. Além disso, e de

---

<sup>42</sup> Original: “during repeated run-throughs, for example, the musicians might establish gestures to be used in performance at certain locations in the piece; during rehearsal of practice segments, the musicians might use gestures to assist in the clarification of technical details, such as rhythms, pitch and diction, or expressive details, such as the ‘shaping’ of musical material such as melody and harmonic progressions”.



forma intrigante, ao longo dos ensaios, os estilos de movimento dos dois indivíduos se uniram”<sup>43</sup> (DAVIDSON; KING, 2004, p. 113, tradução e grifo do autor).

### 1.3 ESTRATÉGIAS DE ENSAIO

As estratégias de ensaio consistem em decisões que guiam a prática do ensaio. Existem várias estratégias a serem empregadas por um grupo de câmara dentro de um processo de ensaio, entretanto elas variam devido a diversos fatores, como: tempo disponível para ensaio, qualidade técnica dos músicos, dificuldade da obra, proximidade de um concerto, entre outros.

Neste trabalho levantamos autores que discutiram sobre estratégias de ensaio<sup>44</sup>. Normalmente esses trabalhos foram realizados em estudo de casos, dentre os quais os autores observaram um grupo (ou alguns grupos semelhantes) e descreveram como os ensaios foram organizados.

No tocante à organização da estrutura dos ensaios e das estratégias utilizadas por um grupo de câmara, Foschiera (2015) sintetizou em 5 etapas sequenciais as estratégias de ensaio do grupo de câmara estudado em seu trabalho. Note-se que o grupo optou primeiramente por praticar um trecho grande, para ter um panorama geral da obra, em seguida foi realizada a prática de trechos curtos. Apenas no final do ensaio é que se realizou a prática da música inteira.

1. Tocam trechos grandes, buscando fluidez e interação;
2. Praticam trechos muito pequenos, como motivos, entradas e ataques simultâneos;
3. Praticam grupos de normalmente 2 ou 4 compassos, dessa forma vão agrupando-os para chegar a formar uma seção inteira;
4. Trabalham somente os trechos problemáticos para o integrante novo, em geral entradas, contagem e manutenção do tempo.
5. Tocam a música inteira (FOSCHIERA, 2015, p. 82).

Davidson e King (2004) mencionam quatro pontos importantes nas estratégias de ensaio para grupos de câmara. Note-se que as autoras não organizam esses pontos como um passo a passo, entretanto esses são apontamentos gerais que se originaram de suas

---

<sup>43</sup> Original: “Here, the most used movement was a slight head-and-eye indication for regulation. Also and somewhat intriguingly, through the course of the rehearsals, the movement styles of the two individuals coalesced”.

<sup>44</sup> Na bibliografia consultada foram encontrados alguns trabalhos referentes ao termo *estratégias de estudo*, geralmente abrangendo o processo individual de preparação de obras. Para este trabalho, o autor trabalhou com o termo estratégias de ensaio, uma vez que o foco dessa pesquisa é o trabalho de um grupo de câmara.

referências: 1) a análise; 2) o equilíbrio entre ensaios de segmentos longos e curtos; 3) a performance de toda a música ou de toda uma grande seção da obra (*run-throughs*); 4) organização do trabalho de modo linear ou fragmentado. Todos estes pontos atuam, segundo as autoras, na otimização dos ensaios.

- Identifique e trabalhe desde as estruturas internas até as fronteiras estruturais na música. Isso imediatamente define a forma da peça, e assim pode fortalecer a compreensão compartilhada do seu ensemble (Chaffin et al., 2002; Miklaszewski, 1989; Williamon & Valentine, 2002).
- Equilibre o foco no ensaio entre segmentos longos e curtos da peça. Fazer isso dentro de uma peça pode ajudar a manter a concentração e o envolvimento no ensaio (Goodman, 2000) e mostrou ser uma característica saliente do aprendizado efetivo (Williamon et al., 2002).
- Integre '*run-throughs*' durante o processo de ensaio, pois é importante colocar ideias expressivas e/ou problemas técnicos no contexto do todo. Isso pode ser importante para reforçar a memória e consolidar tempos comuns, dinâmicas e outros elementos expressivos (ver Chaffin; Imreh, 1997; Chaffin et al., 2002).
- Considere o trabalho tanto de forma sequencial como não sequencial através de um movimento ou composição individual. Essas estratégias podem ajudá-lo a colocar partes da música em seu contexto cronológico e também permitir que um material comum, ou seções de níveis semelhantes de dificuldade, sejam explorados. Goodman (2000) descobriu que conjuntos diferentes tendiam a usar uma ou ambas as estratégias, mas a primeira era particularmente usada para gerar novos pensamentos sobre subseções de um trabalho<sup>45</sup> (DAVIDSON; KING, 2004, p. 110, tradução do autor).

Ginsborg e King (2012) também descrevem em linhas gerais as estratégias utilizadas pelos duos que foram estudados por elas. Observa-se na descrição abaixo que alguns procedimentos são semelhantes aos descritos por Davidson e King (2004) e Foschiera (2015), como: tocar a música inteira (*run-throughs*) e o ensaio de trechos curtos. Por se tratar de duos de voz e piano, as autoras citaram uma estratégia utilizada para trabalhar a afinação das cantoras: a execução da melodia pelo pianista junto com a cantora.

---

<sup>45</sup> Original:

- “Identify and work within and up to structural boundaries in the music. This immediately highlights the form of the piece, and so can strengthen your ensemble's shared understanding of it (Chaffin et al., 2002; Miklaszewski, 1989; Williamon & Valentine, 2002).
- Balance the focus in rehearsal between long and short segments of the piece. Doing this within a piece can help sustain concentration and involvement in the rehearsal (Goodman, 2000) and has been shown to be a salient characteristic of effective learning (Williamon et al., 2002).
- Integrate '*run-throughs*' during the rehearsal process, for it is important to put expressive ideas and/or technical problems into the context of the whole. This can be important for reinforcing memory and consolidating common tempi, dynamics, and other expressive elements (see Chaffin and Imreh, 1997; Chaffin et al., 2002).
- Consider working both sequential and nonsequentially through and individual movement or composition. These strategies can help you place portions of the music in their chronological context and also allow common material, or sections of similar levels of difficulty, to be explored. Goodman (2000) found that different ensembles tended to use one or both of these strategies, but the former was particularly used to generate new thoughts about sub-sections of a work”.

As referências às estratégias de ensaio incluíram cantar e tocar toda a música (todos os participantes), seções repetitivas ou unidades menores, comentários gerais sobre a estratégia de aprendizagem, ensaiando frase para frase, usando um tempo mais lento, ensaiando verso por verso, comentando sobre o uso do tempo de ensaio, o pianista tocando a linha vocal ao mesmo tempo que o acompanhamento e o pianista tocando acordes sob a linha da melodia ao invés do acompanhamento<sup>46</sup>. (GINSBORG; KING, 2012, p. 160, tradução do autor).

Davidson e King (2004) ainda discutem sobre outras estratégias: 1) ensaios focados em pequenos trechos, uma vez que há pouco tempo disponível para ensaio; 2) a importância de os músicos terem a grade com todos os instrumentos de uma peça:

- Quando o tempo é curto, adote uma ‘abordagem de ensaio econômico’ - isto é, trabalhe apenas as passagens que precisam de atenção, de modo a não perderem tempo com trechos que estão suficientemente compreendidas.
- Para grupos de câmara: pode-se economizar muito tempo e esforço se todos os músicos tiverem acesso a uma cópia da grade e até mesmo terem tempo para percorrerem juntos a partitura. Normalmente, na música de câmara, as partes individuais são entregues, então, a menos que cada pessoa no conjunto possa conhecer as partes dos outros através de execuções repetidas, muitas vezes é difícil para um instrumento saber o que está acontecendo ao seu redor. Esta estratégia foi considerada útil e um bom atalho para longos processos de ensaio<sup>47</sup> (GOODMAN, 2000 apud DAVIDSON; KING, 2004, p. 110-111, tradução do autor).

Mishra e Fast (2015) mencionam uma estratégia para uma orquestra tocar um determinado trecho lento e aumentar o tempo gradativamente no decorrer das repetições. Dessa maneira, o músico escuta com maior clareza as outras partes da obra, além de se integrar com maior facilidade dentro da orquestração.

Ficou evidente para nós que, para esses músicos, o modelo auditivo é tão importante que eles querem um ensaio dedicado à escuta das partes individuais no contexto de toda a textura da peça. No ensaio descrito pelo entrevistado, os artistas utilizaram **a estratégia familiar da repetição, começando lentamente e**

---

<sup>46</sup> Original: “References to rehearsal strategies included singing and playing through the whole song (all participants), repeating sections or smaller units, general comments about learning strategy, rehearsing phrase to phrase, using a slower tempo, rehearsing verse by verse, commenting on use of rehearsal time, the pianist playing the vocal line at the same time as the accompaniment, and the pianist playing chords under the melody line rather than the accompaniment”.

<sup>47</sup> Original:

- “When time is short, have an 'economical rehearsal approach' - that is, only work on passages that need attention, so as not to waste time going over parts that are sufficiently grasped.
- For chamber groups: you can save much time and effort if all players have access to a copy of the full score and even taken time to go through the score together. Typically in chamber music, individual parts are handed out, so unless each person in the ensemble can be acquainted with the others' parts through repeated playing, it is often difficult for one instrument to know what is going on around them. This strategy has been found to be useful and a good shortcut to lengthy rehearsal processes (Goodman, 2000)”.

**umentando o tempo, mas em conjunto e não como indivíduos.** Fica claro que a música orquestral não pode ser totalmente compreendida pelo indivíduo que praticou apenas sua parte isoladamente. O entrevistado estudou partituras para entender sua função na orquestra e participou dos ensaios de leitura para colocar sua parte no todo<sup>48</sup>. (MISHRA; FAST, 2015, p. 74, tradução e grifo do autor).

Salgado (2015) corrobora a estratégia mencionada por Mishra e Fast (2015), uma vez que os resultados das entrevistas com músicos cameristas enfatizam uma estratégia para estudar um trecho difícil. Observa-se que os trechos são trabalhados com um gradual aumento do andamento.

A maneira como os violonistas lidam com trechos difíceis de peças que o grupo esteja ensaiando foi semelhante para a maioria. Foi apontado que, isolando tal parte, trabalha-se lentamente até resolver o problema encontrado. Esse resultado também é abordado por Klickstein (2009) que sugere o que chama de *Problem-Solving Process*, sendo dividido em três partes: 1) reconhecimento da existência do problema, 2) isolamento e definição do problema e 3) aplicação de táticas para solucionar os problemas (SALGADO, 2015, p. 64).

Foschiera considera a estratégia de repetição de trechos difíceis “fundamental em diversos processos do aprendizado de uma obra” (2015, p. 56), e se estende: “o grupo utiliza como estratégia para encontrar erros e estimular novos aportes técnico/musicais à música, a repetição de passagens buscando em cada uma delas acelerar um pouco a velocidade” (2015, p. 56). Note-se que as colocações de Foschiera coincidem com as de Salgado (2015) e as de Mishra e Fast (2015) no que diz respeito à estratégia de ensaios que consiste na repetição de trechos curtos com aumento gradativo da velocidade.

Sobre os ensaios próximos à uma data de concerto, Foschiera (2015, p. 81) aponta que “nos ensaios mais próximos do dia da apresentação, o quarteto prioriza a organização do posicionamento da formação solicitada pelos compositores”.

Goodman (2000, apud DAVIDSON; KING, 2004), descreve a fórmula de aquecimento de um quarteto de cordas. Observa-se que a tonalidade da obra a ser executada no ensaio é determinante para a escolha de qual escala será utilizada no aquecimento do quarteto.

---

<sup>48</sup> Original: “It was apparent to us that for these musicians, the aural model is so important that they want a rehearsal devoted to the task of hearing individual parts in the context of the whole texture of the piece. In the rehearsal described by the interviewee, the performers utilised the familiar strategy of repetition, starting slowly and increasing the tempo, but communally rather than as individuals. Clearly orchestral music cannot be fully understood by the individual who has only practised his or her part in isolation. The interviewee studied scores to understand his function in the orchestra and participated in reading rehearsals in order to place his part within the whole”.

Todo ensaio, o Quarteto Maggiore começa com uma escala de três oitavas muito simples, muito lenta, em todos os quatro instrumentos em uníssono: por vezes maior, como em nosso nome, outras vezes menor, dependendo da tonalidade da primeira peça que devemos tocar<sup>49</sup> (GOODMAN, 2000 apud DAVIDSON; KING, 2004, p. 109, tradução do autor).

Sobre estratégias para o ensaio rítmico, Foschiera (2015) menciona que o grupo de câmara utilizou o recurso de onomatopeias para demonstrar algumas fórmulas rítmicas para o novo integrante do grupo.

As onomatopeias, nesses casos, são apenas contagens e subdivisões de tempos realizados através da verbalização dos ritmos. Mais do que criar uma estratégia de resolução de problemas rítmicos inventando palavras (significado que acreditamos descrever melhor a ‘tradução dos ritmos resultantes em onomatopeias’), essa é uma medida que torna o trabalho de compreensão rítmica, resultante e/ou individual, mais prático durante os ensaios (FOSCHIERA, 2015, p. 67).

Foschiera apontou as estratégias de ensaio para o novo membro do quarteto de violões, no que diz respeito ao estudo de sincronia. Observa-se que a comunicação não verbal, representada pelo gesto, é praticada nos ensaios com consciência pelos integrantes do grupo.

- Repetição apenas dos trechos onde Anderson tinha dúvidas ou se equivocava;
- Frequente destaque a importância de não adiantar o tempo. Frente à dúvida é preferível que se atrase o tempo, possibilitando que todos se localizem novamente, sincronizando-se;
- **Praticam gestos corporais que são utilizados como sinalização das estradas para aprimorar a sincronia.** (FOSCHIERA, 2015, p. 78, grifo do autor).

Foschiera mencionou também que o metrônomo é uma ferramenta utilizada pelo grupo de câmara nos ensaios (2015, p. 77). Segundo Foschiera, o grupo de câmara observado utiliza este recurso para dar maior segurança em algumas peças por se tratar de um repertório de música contemporânea. Outra estratégia observada neste grupo é o ensaio de virada de páginas (2015, p. 80), que ocorre devido ao cuidado cênico que o grupo prioriza.

Observa-se que os autores Foschiera (2015), Davidson e King (2004), Ginsborg e King (2012), Mishra e Fast (2015) discutiram sobre distintas estratégias de ensaio, entretanto algumas são recorrentes no trabalho desses autores, como o binômio: execução de

---

<sup>49</sup> Original: Every rehearsal of the Maggiore Quartet begins with a very plain, very slow three-octave scale on all four instruments in unison: sometimes major, as in our name, sometimes minor, depending on the key of the first piece we are to play.

trechos curtos/obra completa. Segundo Davidson e King (2004, p. 110), o balanceamento dessas duas estratégias de ensaio privilegia a concentração dos músicos no período do ensaio.

Torna-se importante frisar que as estratégias mencionadas por esse trabalho são observações de outros pesquisadores, que estudaram determinados grupos em algumas situações. Ou seja, um mesmo grupo pode utilizar estratégias diferentes de acordo com variáveis mencionadas anteriormente, como: proximidade do concerto, novos membros, nível técnico dos músicos, entre outras. Davidson e King (2004, p. 120) corroboram o pensamento de que não existe uma fórmula de estratégias de ensaio que se encaixe em vários grupos, sendo assim, é necessário que cada grupo busque suas estratégias para ensaiar o repertório.

#### 1.4 SINCRONIA

A sincronia é palavra-chave para a interpretação musical de um grupo de câmara. Para que aconteça uma boa sincronia das partes é necessária a junção de vários fatores, como: tempo de ensaio; familiaridade com o repertório; domínio das partes individuais; capacidade de escuta dos músicos; entrosamento, entre outros.

Durante o processo de preparação de uma obra camerística, os instrumentistas estudam suas partes individuais previamente, assim, uma parte significativa do trabalho de ensaios é voltada para a prática de sincronia entre os músicos. Lehmann, Sloboda e Woody afirmam que “a sincronização da performance é talvez o esforço mais importante realizado por um conjunto”<sup>50</sup> (2007, p. 177, tradução do autor).

King aponta que a sincronia de um ataque simultâneo de vários instrumentos vai “além dos limites da percepção e das habilidades humanas” (2013, p. 162), fato que aponta que a sincronia é um dos maiores desafios em um ensaio de câmara, exigindo dos músicos bastante sensibilidade na escuta das outras partes, o que corrobora com Lehmann, Sloboda e Woody (2007).

Ainda sobre a difícil tarefa de sincronizar as partes musicais, Lehmann, Sloboda e Woody (2007) discorrem sobre o pulso interno de cada músico e sobre o “relógio do conjunto”. Nota-se que os autores mencionam que cada indivíduo apresenta seu tempo interno, o que caracteriza maiores dificuldades para a sincronização dos músicos.

---

<sup>50</sup> Original: “Because music occurs across time, synchronization of performance is perhaps the most important effort undertaken by an ensemble”.

Embora muitos regentes certamente desejem que seus padrões de pulso sejam considerados o ponto de referência absoluto, o relógio do conjunto é realmente um pulso interno gerado dentro de cada músico. Os movimentos da batuta de um maestro apenas indicam sua concepção do relógio e podem ou não coincidir com os tempos internos dos artistas. Enquanto o relógio do conjunto atua como um quadro subjacente, a precisão rítmica com que os músicos tocam as notas de suas partes depende de suas habilidades de cronometragem (LEHMANN; SLOBODA; WOODY, 2007, p. 177, tradução do autor)<sup>51</sup>.

Ainda sobre a prática de sincronizar partes musicais, Keller (2013, p. 271, tradução do autor) menciona que: “uma característica particularmente notável da performance de ensembles é o requintado equilíbrio que os indivíduos são capazes de alcançar entre a precisão temporal e a flexibilidade na coordenação interpessoal”<sup>52</sup>. Observa-se que o autor aponta que a música de câmara pode ser flexível sob o ponto de vista rítmico, por exemplo, o que pode resultar em “ajustes interpretativos” do grupo.

Keller menciona em seu trabalho três habilidades que o músico de câmara apresenta: antecipação, atenção e adaptação<sup>53</sup>. A seguir será descrita a habilidade de adaptação, que é fundamental para a sincronia entre os músicos de câmara durante a performance.

Os mecanismos adaptativos controlam os ajustes no tempo das ações dos membros do ensemble, para que mantenham a sincronia em face de pequenas irregularidades aleatórias e desvios expressamente motivados no tempo local, além de mudanças de tempo maiores e erros que atrapalham o ritmo<sup>54</sup> (KELLER, 2013, p. 278, tradução do autor).

Sobre esses ‘ajustes interpretativos’ descritos acima, King apresenta um exemplo em que um grupo de câmara precisou ser flexível para sincronizar um determinado trecho.

Por exemplo, quando o nível do som do oboísta começa a decrescer, os outros músicos de um quarteto de sopros podem talvez acelerar o andamento em direção ao final da frase para garantir que o oboísta não perca o fôlego antes do final desta. Da mesma forma o conjunto pode reagir às mudanças de som compensando suas ações entre si. No caso do oboísta que corre risco de ficar sem ar, os colegas podem aumentar os níveis de dinâmica para manter o volume do som geral do grupo ou

---

<sup>51</sup> Original: “Although many conductors surely want their beat patterns to be considered the absolute point of reference, the ensemble’s clock is really an internal pulse generated within each musician. The movements of a conductor’s baton merely indicate his or her conception of the clock and may or may not match the performers’ internal tempos. While the ensemble’s clock acts as an underlying framework, the rhythmic precision with which musicians play the notes of their parts depends on their timekeeping skills”.

<sup>52</sup> Original: “A particularly remarkable feature of ensemble performance is the exquisite balance that individuals are able to achieve between temporal precision and flexibility in interpersonal coordination”.

<sup>53</sup> As outras habilidades estão descritas no texto de Keller: “Musical ensemble performance: A theoretical framework and empirical findings on interpersonal coordination”.

<sup>54</sup> Original: “Adaptive mechanisms control adjustments to the timing of ensemble members’ actions so that they maintain synchrony in the face of small random irregularities and expressively motivated deviations in local tempo, as well as larger tempo changes and errors disrupting rhythm”.



alternativamente também diminuir o seu próprio volume para garantir que a parte do oboísta seja projetada acima do conjunto (KING, 2013, p. 166).

De acordo com a citação acima, observa-se que para manter uma ideia musical coerente, foi necessário que o grupo de sopros se atentasse ao nível de ar do oboísta (fator que pode se alterar em decorrência de situações de performance, como ansiedade, stress, etc.). Sendo assim, os músicos desse grupo de câmara se adaptaram ao oboísta com o intuito de sincronizar o trecho musical.

A comunicação visual pode uma ferramenta para o trabalho da sincronia em um grupo de câmara. Biasutti *et al.* definem que o contato visual dentro de um grupo de câmara é um “movimento intencional do olho em direção a um ou mais músicos com o objetivo de verificar aspectos da performance, como sincronizar movimentos de arco, intensidade ou gesto”<sup>55</sup> (2013, p. 225, tradução do autor). King menciona que músicos de câmara dependem da comunicação visual em algum ataque simultâneo que sucede de uma pausa (2013, p. 164). Mello (2015) corrobora com o pensamento da comunicação visual auxiliar na sincronia. O autor discorre sobre o gesto como ponto de sincronia após uma passagem musical de improvisação em uma obra para dois violões do compositor Arthur Kampela:

Essa passagem rítmica pode parecer bastante confusa e não ter direcionamento, mas logo após essa série de massas sonoras que incluem a utilização de um lápis e um copo, o compositor apresenta um direcionamento estrutural para a obra e ao mesmo tempo auxilia a retomada da sincronia entre os intérpretes. Para alcançar essa meta, logo ao final da passagem Kampela inclui um trecho que deve ser repetido e improvisado com os mesmos materiais [sic] de 10 a 15 segundos. **Dessa maneira, ao chegar nessa passagem os intérpretes terão algum tempo para se reencontrar e para preparar a entrada a seguir, retomando a sincronia da obra através da comunicação gestual** (MELLO, 2015, p. 82, grifo do autor).

Ainda sobre a mesma obra, Mello conclui que “a comunicação gestual teve, ao longo da peça, um papel essencial na preparação para performance, auxiliando a sincronia e a precisão dos ataques” (2015, p. 85).

Wing *et al.* (2013) trabalham o tema da sincronia dentro de um quarteto de cordas. Segundo os autores, um indivíduo tende a alterar seu tempo<sup>56</sup> (WING *et al.*, 2013, p. 367), entretanto, quando um grupo de câmara se reúne para ensaiar, é necessário que haja uma sincronia entre os indivíduos desse grupo. No processo de ensaios de um conjunto de câmara, por exemplo “a visão, a audição e, em alguns casos, o toque, podem permitir a detecção de

<sup>55</sup> Original: intentional eye movement towards one or more performers with the aim of checking aspects of the performance, such as synchronizing bow movements, intensity, or gesture.

<sup>56</sup> Original: “timing”.



assincronias”<sup>57</sup> (WING *et al.*, 2013, p. 367). Foi realizado um experimento onde um quarteto de cordas profissional iria tocar a abertura do quarteto de cordas Op.77 nº1 de Haydn. Com a intenção de estabelecer a relação entre a sincronia do quarteto e o contato visual dos músicos, foi realizado um experimento: a partir de uma gravação prévia do primeiro violino tocando um determinado trecho musical, o restante do grupo precisou tocar junto com o vídeo, que estava gravado de 3 formas distintas: 1) sem áudio e imagem esquelética do violinista sem braço esquerdo; 2) sem áudio e imagem esquelética do violinista sem braço direito; 3) sem áudio e imagem esquelética do violonista sem cabeça. De acordo com esse experimento, a assincronia foi maior quando o vídeo estava sem a cabeça e sem a mão direita (WING *et al.*, 2013, p. 369), fato que conclui que esses dois membros são elementos fortes na comunicação visual em um quarteto de cordas.

Por fim, sobre a técnica do instrumento, King conclui que é um fator determinante que “os músicos precisam estar conscientes da quantidade de tempo necessária para que uma nota seja emitida num instrumento específico” (2013, p. 163) para que possam gerar uma ilusão de sincronia em ataques simultâneos, por exemplo.

Desta maneira, observa-se que a busca de sincronia por um grupo de câmara é um tema muito relevante para este trabalho, além de ser parte da prática de performance de qualquer grupo de câmara.

---

<sup>57</sup> Original: “Vision, hearing, and, in some cases, touch may allow detection of asynchronies”.

## 2 ANÁLISE DE CONTEÚDO: OBSERVAÇÃO DOS ENSAIOS E ENTREVISTAS

Este capítulo consiste na análise das observações e das entrevistas realizadas. Reitera-se que o autor desta dissertação atua como músico camerista que atuou no Ensemble Móbil em temporadas anteriores desde a fundação do grupo. Desta maneira, é pertinente afirmar que a aplicação da análise de conteúdo neste capítulo apresenta o olhar de um intérprete camerista para um grupo de câmara. A observação será guiada pelos subcapítulos: comunicação verbal; comunicação não verbal e estratégias de ensaio. Por fim, serão analisadas as entrevistas realizadas aos músicos e ao compositor.

### 2.1 COMUNICAÇÃO VERBAL NOS ENSAIOS

Conforme discutido anteriormente, a presença da comunicação verbal é fundamental em ensaios de grupos de câmara. De acordo com a categorização proposta na revisão de literatura, será discutido como o ensemble trabalhou no tocante aos assuntos: interpretativos, técnicos e de sincronia.

Por estar à frente do grupo, pôde-se observar que o regente direcionava os ensaios e quase sempre era o responsável por dizer qual trecho o grupo iria tocar no ensaio. Apesar do grupo ter um regente, observa-se que os músicos são muito participativos nos ensaios, desde a realização de perguntas relacionadas a dinâmicas, técnicas e afinação, por exemplo, até a sugestão de timbres para outros músicos, em função do resultado final do grupo. Neste capítulo serão discutidos alguns exemplos da comunicação verbal de acordo com a categorização proposta desta dissertação.

#### 2.1.1 Assuntos técnicos

Os diálogos sobre aspectos técnicos da execução ocorreram em todos os ensaios, apesar de serem mais presentes nos ensaios 1, 2 e 3. Esse tipo de diálogo consiste em decisões sobre articulação, afinação, alteração de notas e efeitos. Em geral, o regente discute com grupo os ajustes que devem ser realizados com o propósito de otimizar a performance. Por se tratar de um grupo que apresenta experiência na performance da música contemporânea e música de concerto, pode-se observar que os músicos realizaram alguns diálogos técnicos, como sobre as tendências de afinação do saxofone, projeção de harmônicos da corda do

contrabaixo, entre outros. A seguir serão discutidos distintos diálogos técnicos que ocorreram nos ensaios.

A realização dos *pianíssimos* foi um dos maiores desafios da peça, no sentido de equilibrar todos os instrumentos num mesmo patamar de dinâmica. No primeiro diálogo técnico que houve entre os músicos, o regente questionou ao saxofonista se haveria uma opção de falsa surdina, uma espécie de pano, que poderia ser utilizada para diminuir o som do instrumento. No ensaio seguinte o saxofonista mencionou que essa opção alterava bastante a afinação do instrumento, sendo assim não seria viável<sup>58</sup>.

No que diz respeito à afinação, o saxofonista e o contrabaixista tentaram ajustar a afinação de uma nota no compasso 60, entretanto o regente mencionou que o grupo inteiro tinha que ajustar a afinação por causa da harmonia do compasso<sup>59</sup>. Por fim o grupo inteiro tocou o acorde resultante do compasso para trabalhar a afinação. Abaixo o trecho<sup>60</sup> discutido pelos músicos.

Figura 1 - Compasso 60 da obra

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score is for measure 60. The Flute part has a note with a dynamic marking of *sfz* and a *(8va)<sup>-1</sup>* marking. The Saxophone part has a note with a dynamic marking of *p*. The Violin part has a note with a dynamic marking of *sfz* and a *(8va)<sup>-1</sup>* marking. The Cello part has a note with a dynamic marking of *sfz*. The score is written in treble clef for Flute and Violin, and bass clef for Saxophone and Cello. The time signature is not explicitly shown but is implied to be common time.

Fonte: Crowl (2018).

<sup>58</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 102, excerto 1.

<sup>59</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 102-103, excerto 2.

<sup>60</sup> Nesta dissertação, todos os exemplos musicais são em C.

No ensaio 2, o contrabaixista e o regente discutiram sobre a realização do glissando com harmônicos no compasso 69. Em seguida o contrabaixista menciona que para manter a ideia coerente do efeito foi necessário alterar o registro da nota Sol da tercina,<sup>61</sup> alteração que foi concordada pelo regente. Na figura abaixo é demonstrado o trecho que apresenta o efeito e as notas que foram alteradas pelo contrabaixista.

Figura 2 - Compassos 68-70 da obra

The image shows a musical score for measures 68-70. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). Measure 68 features a flute part with a slur over four notes and a saxophone part with a slur over two notes. Measure 69 shows a flute part with a slur over four notes and a saxophone part with a slur over two notes. Measure 70 features a violin part with a slur over three notes and a cello part with a slur over three notes. A red box highlights the triplet of notes in the cello part in measure 70.

Fonte: Adaptada de Crawl (2018).

Outro diálogo técnico que se pode citar consiste na execução da frase do contrabaixo entre os compassos 41 e 43, que finaliza com uma sequência de 2 pizzicatos. Houve um diálogo entre os músicos para decidir se o contrabaixista iria fazê-lo com a mão esquerda ou alternando as mãos<sup>62</sup>. Além do efeito visual, o que se discutiu foi a sonoridade do pizzicato realizado com as duas mãos diferentes em duas cordas do contrabaixo, sendo que a corda mais grave apresentava uma afinação mais baixa, fator que altera a tensão da corda. Por fim, decidiu-se utilizar primeiro a mão esquerda e depois a mão direita para tocar os pizzicatos. Abaixo segue a figura 3 que apresenta os pizzicatos.

<sup>61</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 103, excerto 3.

<sup>62</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 103-104, excerto 4.

Figura 3 - Compasso 43 da obra

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a dynamic marking 'p' (piano) with a hairpin indicating a crescendo. The bottom staff is in bass clef and contains a red rectangular box highlighting a specific musical phrase consisting of several notes.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Por fim, o último exemplo desta categoria se trata da solicitação do regente ao contrabaixista de um acento no harmônico do compasso 27, que apresenta o intuito de equilibrar o acompanhamento do violino neste compasso<sup>63</sup>. A figura 4 abaixo demonstra essa alteração.

Figura 4 - Compassos 25-27 da obra

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score spans measures 25 to 27. The Flute staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Saxophone staff has a treble clef. The Violin staff has a treble clef and a dynamic marking 'f' (forte). The Cello staff has a bass clef and a dynamic marking 'p' (piano) in measure 27, which is highlighted by a red box. The Cello staff also has a red box highlighting a specific musical phrase in measure 27.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

<sup>63</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 104, excerto 5.

### 2.1.2 Assuntos interpretativos

No decorrer dos ensaios, o ensemble se dispôs a discutir os assuntos interpretativos sobre três aspectos: dinâmica, expressão e timbre. Geralmente, a instrução de como deve ser o som vem da fala do regente. Observa-se que os assuntos interpretativos ocorreram com maior frequência nos ensaios 3 e 4, uma vez que os ensaios anteriores foram mais específicos para o grupo trabalhar a leitura da obra.

O tema da dinâmica foi um ponto chave do diálogo dos músicos no processo de ensaios. Como a formação da obra estudada apresenta instrumentos de natureza técnica distintas, observa-se que os músicos apresentaram dificuldades em equilibrar as dinâmicas, especialmente nas notas em *pianíssimo*.

Em uma tentativa de equilibrar a dinâmica do primeiro compasso da obra, o saxofonista sugeriu ao grupo que a dinâmica fosse um *mezzo piano* em decorrência da dificuldade técnica de se tocar a nota mais grave do seu instrumento na dinâmica *pianíssimo*<sup>64</sup>. O contrabaixista acompanhou a sugestão de dinâmica do saxofonista neste diálogo que ocorreu no primeiro ensaio. Ainda no primeiro ensaio, o flautista sugeriu ao saxofonista, como prática do ensaio, tocar a nota em sua dinâmica mais baixa para que o restante do grupo se adaptasse. No ensaio 2 houve um diálogo entre contrabaixista e saxofonista sobre o equilíbrio da dinâmica dos mesmos compassos<sup>65</sup>. A figura 5 a seguir demonstra o trecho discutido.

Figura 5 - Compassos 1-2 da obra

Estático (♩ = ca. 50)

Flauta

Sax-baritono

Violino

Contrabaixo

Fonte: Crowl (2018).

<sup>64</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 104, excerto 6.

<sup>65</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 104, excerto 7.

Outro trecho relacionado ao equilíbrio de dinâmica revela uma dúvida do contrabaixista relacionada ao compasso 41. O regente mencionou que o contrabaixo teria que soar como primeiro plano dentro do grupo, entretanto observa-se que o ajuste da dinâmica do trecho deu-se de fato em função do saxofone<sup>66</sup>. Abaixo segue o trecho discutido.

Figura 6 - Compassos 41-43 da obra

The image shows a musical score for measures 41-43. It includes four staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.). The Flute part has a dynamic marking of *p* and a crescendo hairpin. The Saxophone part also has a dynamic marking of *p*. The Violin part features a tremolo in measure 41. The Contrabass part is highlighted with a red box and contains several accents (>) over the notes. The score is in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Ainda sobre a questão do equilíbrio de dinâmica, no ensaio 4, o contrabaixista questionou a dinâmica e a projeção do último pizzicato do compasso 73. O regente mencionou que a nota deveria soar como se fosse um “solo” e não um “quarteto de câmara”<sup>67</sup>. Abaixo segue a figura 7 que demonstra o trecho discutido.

<sup>66</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 104-105, excerto 8.

<sup>67</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 105, excerto 9.

Figura 7 - Compassos 72-74 da obra

*alternar com sons eólicos*

Fl.

Sax-B.

Vln.

Cb.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

O último apontamento relacionado à dinâmica se trata do compasso 18. No contexto do ensaio 4, o flautista sugeriu ao contrabaixista tocar um pouco mais forte, apesar da dinâmica ser piano, pedido que foi reiterado pelo saxofonista e o regente<sup>68</sup>. A seguir a figura 8 demonstra o trecho em questão.

Figura 8 - compassos 17-21 da obra

Fl.

Sax-B.

Vln.

Cb.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

<sup>68</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho p. 105, excerto 10.



No quarto ensaio, depois do grupo já ter tocado a peça inteira algumas vezes, surgiram alguns questionamentos sobre o tempo estar um pouco mais rápido do que o compositor escreveu (semínima=50). O flautista propôs uma reflexão sobre o termo ‘estático’ descrito na obra, que deveria ser o primeiro plano em relação ao tempo medido pelo compositor.<sup>69</sup>

Figura 9 - Termo ‘estático’ da obra

*Ao Ensemble Móbile*

**"Ainda que não haja brisa nenhuma"**  
(Fernando Pessoa, "No entardecer dos dias de verão"  
A.Caieiro, "Guardador de Rebanhos, poema XLI")

Harry Crowl  
(2018)

The musical score is arranged in four staves: Flauta (top), Sax-baritono, Violino, and Contrabaixo (bottom). The Flauta part is marked with a red box containing the text 'Estático (♩ = ca.50)'. The score includes dynamic markings of *pp* and *sfz* across all instruments. The Flauta part consists of a melodic line with slurs and accents, while the other instruments provide harmonic support with sustained notes and slurs.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

No primeiro ensaio, flautista e regente discutiram sobre como deve soar a parte da flauta no compasso 64<sup>70</sup>. O flautista apresentou a ideia de soar como uma melodia neste trecho, já o regente pensou que a linha da flauta era uma linha superior de um coral e não necessariamente uma melodia a ser destacada. A figura abaixo mostra o contraponto deste trecho.

<sup>69</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 105, excerto 11.

<sup>70</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 105, excerto 12.

Figura 10 - Compassos 64-65 da obra

The image shows a musical score for measures 64 and 65. It includes four staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). Red boxes highlight specific melodic lines: the first box is on the Flute staff, the second is on the Saxophone staff, and the third is on the Cello staff. The Violin staff shows sustained notes with a fermata.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Em duas ocasiões foi discutida a interpretação da nonina do saxofone no compasso 28<sup>71</sup>. Na primeira oportunidade que ocorreu no ensaio 2, o saxofonista questionou se poderia fazer esta frase mais expressiva e com *rallentando*, entretanto o regente mencionou que gostaria que fosse uma frase mais ‘passional’, o que se refletiu no nome da peça ‘sem brisa nenhuma’. Já no ensaio 4, o regente tornou a mencionar a expressão desta frase e sugeriu a imagem sonora de uma ‘sacola voando’ para ilustrar o seu pensamento da expressão da frase. Observa-se nas duas ocasiões que houve um gesto ilustrador para exemplificar como deveria soar essa frase. Na figura abaixo é demonstrado que o saxofonista realiza a frase duas vezes e o grupo permanece com pouca movimentação no acompanhamento.

Figura 11 - Compassos 28-31 da obra

The image shows a musical score for measures 28, 29, 30, and 31. It includes four staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). Red boxes highlight specific melodic lines in the Saxophone staff, with a '9' indicating a nonet. The Flute staff has a few notes, and the Violin and Cello staves have sustained notes with a fermata.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

<sup>71</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 105-106, excerto 13.

No decorrer do segundo ensaio, o regente tentou equilibrar com o grupo, no compasso 25, uma dinâmica em *piano* para flauta, saxofone e contrabaixo, enquanto o violinista realiza uma frase bem expressiva e na dinâmica forte<sup>72</sup>. O violinista mencionou que é um trecho com digitação difícil, entretanto o regente disse que há uma margem para flexibilizar o tempo e fazer o trecho com mais expressão. Abaixo a figura 12 demonstra o trecho.

Figura 12 - Compassos 25-27 da obra

The musical score for measures 25-27 shows four staves. The Flute (Fl.) staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a triplet of eighth notes in measure 25 and another triplet in measure 27. The Saxophone (Sax-B.) staff is mostly silent, with a single note in measure 27. The Violin (Vln.) staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes in measure 25, followed by a melodic phrase. The Double Bass (Cb.) staff starts with a bass clef and a key signature of two flats. It features a triplet of eighth notes in measure 25 and another triplet in measure 27, ending with a piano (*p*) dynamic and a key signature change to one flat (B-flat).

Fonte: Crowl (2018).

No ensaio 5, o regente estabeleceu um diálogo com o violinista a respeito dos compassos 19 e 20. O regente sugeriu ao músico um pouco de vibrato para compor a sonoridade do trecho<sup>73</sup>. Abaixo a figura 13 mostra o trecho.

Figura 13 - Compassos 17-21 da obra

The musical score for measures 17-21 shows four staves. The Flute (Fl.) staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It features a rapid sixteenth-note passage in measure 17, followed by a melodic phrase. The Saxophone (Sax-B.) staff is mostly silent, with a single note in measure 19. The Violin (Vln.) staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic phrase. A red box highlights a specific melodic phrase in measure 20. The Double Bass (Cb.) staff starts with a bass clef and a key signature of two flats. It features a melodic phrase in measure 17, followed by a melodic phrase in measure 20, and ends with a piano (*p*) dynamic.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

<sup>72</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 106, excerto 14.

<sup>73</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 106, excerto 15.

Outra sugestão que foi observada sobre timbre ocorreu no decorrer do terceiro ensaio. O regente solicitou ao violinista realizar o compasso 71 com um timbre na região *Sul Tasto*, em função da sonoridade do grupo<sup>74</sup>. A seguir a figura 14 demonstra o compasso em destaque.

Figura 14 - Compasso 71 da obra

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score is for measure 71. The Flute part has a triplet of notes. The Saxophone part has a dynamic marking of 'ff'. The Violin part is highlighted with a red box, showing a rapid sixteenth-note passage followed by a tremolo. The Cello part has a triplet of notes.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

### 2.1.3 Assuntos de Sincronia

O trabalho de sincronia de trechos musicais iniciou-se no segundo ensaio. Esse trabalho consiste em estabelecer, por exemplo, como dois músicos vão atacar uma nota no mesmo tempo. No trecho abaixo<sup>75</sup>, o regente pediu para que o contrabaixista, o saxofonista e o violinista escutassem a nota pontuada do flautista para sincronizar um acorde, sendo assim, a sincronia do trecho seria mais precisa se os músicos se atentassem à escuta do flautista.

<sup>74</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 106, excerto 16.

<sup>75</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 106, excerto 17.

Figura 15 - Compassos 41-44 da obra

The image shows a musical score for measures 41-44. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score includes dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A red circle highlights a specific note in the Flute part, and a red rectangle highlights a specific note in the Saxophone, Violin, and Cello parts.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Além da escuta, o contato visual também é importante para a sincronia. No compasso 28, no decorrer do segundo ensaio<sup>76</sup>, o regente propôs que três músicos estabelecessem contato visual e que respirassem juntos em função da sincronia de um acorde, uma vez que a regência iria conduzir a nonina do saxofonista.

Figura 16 - Sincronia do compasso 29 da obra

The image shows a musical score for measure 29. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The score includes a 9-measure rest for the Saxophone. Red boxes highlight specific notes in the Flute, Violin, and Cello parts.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

<sup>76</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 106-107, excerto 18.

No terceiro ensaio o regente pediu ao violinista que atentasse para a escuta do último pizzicato do contrabaixista para atacar a nota final da peça<sup>77</sup>. Para tal, o violinista precisaria escutar o pizzicato antes de encerrar a sua nota longa e respirar para atacar a última nota. Na figura abaixo o trecho está exemplificado na partitura.

Figura 17 - Escuta do compasso 73 da obra para sincronia

The image shows a musical score for measures 72 and 73. The score is arranged in two systems. The first system contains the Flute (Fl.) and Saxophone (Sax-B.) staves. The Flute staff has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a measure of sixteenth notes, followed by a measure of quarter notes, and ends with a measure of quarter notes. The Saxophone staff has a bass clef and a key signature of one flat. It has a whole rest in the first measure, followed by a measure of quarter notes, and ends with a measure of quarter notes. The second system contains the Violin (Vln.) and Double Bass (Cb.) staves. The Violin staff has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a measure of sixteenth notes, followed by a measure of quarter notes, and ends with a measure of quarter notes. The Double Bass staff has a bass clef and a key signature of one flat. It starts with a measure of sixteenth notes, followed by a measure of quarter notes, and ends with a measure of quarter notes. A red box highlights the final notes of the Cb. and Vln. staves in measure 73. The instruction 'alternar com sons eólicos' is written above the Flute staff in measure 72.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Durante dois momentos do quarto ensaio, o contrabaixista discutiu com outros músicos sobre alguns ataques em *sforzando*. No compasso 16 discutiu-se este ataque com o flautista, e no compasso 32, com o flautista e o saxofonista<sup>78</sup>. Observou-se que a partir desses diálogos de sincronia, estes compassos foram realizados posteriormente com um contato visual entre os músicos. As figuras 18 e 19 abaixo mostram estes compassos que foram discutidos pelos músicos.

<sup>77</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 107, excerto 19.

<sup>78</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 107, excerto 20.

Figura 18 - Sincronia do compasso 16 da obra

The image shows a musical score for measures 13 to 16. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). Measure 16 is highlighted with a red box. In this measure, the Flute and Saxophone play a triplet of eighth notes with a forte dynamic (sfz). The Violin plays a long note with a dynamic marking that transitions from piano (p) to forte (f). The Cello plays a triplet of eighth notes with a forte dynamic (sfz).

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Figura 19 - Sincronia do compasso 32 da obra

The image shows a musical score for measures 28 to 32. The instruments are Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). Measure 32 is highlighted with a red box. In this measure, the Flute, Saxophone, Violin, and Cello all play a note with a forte dynamic (sfz). The Saxophone part includes a 9-measure rest in the previous measure.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Ao longo do ensaio 4, o saxofonista apresentou uma dúvida de sincronia no compasso 23 que foi resolvida a partir de um diálogo com o flautista<sup>79</sup>. O saxofonista procurou a referência auditiva da nota do flautista para sincronizar sua parte, entretanto o diálogo entre os músicos solucionou a dúvida apresentada. A figura 20 abaixo exhibe este trecho.

<sup>79</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 107, excerto 21.

Figura 20 - Compassos 22-23 da obra

The image shows a musical score for measures 22 and 23. It includes four staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Flute part has a melodic line with a slur over measures 22 and 23. The Saxophone part has a single note in measure 23, which is highlighted by a red rectangular box. The Violin part has a long note in measure 22. The Cello part has a rhythmic pattern in measure 23.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Por fim, no último ensaio houve uma discussão sobre o ritmo do trecho entre os compassos 33 e 36<sup>80</sup>. O saxofonista mencionou ao grupo que sentiu um deslocamento das notas. O violinista disse que ele não precisou se adaptar ao restante do grupo. A figura abaixo mostra todo o trecho.

Figura 21 - Sincronia dos compassos 35-36 da obra

The image shows a musical score for measures 33, 35, and 36. It includes four staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Flute and Saxophone parts have a melodic line with a slur over measures 33, 35, and 36. The Violin part has a rhythmic pattern in measure 35. The Cello part has a rhythmic pattern in measure 35. A red rectangular box highlights measures 35 and 36. The dynamic markings *mf*, *p*, and *f* are present throughout the score.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

<sup>80</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 107-108, excerto 22.



## 2.2 COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL NOS ENSAIOS

Conforme Ekman e Friesen (1969), a comunicação não verbal varia de indivíduo para indivíduo, mesmo estando no mesmo meio cultural. Neste capítulo será discutido como o Ensemble Móbile utilizou os gestos para preparar uma obra que foi encomendada pelo próprio grupo. Para este trabalho, não foram considerados gestos que apresentam ‘relações não musicais’ e que não foram elencadas pela categorização escolhida. Apesar dos estudos de Ekman e Friesen analisarem o comportamento individual, não se pretende neste trabalho analisar individualmente cada elemento do grupo com o intuito de avaliar a quantidade de gestos produzidos pelos músicos. Foram selecionadas duas categorias propostas por Ekman e Friesen para analisar o gestual dos músicos do Ensemble Móbile. Por fim, conforme mencionado no capítulo 1.2, King e Ginsborg (2011) apontam que o gesto tem como uma das funções principais a comunicação dentro de um grupo de câmara. Sendo assim, os gestos estudados e apresentados neste capítulo dizem respeito à comunicação do grupo durante o processo de preparação da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma”.

### 2.2.1 Gesto Ilustrador

No processo de observação dos ensaios, pode-se perceber que geralmente o gesto ilustrador veio acompanhado do discurso verbal com o intuito de reiterar a fala. Conforme visto anteriormente, os gestos são pessoais, mas um dos objetivos desta pesquisa é compreender como o gesto atua na comunicação entre os músicos no contexto de um processo de ensaio.

Os gestos ilustradores apareceram em todos os ensaios, entretanto, a maior incidência foi nos ensaios 3 e 4. À medida que a estrutura rítmica da música foi montada nos ensaios 1 e 2, trabalhou-se mais detalhes a partir do ensaio 3, e assim os gestos ilustradores surgiram em maior número.

Pode-se observar que os gestos ilustradores foram utilizados com referência a fatores como: dinâmicas, timbres, sonoridades, técnicas e também sincronia; uma vez que neste processo de ensaios os músicos discutiram sobre todos estes aspectos em diversas ocasiões. King e Ginsborg (2011) destacaram a importância dos gestos para o funcionamento técnico do ensaio, e assim corrobora-se que os gestos ilustradores foram fundamentais na compreensão do som nas discussões estabelecidas nos ensaios do Ensemble Móbile.

Os gestos ilustradores relacionados à dinâmica foram utilizados na maior parte das vezes pelo regente, que solicitou o aumento da dinâmica para algum músico em específico<sup>81</sup>. Em alguns casos foram os próprios músicos que questionaram a dinâmica e utilizaram o gesto ilustrador<sup>82</sup>. Um exemplo distinto se trata do regente que gesticulou com as mãos para dizer que os instrumentos estavam em patamares de dinâmicas diferentes<sup>83</sup>.

Os gestos ilustradores relacionados à técnica normalmente foram utilizados pelo regente no momento em que descrevia um som ou um efeito ao músico. Um exemplo desta utilização do gesto ilustrador consiste na solicitação do regente ao violinista de um vibrato, nos compassos 19 e 20<sup>84</sup>. Percebe-se que o regente utiliza as mãos para reiterar o pedido que foi realizado através do discurso verbal. Ainda no mesmo tipo de gesto ilustrador, observa-se também que o regente pediu ao flautista o uso de uma articulação diferente entre os compassos 11 e 13<sup>85</sup>.

No processo dos ensaios, observa-se que o regente menciona algumas vezes a metáfora “timbre vazio”. Essa expressão foi pedida ao flautista para ser executada no compasso 64<sup>86</sup>, ao contrabaixista no compasso 63 e 64<sup>87</sup> e ao saxofonista nos compassos 28 e 29<sup>88</sup>. Observa-se que o gestual do regente procurou auxiliar na transmissão deste timbre aos músicos de modo metafórico.

Outra utilização importante do gesto ilustrador foi realizada na descrição do desenho do *sforzando* do grupo. Além do discurso verbal, os músicos utilizaram as mãos para demonstrar como seria o desenho do *sforzando* e assim equilibrar este desenho junto a todo o grupo<sup>89</sup>. Os gestos ilustradores desta discussão pertencem ao regente e ao flautista.

Por fim, o gesto ilustrador foi utilizado também para apontamentos de sincronia. No decorrer do ensaio 4, no compasso 14, o regente aponta ao saxofonista que a nota Sol# não pode acabar antes por causa do encaixe com a afinação da flauta<sup>90</sup>. Ainda no mesmo ensaio,

<sup>81</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/FTfG3xSyxWs>> e <[https://youtu.be/sMR8W5b\\_3zU](https://youtu.be/sMR8W5b_3zU)>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>82</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <[https://youtu.be/\\_mWQWjVScuM](https://youtu.be/_mWQWjVScuM)>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>83</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/J6CyVT2TY64>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>84</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/upv8RYnWrjs>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>85</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <[https://youtu.be/yJ\\_HBv-o9us](https://youtu.be/yJ_HBv-o9us)>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>86</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <[https://youtu.be/Z\\_ldY\\_IX6t4](https://youtu.be/Z_ldY_IX6t4)>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>87</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/mEwRe8tlSqQ>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>88</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/q6gzMzd2Nl4>> e <<https://youtu.be/dNaoJmscQAK>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>89</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/tYK59o0-T9c>> e <<https://youtu.be/h7IhJ8YE9eo>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>90</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/8HmCemlv-bs>>. Acesso em: 7 maio 2019.

o regente aponta que no fim do compasso 11 os músicos estão acabando bem juntos<sup>91</sup> e para ilustrar esta sincronia, o regente realiza um gesto com as mãos.

### 2.2.2 Gesto regulador

Neste trabalho, compreende-se que a função do gesto regulador consiste na organização de ataques simultâneos entre os músicos. À medida que um músico ataca uma nota, pode realizar um gesto corporal para outro músico com a finalidade de sincronizar um ataque, fator que caracteriza este gesto regulador. Esta definição do gesto regulador é corroborada por Davidson e King, que mencionaram a percepção deste gesto como uma “leve indicação de cabeça” (2004, p. 113, tradução do autor), no estudo de caso realizado por elas.

Pode-se observar que não é necessário utilizar o discurso verbal para reiterar este gesto, como ocorre nos gestos ilustradores, mas sua realização foi percebida em alguns momentos em que o ensemble estava tocando.

Devido à natureza do trabalho do regente, não foram considerados neste trabalho os gestos reguladores de sua parte. Paralelamente, devido ao foco desta dissertação, é importante salientar que os músicos do grupo têm voz ativa na preparação da peça e trocam entre si gestos reguladores independentemente do regente.

Os gestos reguladores apareceram pela primeira vez no ensaio 2. Observa-se que no ensaio 1, a inexistência de gestos reguladores se dá por ser o primeiro contato dos intérpretes com a música em conjunto. A partir do ensaio 3, a quantidade de gestos reguladores foi aumentando à medida que os músicos já estavam habituados a tocar a música inteira, fato corroborado pelo trabalho de observação de duos por Williamon e Davidson (2002).

Alguns gestos reguladores surgiram da comunicação verbal, conforme descrito no capítulo anterior. O primeiro caso específico foi quando o regente pediu ao flautista, ao violinista e ao contrabaixista, que se olhassem antes de atacar o acorde do compasso 29, vide figura 16<sup>92</sup>, uma vez que o regente estava controlando a frase do saxofonista. Outro caso específico que se pode citar é o compasso 16, vide figura 18<sup>93</sup>, onde o contrabaixista combinou com o flautista para que eles se olhassem antes de atacar a nota juntos, garantindo a sincronia. A partir deste caso, o contrabaixista mencionou também sobre o ataque do compasso 32.

---

<sup>91</sup> Exemplo de gesto ilustrador. Disponível em: <<https://youtu.be/ISDzRbAGpaQ>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>92</sup> Ver figura 16, p. 52.

<sup>93</sup> Ver figura 18, p. 54.

Observa-se que os gestos reguladores que não surgiram a partir do diálogo entre os músicos surgiram de modo natural e prioritariamente se desenvolveram no fim do processo de ensaios.

Há na obra um elemento estruturante que são os ataques com *sforzandos* que, ora são realizados por 3 instrumentistas, ora são realizados pelo quarteto inteiro. Como todos estes ataques são precedidos por uma pausa, o grupo utilizou este gesto para fins de sincronia. Pode-se citar os compassos que apresentam o *sforzando*: 3, 6, 16, 29, 32 e 60, ou em acordes que eram executados depois de pausas, como por exemplo os compassos 44 e 61. Para exemplificar toda a construção dos gestos reguladores destes compassos destacados, serão exemplificados via audiovisual os gestos reguladores ao decorrer do ensaio 3<sup>94</sup>, ensaio 4<sup>95</sup>, ensaio 5<sup>96</sup> e também da performance da obra<sup>97</sup>.

Observa-se que os gestos nascem do ataque do flautista, que tenta sincronizar seu ataque com um movimento corporal direcionado ao grupo. Este gestual varia de intensidade, conforme os compassos e os ensaios, entretanto é notável que os gestos se desenvolveram no decorrer do processo.

Os compassos 3 e 6 são idênticos, assim pode-se observar que os gestos reguladores nestes compassos eram sempre parecidos. Já nos compassos 16 e 32, o contrabaixista havia mencionado que iria seguir o gestual do flautista, que sempre direcionava o gestual para o contrabaixista. O ataque do compasso 29 é notado apenas por um *tenuto*, sendo assim, o gesto regulador se apresenta mais discreto. Para a execução do compasso 44, o regente solicitou o grupo a escuta da nota pontuada do flauta, entretanto pode-se observar em alguns momentos a tentativa de realizar um gesto regulador pelo flautista. Por fim, nos compassos 60 e 61, ocorrem dois tipos de ataque, sendo que primeiramente há um *sforzando*, em seguida há um acento. Essa diferença é refletida no gestual dos músicos, uma vez que no compasso 60 o gesto regulador é mais enfático e no compasso 61 é mais discreto.

Conclui-se que os gestos ilustradores foram utilizados para resolver detalhes técnicos e foram fundamentais no diálogo entre os músicos sobre timbre, sincronia, dinâmica e técnica. Já os gestos reguladores foram utilizados pelo grupo para realizar o elemento composicional dos ataques em *sforzando*. A utilização destes gestos é corroborada por Davidson e King, que mencionam que “na performance em que um regente está envolvido,

<sup>94</sup> Disponível em: <[https://youtu.be/J8CoyaG\\_DDY](https://youtu.be/J8CoyaG_DDY)>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>95</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/wcw56tA4FXE>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>96</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/fyBz6UjurFA>>. Acesso em: 7 maio 2019.

<sup>97</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/j99RMOAk5H8>>. Acesso em: 7 maio 2019.

gestos reguladores e ilustradores são obviamente necessários para indicar quando e como algo deve acontecer”<sup>98</sup> (2004, p. 112).

### 2.3 ESTRATÉGIAS DE ENSAIO - ENSEMBLE MÓBILE

O processo de preparação da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma” totalizou cinco ensaios e um ensaio geral. Todos os ensaios foram realizados na sala da Orquestra da Universidade Federal do Paraná, situada na Praça Santos Andrade, em Curitiba. A performance ocorreu no dia 18/09/2018 no TeUni, que se situa no mesmo prédio.

Através das observações realizadas, pode-se perceber que os músicos do grupo têm voz ativa na preparação da obra e para direcionar qual será o próximo trecho a ser executado, entretanto o regente geralmente propõe as direções no início do ensaio.

É importante mencionar que a quantidade de ensaios foi prevista para os músicos antes do primeiro encontro e todos eles foram realizados próximos à data do concerto.

Para fins de contextualização, observa-se que esta obra foi a única estreia do concerto do Ensemble MóBILE dentro do 4º Simpósio Internacional de Música Nova, o resto do programa era o próprio repertório do grupo. A formação desta obra também era única no concerto, sendo assim os três primeiros ensaios da obra foram exclusivos para a realização da obra e os dois últimos ensaios foram realizados junto às outras obras do concerto.

Abaixo segue a síntese de estratégias dos ensaios que foram observados:

- Ensaio 1
  - Leitura segmentada da obra;
  - discussão e trabalho sobre forma e estrutura, dinâmica, técnica, harmonia e fraseado;
  - trabalho de afinação de acordes.
  
- Ensaio 2
  - Ensaio de trechos segmentados;
  - trabalho de afinação de acordes;
  - separação de instrumentos para tocar determinados trechos;

---

<sup>98</sup> Original: “In performance where a conductor is involved, regulatory gestures and illustrators are obviously required in order to indicate when and how something should happen”.

- discussões e trabalho sobre pontos de sincronia e dinâmica. Muita utilização de gestos ilustradores.
- Ensaio 3
  - Ensaio iniciado com um *run through*;
  - ensaio de trechos segmentados;
  - discussões e trabalho sobre sonoridade, timbre, pontos de sincronia e *sforzandos*. Muita utilização de gestos ilustradores;
  - separação de instrumentos para tocar determinados trechos;
  - ensaio finalizado com um *run through*.
- Ensaio 4
  - Ensaio iniciado com um *run through*;
  - ensaio de trechos segmentados;
  - discussões e trabalho sobre sonoridade, timbre, pontos de sincronia e *sforzandos*. Muita utilização de gestos ilustradores;
  - realização e discussão sobre gestos reguladores;
  - ensaio finalizado com um *run through*.
- Ensaio 5 (Presença do compositor)
  - *Run through*;
  - discussões sobre sonoridade e dinâmica.
- Ensaio geral
  - Reconhecimento da sala de concerto e *run through* da obra.

Em linhas gerais, os três primeiros ensaios foram mais técnicos, com o intuito de ‘montar’ a estrutura da peça. As estratégias utilizadas, até culminar no terceiro ensaio com um *run through* da obra, consistiram em ensaios de pequenos trechos. A partir desta estrutura montada, no quarto e quinto ensaio trabalhou-se mais as questões interpretativas. Pode-se observar que houve um número alto de comunicação verbal entre os músicos até o terceiro ensaio, e a partir do quarto ensaio os músicos tocaram a obra mais vezes e por mais tempo.

No sentido de otimizar o processo de ensaios, o regente questionou no primeiro momento do ensaio, antes de ser tocado o primeiro compasso, se havia alguma dúvida de ritmo ou técnica da obra. No mesmo ensaio, foi apresentado aos músicos como seria regido os compassos 22, 24, 28, 29 e 30, antes do grupo tocar estes trechos<sup>99</sup>.

Ainda no primeiro ensaio o regente tentou sincronizar o ataque do flautista, saxofonista e contrabaixista no *sforzando* do compasso 16 através de uma subdivisão da pausa do primeiro tempo<sup>100</sup>. Observa-se que, apesar do grupo ter compreendido a subdivisão proposta, este ataque foi aprimorado a partir do momento que o contrabaixista decidiu atacar esta nota do compasso 16 junto ao gestual do flautista, fato estabelecido no ensaio 4. Abaixo segue o trecho do compasso 16.

Figura 22 - compassos 15-16 da obra

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Uma estratégia de ensaio que foi muito utilizada foi a separação de instrumentos para tocar determinados trechos. Geralmente o regente separava dois ou três instrumentos para tocarem juntos com o intuito de resolver problemas de sincronia e sonoridade e também

<sup>99</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 108, excerto 23.

<sup>100</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 108, excerto 24.

compreender o contraponto da obra. De acordo com a observação, esse procedimento ocorreu com maior frequência em duas ocasiões: no segundo ensaio entre os compassos 19 e 59<sup>101</sup> e no terceiro ensaio entre os compassos 63 e 70<sup>102</sup>. Observa-se que quase toda a obra, com exceção do trecho inicial, foi estudada com a separação de instrumentos. Essa estratégia foi combinada com execuções do grupo inteiro, ou seja, primeiramente eram separados dois ou três instrumentos que tocavam o trecho, em seguida o grupo inteiro tocava o mesmo trecho.

Um exemplo de estratégia de ensaio para aprimorar a sincronia através da escuta do músico se trata do segundo ensaio, onde regente pediu ao violinista para tocar sozinho o compasso 26 para que o contrabaixista escutasse e encaixasse o compasso 27.

Ao longo dos três primeiros ensaios, houve a estratégia de segmentar a obra em pequenos trechos para o ensaio. Observa-se que no segundo ensaio foram trabalhados os trechos segmentados do início ao fim da obra, já no terceiro ensaio a segmentação de trechos foi trabalhada no sentido inverso. A partir do quarto ensaio, o grupo passou a tocar mais a obra e também trechos mais longos, fato que contrabalanceou a execução de trechos curtos nos ensaios.

Conforme mencionado anteriormente, os instrumentistas do grupo apresentam voz ativa nos ensaios. Pode-se citar como exemplo o flautista que propôs no quarto ensaio um estudo do *sforzando*. A partir daí, iniciou-se uma discussão e a prática do desenho do *sforzando*, que foram organizadas por todos os instrumentistas.

Com o intuito de conferir o tempo da performance, o regente utilizava o metrônomo. Em algumas situações pode-se perceber que o grupo estava tocando mais do que o sugerido pelo compositor, 50 bpm, entretanto este tempo não foi uma obsessão do grupo nos ensaios. Sendo assim, a utilização do metrônomo se deu apenas para monitoramento do tempo pelo regente.

Observa-se que no processo de ensaio, os trechos difíceis foram resolvidos através da repetição e/ou da separação de instrumentos para a execução da música. A estratégia de executar um trecho difícil mais lento e aumentar gradativamente o andamento, que foi citada por Mishra e Fast (2015) e Salgado (2015), não foi utilizada nesse processo, uma vez que a obra já apresenta um pulso lento de 50 bpm.

Devido à distinta natureza dos instrumentos, foi realizado um trabalho específico de afinação em algumas situações. Geralmente o flautista e o saxofonista conversavam entre si

---

<sup>101</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 108, excerto 25.

<sup>102</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 108, excerto 26.



sobre as tendências e as especificidades dos instrumentos em determinadas notas para afinar com maior precisão. De qualquer modo a afinação do grupo foi trabalhada em alguns trechos dos primeiros ensaios. Pode-se citar os compassos 60 e 14, que foram trabalhados no primeiro e segundo ensaio, respectivamente. Em ambos os casos o regente interveio e pediu aos músicos que tocassem as notas do acorde para afinar o grupo.

Por fim, é importante frisar que este capítulo não apresenta como objetivo evidenciar as melhores estratégias de ensaio, uma vez que, conforme Davidson e King, não há um único método de ensaio de uma obra (2004, p. 120). Observa-se que as estratégias de ensaio deste processo foram objetivas e no grupo não houve questões que se transcorreram em vários ensaios. A única questão que perdurou todos os ensaios foi do equilíbrio da dinâmica nos pianísimos em decorrência do saxofone. Neste sentido houve um número alto de discussões entre os músicos e o regente para equilibrar a dinâmica de todos os instrumentos. Pode-se observar que os apontamentos de Davidson e King (2004) sobre estratégias de ensaios, discorridos no 1º capítulo desta dissertação, ocorreram nos ensaios do Ensemble Móbile. A análise da estrutura e forma da obra foi realizada no primeiro ensaio; o balanço de ensaios de trechos longos e curtos ocorreu a partir do segundo ensaio, momento em que o grupo conseguiu tocar a obra inteira; o *run-through* foi presente a partir do terceiro ensaio e foi realizado até o último ensaio.

#### 2.4 ENTREVISTAS COM INSTRUMENTISTAS, REGENTE E COMPOSITOR

Após a performance da obra, foi realizada junto a cada músico uma entrevista. As perguntas foram elaboradas com o propósito dos músicos refletirem e verbalizarem sobre suas experiências durante o processo de preparação da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma” do compositor Harry Crowl. Após estas entrevistas, foi realizado uma entrevista com o compositor, com o propósito de apresentar a sua narrativa sobre a obra. Nesta metodologia, buscou-se seguir as ideias de Kaufmann sobre o tipo de entrevista que ele classifica como “um simples guia para fazer os informantes falarem em torno de um tema, sendo que seu ideal é o de estabelecer uma dinâmica de conversação mais rica do que a simples resposta às perguntas, evitando que se fuja do tema” (2013, p. 74-75).

O objetivo destas entrevistas é levantar dados e apontar distintas narrativas sobre a construção da interpretação de uma obra inédita para grupo de câmara. Procurou-se uma abordagem de entrevista que conduzisse o músico entrevistado a uma reflexão sobre o seu processo como indivíduo dentro um grupo de câmara. Sobre o entrevistado, Kaufmann

aponta que “ao se envolver, ele entra em um trabalho sobre si mesmo, para construir sua unidade identitária, diretamente, diante do entrevistador, em um nível de dificuldade e de precisão que ultrapassa, de longe, o que ele faz usualmente” (2013, p. 99).

Com o intuito de elucidar a narrativa de cada músico sobre seu próprio processo de preparação da obra, buscou-se abordar nestas entrevistas as questões centrais discutidas nesta dissertação, como a comunicação não verbal, a sincronia e as estratégias de ensaio. Foram igualmente abordadas questões relacionadas ao estudo individual das obras. O tema comunicação verbal, presente no escopo da dissertação, não foi abordado na entrevista.

As entrevistas foram registradas em arquivos MP3 para futura transcrição e análise de conteúdo; as perguntas elaboradas seguiram um guia, que poderia ser alterado caso o entrevistador decidisse enfatizar algum tópico. Na realização das entrevistas, os músicos utilizaram suas partituras para fazer referência a determinados trechos musicais com maior facilidade. Após a realização das entrevistas, foi realizado o trabalho de transcrição, que se encontra no Anexo 3 desta dissertação. Buscou-se manter a transcrição o mais próximo possível do original, conforme o que aponta Kaufmann: “não é a ortodoxia gramatical que conta, mas a verdade do material” (2013, p. 176).

#### 2.4.1 Entrevista - instrumentistas

Sobre as entrevistas direcionada aos instrumentistas, as perguntas 1 e 2 são referentes aos estudos individuais. As perguntas 3, 4, 5 e 6 referem-se à sincronia e comunicação não verbal. Com a pergunta 7 se procura acessar as alterações musicais que os instrumentistas realizaram entre o estudo individual e os ensaios. A pergunta 8 busca direcionar o entrevistado a uma reflexão sobre as estratégias de ensaio do grupo. Por fim, a pergunta 9 aborda possíveis dificuldades técnicas enfrentadas no processo.

1. Você estudou a sua parte antes do ensaio?
2. Você estudou a grade antes dos ensaios? Em caso positivo, como foi o estudo?
3. Você experimentou alguma dificuldade com relação à sincronia de sua parte no contexto do ensemble? Qual seria este trecho?
4. Você precisou dar um sinal de entrada para algum músico?
5. Existiu algum ponto que você precisou que um sinal de entrada lhe fosse dado por outro músico?

6. Existe algum trecho da obra, executado por outro membro do ensemble, cuja escuta seja determinante para que haja uma entrada sua? Em caso positivo, especifique o lugar.
7. Você teve que mudar algum aspecto da performance musical (articulação, respiração, dinâmica, timbre) em função do ensemble no ensaio? Caso sim, especifique os lugares.
8. Qual é a sua opinião sobre as estratégias de ensaio que o grupo adotou?
9. Para você qual foi a maior dificuldade na preparação da obra no contexto do Ensemble?

#### 2.4.2 Entrevista - regente

Como a função do regente no grupo é diferente dos instrumentistas, foi necessário adaptar as perguntas de acordo com sua função de coordenar e conjugar as diversas interpretações em uma única. Das sete perguntas listadas abaixo, a primeira refere-se ao estudo individual. A segunda pergunta aponta sobre possíveis alterações de aspectos musicais entre o estudo individual e os ensaios. As perguntas 3 e 4 são relacionadas à sincronia do grupo. A quinta pergunta é direcionada para uma reflexão sobre as estratégias de ensaio do grupo. A sexta propõe uma reflexão do gestual dos músicos sob ótica do regente. Por fim, a pergunta 7 aborda possíveis dificuldades enfrentadas no processo.

1. Como foi para você o estudo da grade antes dos ensaios?
2. Você teve que mudar algum aspecto de articulação, de respiração, de dinâmica, de timbre ou de fraseado em função do ensemble durante o ensaio? Em caso positivo, especifique os lugares.
3. Quais são os trechos que apresentaram dificuldades para a sincronia dos músicos?
4. Em quais pontos você precisou flexibilizar o tempo para o ajuste do conjunto?
5. Sobre o processo de preparação da obra, como foram as estratégias de ensaio que foram adotadas? Houve alguma estratégia de ensaio que não foi eficaz?
6. O gestual de algum músico influenciou sua regência no decorrer dos ensaios?
7. Para você qual foi a maior dificuldade na preparação desta obra em termos de Ensemble?

### 2.4.3 Entrevista - compositor

Por fim, para dar unidade às narrativas dos intérpretes sobre a obra, foi elaborado uma guia de perguntas para o compositor. A pergunta 1 é referente ao processo composicional e sua relação com o Ensemble MóBILE. A pergunta 2 é referente ao gestual dos músicos dentro da composição da obra.

1. Quando um grupo de câmara encomenda uma obra para um compositor, frequentemente o compositor procura conhecer o grupo, o tipo de repertório, os instrumentistas... No caso da obra, você conhecia os músicos individualmente e o Ensemble MóBILE? Como foi o processo de composição da obra? Que aspectos referentes aos instrumentistas e características do Ensemble MóBILE foram levados em consideração?
2. Percebe-se na obra muitos pontos de isorritmia<sup>103</sup>; em outras ocasiões, um instrumento se destaca executando uma frase com mais contornos no discurso enquanto os outros instrumentos possuem linhas mais contínuas. Em outras ocasiões, algumas frases começam em um instrumento e continuam em outros. Tudo isto sem eliminar trechos particularmente contrapontísticos. Em algum momento durante a composição você imaginou o gesto de execução dos músicos?

Os resultados destas entrevistas servirão de base para a discussão proposta no próximo capítulo. Busca-se discutir o processo de preparação da obra através da ótica dos intérpretes/compositor em conjunto com a ótica do pesquisador, que foi representada pelas observações dos ensaios. Esta discussão será conduzida pelo referencial teórico trabalhado no capítulo 1 desta dissertação.

---

<sup>103</sup> Sequência fixa de notas combinada com sequência rítmica. Pode-se citar como exemplo a flauta e o saxofone no compasso 49.

### 3 DISCUSSÃO

Este capítulo apresenta uma discussão em torno das entrevistas realizadas após a performance da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma” do compositor Harry Crowl, e da análise da observação dos ensaios do Ensemble MóBILE, que preparou e estreou esta peça, conforme apresentado no capítulo anterior. A discussão será nutrida através dos textos visitados na revisão de literatura do Capítulo 1 desta dissertação. Desta forma tenta-se estabelecer uma discussão sobre o processo de ensaio combinando a ótica dos músicos/compositor, através das entrevistas e a do pesquisador, através das observações realizadas pelo autor<sup>104</sup>. Serão abordados os seguintes tópicos: 1) estudo individual da obra; 2) ajustes interpretativos em função do ensemble; 3) estratégias de ensaio; 4) especificidades dos instrumentos; 5) sincronia/escuta; 6) gesto de execução; 7) participação do compositor.

#### 3.1 ESTUDO INDIVIDUAL DA OBRA

O estudo de uma obra de câmara implica sempre na combinação de duas abordagens: 1) o estudo individual (leitura da parte específica do instrumento, decisões de ordem técnica e prática diária); 2) o estudo da grade, da obra como um todo, conforme apontam Davidson e King (2004). Neste trabalho não se pretende analisar os métodos de estudo individuais de uma obra. A análise de conteúdo das entrevistas revela que todos os músicos realizaram uma leitura prévia da obra e os trechos tecnicamente mais difíceis foram estudados com maior frequência e atenção para que o ensaio fluísse com maior naturalidade. Para exemplificar alguns trechos que exigiram mais atenção dos músicos durante o estudo individual, o flautista mencionou em sua entrevista o compasso 49, onde emerge uma dificuldade de digitação a partir da intenção do músico, no sentido de executar a frase com um *legato* que valorizasse a sonoridade do *bisbilhando* do saxofone. Abaixo a figura 23 ilustra este trecho.

---

<sup>104</sup> Reitera-se que o autor desta dissertação atua como intérprete de música contemporânea, sendo assim discussão entre: as entrevistas e a análise da observação dos ensaios; foi nutrida através da experiência prática do autor.

Figura 23 - Compasso 49 da obra - trecho apontado pelo flautista

The image shows two staves of musical notation. The top staff is highlighted with a red rectangular box and contains a melodic line with a slur and a fermata. The bottom staff contains a bass line with a slur and a fermata. Dynamics markings 'p' are present.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Já o violinista apontou os compassos 66 e 71 como trechos com dificuldade de digitação que foram estudados com maior atenção em seu estudo individual. Abaixo a figura 24 mostra o compasso 66.

Figura 24 - Compasso 66 da obra - dificuldade de digitação

The image shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'Fl.' and contains a melodic line with a slur and a fermata. The second staff is labeled 'Sax-B.' and contains a melodic line with a slur and a fermata. The third staff is labeled 'Vln.' and contains a complex melodic line with a slur and a fermata, highlighted with a red rectangular box. The bottom staff is labeled 'Cb.' and contains a bass line with a slur and a fermata.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

O regente apontou em sua entrevista dois exemplos distintos que concernem a seu estudo da regência das quiálteras nesta peça. No compasso 25, a sua referência foi a semínima, uma vez que, apesar de existir uma quiáltera longa para a flauta, o violinista e o

contrabaixista tinham como referência a semínima, conforme pode-se observar abaixo na figura 25, que apresenta este compasso em destaque.

Figura 25 - Compasso 25 da obra - destaque para a quiáltera



Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Por outro lado, o compasso 16 indica um ataque simultâneo de três instrumentos dentro de uma quiáltera, que se tornou a referência do gesto da regência conforme ilustra a figura 26.

Figura 26 - Compasso 16 da obra - destaque das quiálteras

The image shows three staves of musical notation. The top two staves each contain a triplet of notes, with brackets above them labeled '3'. The notes in these triplets are marked with the dynamic *sfz*. The bottom staff also contains a triplet of notes, with a bracket above it labeled '3' and the notes marked with *sfz*. A red rectangular box highlights the triplets in the top two staves. Below the staves, there are additional markings including a fermata and a dynamic marking *f*.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Ainda em relação ao estudo individual, o saxofonista apontou alguns limites deste tipo de estudo, uma vez que o estudo com o metrônomo não é suficiente para as necessidades do tempo geral e o estudo com o afinador também não é suficiente para as necessidades da afinação da obra. Segundo o músico, “existe a necessidade de afinar cada acorde de acordo com o timbre, às vezes tem que se adequar à dinâmica para fazer com que o acorde fique devidamente equilibrado” (Entrevista saxofonista: Anexo 3, p. 119), fato que é corroborado por King:

a concentração individual divide-se entre a monitoração do som produzido por seu próprio instrumento e o som produzido pelo resto do grupo. Como resultado, ajustes sutis podem ser feitos – consciente e inconscientemente – para que se atinja equilíbrio e resolução no som do conjunto durante a performance (KING, 2013, p. 165).

Em relação ao estudo da grade, todos os músicos mencionaram que estudaram um pouco da grade antes do primeiro ensaio com o intuito de prever principalmente questões de sincronia e sonoridade. Além disso, o flautista apontou em sua entrevista que a visualização da grade melhora a sua escuta da música, e por este motivo ele utilizou a grade nos ensaios e na performance.

Por se tratar de uma obra que nunca foi tocada anteriormente, não houve uma escuta prévia da obra pelos músicos, entretanto, conforme foi mencionado anteriormente, o Ensemble Móbile possui experiência no trabalho de estrear novas obras. Em algumas situações, Mishra e Fast (2015, p. 76) apontam que geralmente os músicos, quando vão tocar alguma peça que nunca foi estreada, procuram outras obras do compositor no YouTube para ter um certo conhecimento da estética do compositor. No caso da obra explorada neste trabalho, o regente, o violinista e o flautista apontaram nas entrevistas que haviam tido contato com outras obras do compositor, fato que facilitou e otimizou a preparação da obra.

### 3.2 AJUSTES INTERPRETATIVOS EM FUNÇÃO DO ENSEMBLE

Conforme vimos acima, antes do ensaio do grupo de câmara, o músico profissional sempre realiza um estudo individual de sua parte, entretanto, quando se inicia o processo dos ensaios desta obra, naturalmente ocorrem ajustes que são realizados pelos instrumentistas em função do conjunto. Sobre estes ajustes, King aponta que “a performance individual da



música pode ser afetada de várias formas pela interação com outros *performers*: fatores de expressão podem se tornar mais contidos, ou enriquecidos, ou exagerados, ou podem simplesmente ser mantidos num nível semelhante” (2013, p. 176). Pode-se afirmar que estes ajustes visam ao equilíbrio, considerando diversos fatores implícitos na instrumentação variada devido às características de cada instrumento, como por exemplo as diferentes técnicas de execução ligadas à articulação, à projeção de som, às nuances de sonoridade e de dinâmica, às diferenças de timbre, sempre em função do ensemble. É inevitável que haja essa adaptação ao nível do estudo individual dos músicos.

Neste sentido, o saxofonista mencionou no primeiro ensaio que a peça era um grande desafio para se conseguir produzir as dinâmicas propostas, entretanto o equilíbrio e a afinação só poderiam ser trabalhados nos ensaios<sup>105</sup>.

Em relação ao binômio estudo individual/ajustes do grupo, o violinista mencionou que adotou várias alterações de dinâmica visando o equilíbrio do grupo, principalmente no tocante à sincronia com o saxofone nos *pianíssimos*.

É, teve que mudar bastante coisa por conta do sax, a questão do *pianíssimo* dele ser bem maior do que o meu *pianíssimo*, do contrabaixo e da flauta. Então, logo no começo o *pianíssimo* escrito pra gente, tivemos que jogar a dinâmica toda um degrau acima para poder equilibrar com o saxofone (Entrevista violinista: Anexo 3, p. 111).

O flautista concordou com as considerações da parte do violinista sobre os ajustes dos trechos em *tutti* com a dinâmica em *pianíssimo*. Segundo o músico, além dos ajustes relativos à dinâmica, foi necessário ajustar o seu timbre em função dos instrumentos que produziam muitos harmônicos nos *pianíssimos*.

Primeiro ponto é o início que estávamos sempre equilibrando com o saxofone, isso era muito flexível e ia depender muito do momento, de todo mundo ter a sensibilidade, que depende da variável da palheta. Em alguns momentos o *pianíssimo* era muito mais forte, até porque necessitava ter uma outra cor. Se você parar pra pensar você está trabalhando com sax barítono, contrabaixo e o violino na corda Sol. São instrumentos com muito harmônico e a flauta perde bem na questão da série harmônica, por mais que ela esteja na nota mais grave. Então tem que se buscar um timbre mais escuro pra tocar do que você tocava normalmente (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 125).

O contrabaixista mencionou que a dinâmica, o timbre e a articulação foram ajustados no decorrer do processo de ensaios, mas isso já era algo previsto pelo músico.

---

<sup>105</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 108, excerto 27.

Quando eu estudei, ou seja, quando eu fiz a primeira leitura da parte, isso já era algo que eu já estava esperando, que quando chegasse o ensaio eu teria que ajustar principalmente articulação e dinâmica conforme o resto do grupo. Tanto que você vai ver nas gravações do ensaio, têm vários momentos que eu pergunto para o regente se precisava mais dinâmica, se queria mais contrabaixo e teve vários momentos que ele falou que queria mais, que precisava mais. Então isso era uma questão de ajustar todos esses parâmetros para o grupo (Entrevista contrabaixista: Anexo 3, p. 117).

Ainda em relação aos ajustes da execução individual dos músicos em função do grupo, o saxofonista apontou dois aspectos de difícil resolução relativos à dinâmica da obra: 1) a dificuldade da execução da nota mais grave do seu instrumento em *pianíssimo*, uma vez que o saxofone fica naturalmente mais projetivo; 2) a execução das dinâmicas em *piano* e *pianíssimo* nos extremos do registro do instrumento, conforme está especificado abaixo.

Por exemplo, eu pensava que o meu *pianíssimo* então vai ser a referência do *pianíssimo* da nota mais grave porque eu tenho que conseguir fazer esta diferença. Então quando eu estudei sozinho, eu relativizei tudo para esse *pianíssimo* do Si bemol grave, a nota mais grave do meu barítono, que é um Ré bemol. E nesse caso, os meus agudos vinham com um pouco mais de volume e isso ajuda a afinar os agudos. Quando eu tive que tocar no grupo, eu tive que refazer e redesenhar toda a minha afinação de agudos porque o grupo estava tocando numa dinâmica que eu não consigo para os graves (Entrevista saxofonista: Anexo 3, p. 121).

Em relação à dinâmica, observa-se que este foi um tema que transcorreu por todos os ensaios, em especial nos trechos em *pianíssimo*. Conforme foi mencionado no capítulo 2.3, a dificuldade técnica de tocar a nota mais grave do saxofone em *pianíssimo* se revelou um desafio para o equilíbrio no grupo de câmara, uma vez que os outros músicos participaram desta discussão. Logo no primeiro ensaio houve um questionamento do contrabaixista ao regente sobre como seria o *pianíssimo* do primeiro compasso, e o regente mencionou que ele teria de ser executado em função do saxofone. O flautista apontou este mesmo caso em sua entrevista ao dizer que: “a primeira dificuldade já é o primeiro compasso. Você definir o que é um *pianíssimo* para flauta, sax barítono, violino e contrabaixo. O que é um *pianíssimo* para um grupo com essa formação?” (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 123).

Ainda sobre o equilíbrio dos *pianíssimos*, no primeiro ensaio foi discutida a possibilidade da utilização de uma “falsa surdina” para o saxofone, o que não foi possível de se realizar, e também o saxofonista experimentou diversas palhetas com numerações diferentes, além de utilizar uma palheta que foi raspada pelo músico. Todas estas opções foram tentativas de amenizar a dificuldade de equilíbrio da dinâmica em *pianíssimo* do conjunto que, segundo o saxofonista, as opções para a escolha da palheta apresentaram “uma

perda de qualidade sonora, timbre e afinação mais oscilantes” (Entrevista saxofonista: Anexo 3, p. 122).

Sobre o equilíbrio de timbres, o compasso 49 apresenta uma isorritmia entre saxofone e flauta, entretanto há uma mudança de timbre no saxofone. O flautista apontou a dificuldade de executar este trecho por causa do equilíbrio das notas “objetivas” da flauta com a leveza do *bisbilhando* tímbrico do saxofone. A seguir a figura 27 demonstra a variação de timbres do saxofone e a frase do flautista.

Figura 27 - Compasso 49 da obra

The figure displays a musical score for measure 49. It consists of three staves. The top two staves are for saxophone and flute, both with a slur over a series of notes. The bottom staff is for piano, with a piano (*p*) dynamic marking and a four-measure rest indicated by a '4' above a bar line.

Fonte: Crowl (2018).

Já no compasso 33, saxofone barítono e flauta tocam em uníssono, conforme a figura 28. O flautista mencionou que no decorrer dos ensaios foi necessário alterar a cor do seu fraseado para se aproximar da sonoridade e da afinação do saxofone. Segundo o músico:

Neste trecho eu estava com um som pouco mais claro, então tive que cobrir tudo (porta lábio da flauta) um pouco mais. Procurei um pouco mais de volume para equilibrar com ele e até para facilitar a sua vida e não ficar muito desconfortável para ele tocar muito *piano* (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 125).

Figura 28 - Compassos 33-36 da obra

Fl. <sup>33</sup> *mf*

Sax-B. *mf*

Fonte: Crowl (2018).

Outro trecho que sofreu alteração no decorrer do processo de ensaios foi o compasso 22, em que o flautista mencionou que após os ensaios passou a utilizar uma sonoridade mais “solística”.

Por fim, o regente mencionou em sua entrevista que não precisou alterar nenhum parâmetro musical em função do ensemble e que as opções interpretativas viriam naturalmente dos músicos nos ensaios. O regente apontou como exemplo a mudança de timbre da flauta de *sofiatto versus* alternar com sons eólicos nos compassos 72 e 73. Segundo o regente, “eu tinha essas duas opções em mente, e não é que eu achava que seria de um jeito e mudei depois. Foi mais assim: eu sabia que isso ia vir do músico” (Entrevista regente: Anexo 3, p. 113).

### 3.3 ESTRATÉGIAS DE ENSAIO

A elaboração das estratégias de ensaio depende de algumas variáveis, como: técnica dos músicos; entrosamento; tempo disponível para ensaio; dificuldade da obra, entre outros. Conforme mencionado no Capítulo 2.3, o regente geralmente determinava as direções do ensaio, apesar de os músicos serem livres para sugerir qualquer alteração. Através das observações, pode-se perceber que as estratégias utilizadas se mostraram objetivas e claras para os músicos.

De acordo com as entrevistas, os músicos aprovaram as estratégias de ensaio utilizadas pelo grupo. Algumas ressalvas foram apontadas, como, por exemplo, o saxofonista que mencionou que “para o tempo que a gente teve, a estratégia de minúcia foi o que a gente conseguiu. Se tivesse mais tempo, teríamos que prezar ainda mais para esses detalhes” (Entrevista saxofonista: Anexo 3, p. 121). Observa-se que o músico cita o trabalho dos detalhes da obra, que precisaria ser estendido, caso tivesse mais tempo para ensaio.

O flautista dividiu as estratégias de ensaios em duas etapas. A primeira seria o trabalho de minúcias de compreender e executar os pequenos trechos da música, trabalho

que, segundo o músico, foi muito racional e eficaz. O segundo passo seria tocar mais a peça inteira para o grupo se habituar mais com a obra, encorpar uma sonoridade própria e ter uma performance mais natural, fator que poderia ser explorado mais pelo grupo caso tivesse mais ensaios.

Sobre a condução eu acho que foi bem feito, o nosso regente faz esse tipo de coisa bem-feita. Ele tem essa percepção bem cartesiana da obra. Então acho que num primeiro nível, para meu gosto e dentro da minha vivência musical, eu acho que foi bem feito. Eu acho que isso é uma forma racional de resolver música. Se você tiver um grupo bem heterogêneo, você vai chegar mais rápido em um resultado. Agora eu acho que existe um segundo passo, que é uma construção da interpretação do grupo. Talvez nesse sentido eu sinto um pouco falta disso, eu acho que você não controla tanto a performance, eu não sei te dizer muito bem como funciona. [...] Eu acho que mesmo sendo a gente estreando uma peça, a gente precisa tocar mais do começo ao fim, para ir criando esse movimento, porque a música vai se construindo também naturalmente. Assim você consegue manipular melhor as pausas e manipular melhor também esse ‘vai e vem’ da música (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 125-126).

Conforme foi mencionado no capítulo 2.3, nos dois primeiros ensaios foram trabalhados pequenos trechos da música, e a partir do terceiro ensaio já era possível tocar a música integral para trabalhar aspectos mais abrangentes da interpretação.

Por fim, o flautista mencionou que a obra “te dá muitas possibilidades expressivas, que não trabalhamos tanto assim pelo pouco tempo de ensaio” (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 126). Segundo o músico, na hipótese de ter um número maior de ensaios, poderiam ser desenvolvidas mais possibilidades de expressão desta música pelo grupo.

### 3.4 ESPECIFICIDADES DOS INSTRUMENTOS

Uma das características importantes desta obra é a instrumentação variada. Observa-se que, segundo o compositor, a instrumentação foi proposta pelo próprio grupo na encomenda. “Há instrumentos com muito som como o saxofone barítono e instrumentos um pouco mais delicados como o próprio contrabaixo, e também o violino em algumas passagens. Eu quis justamente encarar o desafio de equilibrar essas sonoridades” (Entrevista compositor: Anexo 3, p. 128). Para realizar uma interpretação, os músicos precisam compreender as diferenças das características dos instrumentos, conforme King, que exemplifica que os músicos devem saber o tempo necessário para a emissão de uma nota do instrumento (2013, p. 163). O regente mencionou sobre a especificidade e instrumentos que tendem a ser mais ágeis e outros que são mais lentos.

Tem muita coisa de especificidade do instrumento, tem instrumentos que tendem a correr, que tendem a atrasar, por emissão de som, ou por proximidade de dedo. Lendo e solfejando é tudo fácil, daí encarnando isso na especificidade de cada instrumento, as tendências são muito diferentes (Entrevista regente: Anexo 3, p. 113).

Como exemplo da especificidade de cada instrumento é pertinente mencionar a alusão feita pelo flautista ao compasso 25, onde o violino caminha muito mais rápido do que o contrabaixo, apesar do último ter um movimento rápido de semicolcheias. A figura abaixo demonstra este compasso.

Figura 29 - Compasso 25 da obra

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Vln.) and Contrabass (Cb.). The Violin part is written on a treble clef staff and begins with a forte (f) dynamic marking. It features a series of notes with a five-finger fingering (5) indicated. The Contrabass part is written on a bass clef staff and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The two staves are connected by a brace on the left side. The measure number 25 is indicated at the beginning of the Violin staff.

Fonte: Crowl (2018).

Observou-se nos ensaios uma frequência considerável de diálogos rápidos entre flautista e saxofonista sobre tendências de afinação. Geralmente este diálogo era constituído sobre o questionamento ou explanação de um destes músicos sobre a afinação de algumas notas em específico com o intuito de equilibrar a afinação entre estes dois instrumentos de sopro.

Nos ensaios era recorrente o diálogo entre os instrumentistas no que diz respeito ao equilíbrio da dinâmica entre os instrumentos. O saxofone barítono, por exemplo, apresentava maior potência sonora em relação aos outros três instrumentos. Ao longo dos ensaios observou-se que houve entre os músicos um trabalho considerável para amenizar esta diferença.

### 3.5 SINCRONIA NOS ENSAIOS

Conforme visto anteriormente, Lehmann, Sloboda e Woody afirmam que a sincronia é fundamental para a performance em grupo (2007, p. 177). Entretanto, para que a sincronia das partes ocorra é necessária a habilidade de escuta dos músicos. King menciona que “os músicos de um conjunto precisam ser capazes de ouvirem-se uns aos outros para fins de coordenação, certificando-se de que todas as partes estão soando juntas e nos devidos lugares” (2013, p. 165). Nas entrevistas realizadas para esta dissertação, foram abordados os pontos de escuta considerados fundamentais para a execução da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma”. A seguir serão discutidos estes pontos.

O violinista apontou que suas semicolcheias do compasso 34 eram tocadas a partir da escuta das semicolcheias que o flautista e o saxofonista tocavam no compasso anterior. Segundo o músico, “esse foi um pedaço que precisava prestar atenção mais na subdivisão dos amigos do que no regente, para continuar a linha de semicolcheias que seguia” (Entrevista violinista: Anexo 3, p. 110). A seguir a figura 30 mostra o trecho que o violinista se atentou na escuta para executar a sua frase musical.

Figura 30 - compassos 33-34 da obra

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Este trecho também é mencionado pelo saxofonista que apontou que a sua escuta estava direcionada para o violino, fato que demonstra a importância da escuta para a sincronia dos músicos neste trecho.

No compasso 37 tem um trecho que tenho que me adequar a velocidade do violino. Desde a entrada do 2 por 4 no compasso 33, tive que ficar muito atento em relação a essa mudança de sensação da divisão rítmica, neste trecho ‘mais movido’. Eu ficava muito nesta coisa de adequar a minha divisão do tempo ao embalo dele (Entrevista saxofonista: Anexo 3, p. 120).

Um exemplo distinto mencionado pelo contrabaixista se trata dos acentos indicados no compasso 41. Segundo o músico, para executar esta passagem foi fundamental a escuta do violino no compasso 40, onde são introduzidos os acentos que definem a condução do discurso, gesto musical, e conseqüentemente o gesto de execução, transferidos a seguir para o contrabaixo. Já o flautista também mencionou que o *forte* indicado no compasso 44 foi um reflexo desta energia proveniente do contrabaixo e do violino dos compassos anteriores. Segundo o músico, “é um momento que você sente o pulso que determina como você vai tocar a frase que vem adiante, como você vai conduzir” (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 124). Na figura abaixo está em destaque o trecho do violino que influenciou o contrabaixo e também a conexão deste trecho com a frase em *forte* do flautista.

Figura 31 - compassos 37-46 da obra

The image displays a musical score for measures 37-46, involving four instruments: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 2/4 time. Key features include:

- Measure 37:** The Violin part has a red box around a specific rhythmic figure, with a green arrow pointing to the right. The Double Bass part has a green arrow pointing to the left.
- Measure 41:** The Flute part has a red box around a passage, with a green arrow pointing upwards to the Violin part. The Double Bass part has a red box around a passage, with a green arrow pointing to the left.
- Dynamic Markings:** The score includes markings for *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).



Outro trecho destacado pelo contrabaixista foi o compasso 21, onde há uma nota solo do contrabaixo. Segundo o músico, “neste trecho eu ficava esperando o nível de dinâmica que eles me entregavam, para depois eu continuar com essa nota solo” (Entrevista contrabaixista: Anexo 3, p. 117).

Figura 32 - Compassos 17-21 da obra

The image displays a musical score for measures 17 through 21. It consists of four staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Flute part begins with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in measure 17, followed by a sustained note in measure 18. The Saxophone part has a melodic line starting in measure 18. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Cello part has a melodic line with a red box highlighting a specific note in measure 21. Dynamics of piano (*p*) are indicated in measures 18 and 19.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Conforme visto anteriormente, King menciona que “o pré-requisito fundamental para qualquer conjunto é que as partes individuais estejam juntas, combinem, se encaixem” (2013, p. 159). Para atingir essa sincronia, cada músico utiliza uma estratégia diferente, de acordo com a música em questão. Um exemplo que foi discutido no capítulo 2.3 foi a proposta do regente ao grupo para a escuta da nota pontuada do flautista (ver figura 15). Segundo o regente, o ensemble deveria atacar o acorde após a escuta desta nota para fins de sincronia.

Outro exemplo da escuta dos músicos é citado pelo flautista, que nos compassos 25 e 26, se atentou para a escuta de algumas notas do contraponto do violinista para ajuste de afinação.

Tem um trecho interessante entre flauta e violino no compasso 25, que estamos dialogando, apesar de termos vozes muito independentes, mas necessita estar muito atento, além de ser uma harmonia um tanto quanto tonal. Essa questão de estar atento à afinação pra saber se você está junto, junto no ponto, na sonoridade e na afinação. Eu tenho Sib, Lá, Mi e o violino tem uma *apogiatura de Sib*, depois ele resolve no segundo tempo que é um Lá e isso é um momento de encontro de sonoridade com a flauta, então esses momentos propiciam um certo conforto sonoro. Depois acontece no compasso seguinte, Sib com Sib e essas coisas vão acontecendo. E quando você está com a grade ajuda, pois, esses pontos são sempre

muito importantes para fazer a música funcionar (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 124).

Observa-se que o contrabaixista também mencionou em sua entrevista que nos compassos 25 e 26 a sua escuta era direcionada ao violinista. Abaixo a figura apresenta o trecho com destaque da escuta do flautista direcionada à afinação.

Figura 33 - Compassos 25-27 da obra

The image shows a musical score for measures 25-27. It consists of four staves: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Flute staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Saxophone staff has a treble clef. The Violin staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Cello staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* and *p*. Red arrows point from the Saxophone staff to the Violin staff, indicating the listening direction mentioned in the text.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

O regente, que habitualmente tem como uma das funções principais o controle do tempo dos músicos, destacou em sua entrevista a sua relação com a escuta dos músicos no processo do Ensemble Móvil. Note-se que esta escuta aponta uma relação de confiança do regente ao grupo. A figura 34 demonstra o trecho citado pelo regente com destaque na escuta da parte da flauta no último tempo do compasso 11.

Eu sigo muito o flautista, especialmente respirações e algumas questões de verificação de tempo, por exemplo o compasso 11, eu chego dou os primeiros 2 tempos com o fluxo de tempo que eu tenho na mente que está certo, mas no último tempo eu ouço a subdivisão das colcheias dele e eu adequo às colcheias dele (Entrevista regente: Anexo 3, p. 114).

Figura 34 - Compassos 8-12 da obra

The image shows a musical score for measures 8-12. The score is arranged in four systems, each with a different instrument: Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Flute part is the most prominent, with a red box highlighting a specific passage in measures 9 and 10. Above this box, the text "alternar dedilhados mudando o timbre da nota" is written. The Saxophone part has a triplet in measure 12. The Violin and Cello parts have a triplet in measure 12. The score is in 4/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Pode-se observar nos ensaios que houve um número significativo de diálogos entre os músicos no sentido de saber o que o outro estava tocando (ritmo, altura ou afinação). Estes diálogos eram curtos e geralmente aconteciam depois da execução de um trecho da música no ensaio.

Por fim, ainda sobre a escuta, entretanto com outro exemplo, o regente apontou que nas noninas dos compassos 22 e 28 foi utilizado o mesmo método. Segundo o regente, “Eu dou a preparação e assim que eles começaram eu me adequo a eles, mais sonoramente do que justamente neste ponto” (Entrevista regente: Anexo 3, p. 114).

### 3.6 GESTUAL DOS MÚSICOS

O gesto pode ser fundamental na sincronia de uma obra de câmara, como aponta Mello (2015), e também apresenta a função de comunicação entre músicos de câmara, segundo King e Ginsborg (2011). Conforme discutido no capítulo 2.2, os gestos ilustradores tiveram a função de enfatizar o diálogo entre os músicos na solicitação de sonoridades, dinâmicas e timbres, por exemplo. Já os gestos reguladores se mostraram presentes principalmente nos ataques *sforzandos* do grupo, que são precedidos por uma pausa. Estes ataques em conjunto são reincidentes em toda a obra e o modo que o grupo encontrou para realizar o ataque com maior precisão, foi através do gestual do flautista para o grupo. Observa-se que este procedimento utilizado pelo Ensemble Móbile é corroborado por King,

que aponta que “a ausência do som durante uma pausa significa que os músicos precisam realmente contar com a comunicação visual, além do relógio interno do grupo – para ajudar na coordenação de uma entrada” (2013, p. 164).

Sobre este gesto regulador, o flautista demonstrou consciência do seu movimento para auxiliar na sincronia dos *sforzandos* do grupo.

Isso aconteceu muito nos *sforzandos*. Onde o gesto do músico, talvez o meu gesto de levantar o tronco na respiração, em termos de fenomenologia do gesto tinha um resultado mais eficiente, principalmente para o contrabaixista que sentia mais o movimento e em grande parte dos *sforzandos* ele vinha comigo. E esse *sforzando* é um material muito estrutural na composição desta peça. É um momento que funcionava, apesar da diferença entre flauta e contrabaixo (Entrevista flautista: Anexo 3, p. 124).

Já o contrabaixista mencionou que procurou o gestual do flautista para sincronizar melhor os ataques em *sforzandos*, fato que foi discutido no capítulo 2.2. Note-se que o músico apontou que o gestual do flautista serviu como um “encaixe auditivo”.

Não foi um sinal de entrada, mas foi um sinal de estar junto, um sinal de estar tocando junto, que aconteceu principalmente nos *sforzandos* do começo. Eu procurava esse gestual do flautista, eu procurava esse movimento dele, não como sinal de entrada, mas sim como um encaixe auditivo. [...] Sobre dar entrada ou de sentir a entrada era como se: eu participava e tentava fazer um gestual junto quando eu procurava o gestual do sax, da flauta e do violino. Na verdade, eu procurava também participar desse gestual para que este gestual fosse algo do grupo, mas não foi assim um sinal específico de alguém para alguém (Entrevista contrabaixista: Anexo 3, p. 117).

O saxofonista corroborou com o pensamento do contrabaixista ao mencionar que “tem muito do flautista repassar o gesto do regente e é muito importante para consolidar a sonoridade do grupo diante dos eventos sonoros” (Entrevista saxofonista: Anexo 3, p. 120).

O regente também mencionou que o flautista apresentava a característica de dar muitas entradas. Apesar de estar à frente do grupo para reger a obra, o regente aponta que se considera um músico do grupo e que os músicos do grupo se relacionam entre si, independentemente das ações do regente.

O flautista é um dos dirigentes do grupo de fato. Quando fui convidado para regência era uma condição, que eu queria ser o ‘instrumentista abanador de braços’ e não o diretor do grupo. Então ele tem a tendência de dar muitas entradas, e é a maneira que penso também: que algumas coisas o maestro dá, outras os músicos dão. Ou dizendo de outra forma, qualquer grupo não é um organismo do qual os componentes vinculam um a um com o maestro, mas é um organismo que se relaciona entre si, sobre qual o maestro age. Então nesse sentido tem muitas coisas

que eu sigo e tem muitas coisas que eu tenho iniciativa (Entrevista regente: Anexo 3, p. 114).

Por fim, o compositor mencionou em sua entrevista que durante o processo de composição, não imaginou o gesto de execução dos músicos. Segundo o compositor: “com relação ao gesto de execução dos músicos não, isso para mim ficou de lado, é uma coisa abstrata. Eu sei que eles vão fazer, agora como eles vão fazer fica por conta deles” (Entrevista compositor: Anexo 3, p. 128).

### 3.7 PARTICIPAÇÃO DO COMPOSITOR

A atuação do compositor deu-se efetivamente durante alguns minutos no primeiro ensaio e no último ensaio da obra. Serão apontadas a seguir ocasiões específicas de troca entre este e os músicos integrantes do grupo.

Aproveitando da presença do compositor no primeiro ensaio da obra, o violinista questionou-o sobre o trinado do compasso 43 consistir em Ré/Mi bemol. O compositor e o regente confirmaram o efeito do violinista<sup>106</sup>. Abaixo segue a figura com o trecho do violino em destaque.

Figura 35 - Compasso 43 da obra

The image shows a musical score for measures 41, 42, and 43. The staves are labeled FL (Flute), Sax-B. (Saxophone), Vln. (Violin), and Cb. (Contrabass). The Violin part in measure 43 is highlighted with a red box, showing a trill on the notes D4 and E4. The score includes dynamics like *p* and *tr* (trill) markings.

Fonte: Adaptada de Crawl (2018).

<sup>106</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 108-109, excerto 28.

Já no início do quinto ensaio, o grupo tocou a peça inteira, na presença do compositor, que mencionou apenas sobre o equilíbrio do contrabaixo, que precisaria estar mais presente em geral na performance<sup>107</sup>.

Note-se que a interferência do compositor nos ensaios foi mínima; entretanto, é importante citar que ele escutou toda a obra antes da performance.

No tocante ao equilíbrio de sonoridade nos *pianíssimos*, o saxofonista apresentou muitas dificuldades. Em decorrência da natureza do instrumento, o som produzido pelo saxofonista apresentava oscilações quando todo o conjunto tocava *pianíssimos*. Por sua vez, o regente mencionou que deveria ser mantida a ideia dos *pianíssimos* e estas oscilações<sup>108</sup>. É importante frisar que, após a escuta da obra no último ensaio, o compositor mencionou que o saxofone estava bom nos *pianíssimos*<sup>109</sup>.

Segundo o contrabaixista, houve um diálogo com o compositor antes da finalização da composição da obra: “Quando o Harry estava compondo a peça, ele me perguntou se o meu contrabaixo era de cinco cordas, com a corda Dó grave. Eu respondi que não, mas que se ele precisasse eu poderia fazer uma scordatura, ou seja, baixar a quarta corda do Mi para o Dó” (Entrevista contrabaixista: Anexo 3, p. 118). De fato, o compositor declarou ter tido a intenção de utilizar o Dó grave do contrabaixo antes de finalizar a obra e entrou em contato com o contrabaixista, que apresentou uma solução de *scordatura*, mencionando inclusive as consequências desta alteração.

Expliquei para ele as consequências de fazer isto: a corda fica mais frouxa e lenta na resposta, dificultando o uso de articulações curtas e passagens rápidas; e modifica a estrutura da escala, fazendo com que algumas notas tenham uma sonoridade, por causa da posição da nota em relação ao comprimento da corda.

Ele me disse que precisava do Dó grave somente para pedais, ao que acrescentei que para isto a scordatura funciona muito bem, pois geralmente a corda mais frouxa entrega um som mais cheio, com o Sol da primeira corda solta vibrando simpaticamente (Entrevista contrabaixista, Anexo 3, p. 118).

A interação entre intérprete e compositor no contexto estudado provou-se benéfica nos dois sentidos. Se por um lado, segundo Bittencourt, “o instrumentista pode contribuir com propostas para completar e estimular as ideias iniciais do compositor, antes mesmo da partitura ser escrita, elevando o trabalho de elaboração criativa do autor a outro patamar”

<sup>107</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 109, excerto 29.

<sup>108</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 109, excerto 30.

<sup>109</sup> Trecho da transcrição do ensaio está no Anexo deste trabalho, p. 109, excerto 31.

(2018, p. 2), os intérpretes também podem lucrar bastante trabalhando junto ao compositor, que apontará, por exemplo, certas passagens que, a seu ver, devem ser privilegiadas<sup>110</sup>.

Segundo o saxofonista, um possível contato com o compositor no processo de composição poderia facilitar o equilíbrio dos *pianíssimos* entre os instrumentos desta obra.

Depois de ter estudado bastante essa peça e ter a oportunidade de tocar, creio que ter colocado ela 1 tom pra cima, se tivesse a intimidade com o compositor para sugerir esta alteração, eu acho que não teria maiores agravantes para ninguém e ela seria muito mais fácil de equilibrar. Mesmo tendo que ir para regiões de super agudos do barítono, nada seria tão difícil do que equilibrar esses Si Bemol dentro do grupo. Então esse xeque-mate foi o maior agravante e o maior desperdício de ensaio. É o tipo de coisa que eu pensei em falar, mas quando começamos a ensaiar e eu me dei conta do contrabaixo ter que afinar uma corda diferente, todo mundo já ter estudado suas partes e tudo mais, isso teria que ter sido falado no processo de composição. Eu teria que ter um tipo de intimidade para dizer pra ele que: neste caso em específico por mais *pianíssimo* que eu venha a fazer esse determinado trecho, isso não vai ser possível de ser um *pianíssimo* de grupo, por causa da formação (Entrevista saxofonista, Anexo 3, p. 121).

Sobre o estudo individual da obra, o regente apontou algumas características da obra de Harry Crawl, acrescentando em seus comentários os caminhos que geralmente são realizados no estudo da obra deste compositor.

Eu fiz basicamente o que eu sempre faço, mais algumas coisas que eu sempre faço nas peças do Harry. Primeiro a delimitação dos aspectos temporais, andamento, primeiro os que tem modificação por fluxo de tempo, que não é o caso aqui, respirações grandes como tem entre os compassos 51 e 52. Daí depois os de equivalência métrica, então assim: o que é igual o quê. Quando eu faço por exemplo o 5/8 ali nos compassos 32 e 33 e depois a organização dos compassos, se o 5/8 é 3 e 2 ou 2 e 3, esse tipo de coisa, e definição de marcação, o que que eu reço. Nessa peça eu reço *grosso modo* a seção inicial a semínima, compasso 33 até o 52 eu reço a colcheia e depois eu volto a semínima até o fim. Mas daí entra a segunda coisa que é específico das obras do Harry, que aparece nesta é: quais quiálteras que vale a pena reger como quiálteras? Nesta peça isso foi mais ou menos fácil de decidir, o que não quer dizer fácil de reger porque assim, como tem poucos instrumentos, muitas vezes as quiálteras eram para todos, eram homofônicas. Quando as quiálteras são atravessadas entre os instrumentos, então no compasso 25 por exemplo, tem uma tercina pra flauta longa, especialmente quiáltera longa é um problema, mas os outros instrumentos têm a relação com a semínima, então nessas horas eu mantenho a referência da semínima. Quando todos fazem a mesma quiáltera, ou em relação a mesma quiáltera, como no compasso 16, eu normalmente faço a quiáltera. Então eu identifiquei tudo isso e marquei na partitura (Entrevista Regente: Anexo 3, p. 112).

Sobre possíveis mudanças na execução instrumental, o regente mencionou: “por exemplo no compasso 11, discussão sobre o harmônico de quarta era grande demais para a

<sup>110</sup> A exemplo do testemunho da pianista Anne Piret sobre o trabalho que realizou junto aos compositores das diversas obras que estreou. Cf. CHUEKE, 2017, p. 270.

posição do contrabaixo, se tinha que substituir por um de terça. Eu perguntei pro Harry se dava pra mudar se fosse o caso” (Entrevista regente: Anexo 3, p. 112). Nota-se que o regente questionou o compositor sobre uma possibilidade da alteração de um harmônico do contrabaixo, apresentando uma solução para o trecho, caso houvesse problemas de execução pelo instrumentista. Abaixo a figura 36 elucida o exemplo destacado pelo regente.

Figura 36 - Compassos 8-12 da obra

The image shows a musical score for measures 8-12. It includes staves for Flute (Fl.), Saxophone (Sax-B.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The Flute part has a note above it that reads "alternar dedilhados mudando o timbre da nota". The Cello part has a red box highlighting a note in measure 10. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Fonte: Adaptada de Crowl (2018).

Outra alteração interpretativa apresentada pelo violinista trata-se da utilização do vibrato nos compassos 19 e 20, que segundo o músico não é um aspecto significativamente presente em outras obras deste compositor que ele já tocou. Segundo o músico: “estava fazendo tudo sem vibrato. Fiz um vibrato neste trecho para encaixar um pouco melhor com o grupo. Foi uma coisa que o regente pediu para o equilíbrio do trecho e que mudamos na hora do ensaio” (Entrevista violinista: Anexo 3, p. 111).

Por fim, outro trecho que apresentou alteração encontra-se na parte do contrabaixo nos compassos 69 e 70. O depoimento do regente revela que o compositor conferiu a decisão interpretativa para o contrabaixista e o regente.

Ah, teve também uma passagem do contrabaixo que a gente efetivamente acabou mudando no compasso 69 para o 70, o glissando harmônico. Digamos que a gestão das cordas né, em qual corda começa até onde vai, se dá para pegar a posição da chegada, se muda de corda no meio do glissando. Eu anotei discutir com o contrabaixista, daí eu conversei com o Harry antes, sabia que tinha as opções de mudar de corda ou de mudar de oitava, ou de manter harmônico. **Daí o Harry disse**



**que eu tinha liberdade para decidir com o contrabaixista** (Entrevista regente: Anexo 3, p. 112, grifo do autor).

As considerações apresentadas neste capítulo exploraram perspectivas distintas de abordagem da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma”. A ideia para a criação desta obra, segundo o compositor, foi: “a imagem de uma árvore parada numa campina, estática. Ainda que não haja brisa nenhuma, a árvore se movimenta e há uma série de coisas que podem acontecer. [...] sua imaginação pode voar enquanto você está contemplando aquela árvore no meio do nada” (Entrevista compositor: Anexo 3, p. 128). Desta forma, ficam aqui registradas as múltiplas percepções da parte dos intérpretes da obra, “deixando a imaginação voar, como sugeriu o compositor” que enriqueceram o processo de preparação individual, em conjunto e finalmente, a estreia da obra pelo grupo.

## SÍNTESE

A interpretação de uma obra pode ser investigada a partir de diferentes perspectivas e com base em diversas teorias. Esta dissertação teve como objetivo principal acessar a preparação da estreia mundial de uma obra pelo grupo de câmara para o qual foi composta. Sendo assim, “Ainda que não haja brisa nenhuma”, do compositor Harry Crowl, foi estreada pelo Ensemble Móbile dentro do 4º Simpósio Internacional de Música Nova em Curitiba-PR, como parte das comemorações dos 60 anos do compositor. Os ensaios do grupo, que se dedica especialmente à performance de música contemporânea, foram observados entre os meses de agosto e setembro de 2018; para a performance desta obra, foram realizados ao todo cinco ensaios preliminares e um ensaio geral.

A revisão de literatura apresentada no primeiro capítulo, versou sobre os quatro conceitos que guiaram este trabalho, a saber: (1) comunicação não verbal; (2) comunicação verbal; (3) estratégias de ensaio; (4) sincronia. Alguns textos que estão nas referências desta dissertação<sup>111</sup> exploram a observação prática de determinados grupos de câmara. Procurou-se aplicar os conceitos apresentados pelos autores como fundamentação teórica que veio a servir de guia para a observação dos ensaios.

No segundo capítulo procurou-se descrever sistematicamente o trabalho de acesso proposto nesta dissertação. Foi descrito o processo de observação dos ensaios investigando especificamente aspectos concernentes à comunicação não verbal, à comunicação verbal e às estratégias de ensaio. Percebe-se que os conceitos visitados na revisão de literatura se aplicam na parte prática da observação, por exemplo, as categorias de gestos ilustradores e gestos reguladores propostas por Ekman e Friesen (1969). Para a comunicação verbal foi proposta pelo autor desta dissertação uma categorização de aspectos que se provaram relevantes - para o grupo como um todo e para seus integrantes individualmente - durante a preparação da obra. Sobre as estratégias de ensaio, priorizou-se discorrer sobre os caminhos escolhidos pelo grupo para a condução dos ensaios. Torna-se importante reiterar que as estratégias de ensaio descritas neste capítulo fazem parte do processo de observação, sendo assim não se tem a intenção de tratar estas estratégias como fórmulas ou métodos aplicáveis a todo e qualquer contexto ou ensaio envolvendo outros grupos de câmara. Conforme Davidson e King (2004, p. 120), é necessário que cada grupo busque e desenvolva suas próprias estratégias de ensaio.

---

<sup>111</sup> Notadamente: Davidson e King (2004); Biasutti et.al. (2013); Wing et. al. (2013); Foschiera (2015) e Mello (2015).

Por fim, as entrevistas aplicadas aos instrumentistas, regente e compositor buscaram seguir as propostas de Kaufmann (2013), que aproxima essa metodologia a uma conversa, deixando o entrevistado discorrer sobre os assuntos propostos na guia de perguntas.

No terceiro capítulo buscou-se discutir todo o processo de ensaio acessado através da observação, combinando a ótica dos instrumentistas/regente/compositor - revelada através das entrevistas - e a ótica do pesquisador.

Foram abordados assuntos como o gestual dos músicos; no momento da execução, ficou evidente uma maior consciência quando gestos reguladores estavam implicados, particularmente em momentos de ataques em *tutti*, que para o compositor fazem referência ao “tronco de uma árvore”, uma metáfora que nos leva a pensar em uma unidade musical rígida e sólida. É importante frisar que para o compositor, o gesto de execução dos músicos é algo “abstrato” e não foi induzido diretamente ao intérpretes através da partitura ou de outros meios, o que nos leva à conclusão de que neste processo o gesto de execução foi integralmente pensado e articulado pelos músicos a partir do texto da partitura da obra que eles receberam.

Segundo o compositor, a formação do quarteto (flauta, saxofone barítono, violino e contrabaixo) foi proposta na encomenda da obra, fato que induziu a discussão sobre especificidade dos instrumentos por se tratar de instrumentos de distintas naturezas técnicas. Outros aspectos foram levados em consideração, como o estudo individual dos músicos, que apontaram os trechos técnicos difíceis da obra e as estratégias de ensaio utilizadas no processo de preparação, sempre do ponto de vista do *performer*. A sincronia provou-se de importância fundamental para a prática bem-sucedida de música de câmara segundo Lehmann, Sloboda e Woody (2007). Foram discutidos os pontos de dificuldade para sincronia do conjunto e como funcionava a escuta dos músicos nestes trechos através da reflexão nas entrevistas. Assim, a prática de música de câmara, segundo King (2013), exige ajustes interpretativos entre os instrumentistas, como os músicos mencionaram nas entrevistas.

Sobre o processo de preparação desta obra, compreende-se que o planejamento do Ensemble Móbile previu poucos ensaios e que as estratégias de ensaio adotadas foram o mais objetivas possível; este aspecto foi corroborado pelos músicos durante as entrevistas. Isto é evidenciado pelo fato que os três primeiros ensaios foram mais técnicos para montar a estrutura da peça e os últimos foram dedicados ao trabalho de questões interpretativas. Nas entrevistas realizadas, o saxofonista e o flautista manifestaram o anseio de ter mais ensaios

antes da performance para se trabalhar mais as possibilidades expressivas da obra, anseio que também é corroborado por este autor que compreende a realidade do grupo em questão.

As dificuldades naturais de um grupo de câmara no tocante à agenda de ensaios é um fato comum na realidade de músicos brasileiros, todavia, em se tratando de uma estreia mundial, compreende-se o anseio dos intérpretes por um número maior de ensaios.

Destaca-se que o compositor da obra contribuiu de forma significativa neste processo de preparação, participando parcialmente no primeiro ensaio e integralmente no último ensaio antes da estreia da obra. Através das entrevistas, pode-se perceber que alguns músicos tiveram contato com o compositor antes dos ensaios. O contrabaixista, por exemplo, discutiu com ele a utilização de *scordatura* no instrumento e o regente discutiu algumas possíveis alterações na parte do contrabaixo. Observa-se também que alguns músicos já haviam participado de outras performances de obras do compositor, fazendo alusão a algumas características interpretativas da obra de Harry Cowl durante as entrevistas. Conclui-se que estes dois fatores, ou seja, o acesso ao compositor durante o processo e a experiência prévia de alguns músicos com obras deste compositor, contribuíram sobremaneira na otimização do tempo de preparação da obra pelo Ensemble Móbil.

A comunicação entre os músicos estudada nesta dissertação baseou-se nos conceitos de comunicação verbal e não verbal. Observou-se que esses distintos tipos de comunicação foram complementares e fundamentais para a prática do grupo em questão. A comunicação verbal serviu para organizar os ensaios, discutir pensamentos sobre a obra, as dificuldades de cada instrumento, etc. Já a comunicação não verbal, sendo representada pelo gesto, foi caracterizada principalmente pelos conceitos de Ekman e Friesen (1969). Os gestos reguladores representaram a organização de ataques simultâneos e os gestos ilustradores foram essenciais nos diálogos entre os músicos sobre dinâmicas, timbres, sonoridades, técnicas e sincronia. Ambos os gestos apresentaram distintas funções e surgiram em momentos diferentes ao longo do processo de ensaios. Por fim, pode-se observar que alguns gestos reguladores foram pensados a partir da comunicação verbal, conforme apresentado no capítulo 2.2.2, fato que confirma que a comunicação não verbal e a verbal atuaram de modo complementar neste processo.

Apesar de não ser o foco de estudo desta dissertação, há que se considerar a insuficiência da notação musical na transmissão das ideias musicais do compositor aos

intérpretes<sup>112</sup>. A partir da valorização do processo da criação musical como um todo, pelo grupo de câmara em questão, conclui-se que a comunicação verbal e não verbal foi fundamental para o processo de ensaios e para a performance do Ensemble MóBILE. As distintas narrativas por parte dos intérpretes, do compositor e do autor desta dissertação sobre a comunicação dos músicos propõem materiais que abrem caminhos para novas perspectivas de estudo de performance musical, especificamente no âmbito da dinâmica em grupos de câmara, uma vez que cada processo de ensaio pode fazer emergir novas questões relativas à comunicação verbal e não verbal entre os músicos.

Espera-se que esta dissertação represente uma contribuição significativa e uma fonte de inspiração para pesquisas futuras no cenário da pesquisa sobre performance de música brasileira. Conforme mencionado anteriormente, ainda são poucos os trabalhos produzidos no âmbito dos programas de pós-graduação em música em IES brasileiras sobre a preparação da performance de obras contemporâneas compostas para grupos de câmara. Neste trabalho, buscou-se visitar este universo estabelecendo um contraponto entre as diferentes perspectivas dos intérpretes enquanto indivíduos e enquanto membros do grupo como um todo, nutridas pelo contato com o do compositor - atuando simultaneamente enquanto criador e receptor de sua obra - permeado pela observação do pesquisador enquanto intérprete familiarizado com o contexto estudado.

---

<sup>112</sup> Sobre os aspectos limitativos da notação sob a perspectiva de compositores e intérpretes ver p.e.: CHUEKE, Z.; BOSSEUR, J-Y. Du son au signe. Du signe à la performance. In: **Du signe à la performance. La notation: une pensée en mouvement**, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 19-20.

## REFERÊNCIAS

BIASUTTI, M. *et al.* Behavioral coordination among chamber musicians: A study of visual synchrony and communication in two strings quartets. **International Symposium on Performance Science**. Vienna, 2013.

BIENAL MÚSICA HOJE. Programa de concerto. Disponível em: <http://www.bienalmusica hoje.com/IVBMH/links/concertos.html#dia22>>. Acesso em: 9 set. 2018.

BITTENCOURT, Pedro S. Performance musical como rede colaborativa e dinâmica. In: XXVIII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2018, Manaus. **Anais...** Manaus: UFAM, 2018.

CARDASSI, Luciane. For Philip Guston de Morton Feldman: Ensaios e performance – ou como sobreviver a quatro horas de música. **Música Hodie**, Goiânia, v. 8. n.1, 2008. p. 99-113.

CASSELL, Justine. A Framework for Gesture Generation and Interpretation. In: CIPOLLA, R. (ed.). **Computer Vision in Human-Machine Interaction**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 248-265.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher. Practicing perfection: how concert soloists prepare for performance? *Advances in Cognitive Psychology*. **Psychology of Music**, v. 29, n. 2, 2006. p. 39-79.

CHUEKE, Zélia. **Face à l'inconnu**. Les pianistes et la musique de leurs temps. Paris: L'Harmattan, 2017.

CHUEKE, Zélia; BOSSEUR, Jean-Yves. Du son au signe. Du signe à la performance. In: V. Alexandre Joureau; B. Vassileva; Z. Chueke, **Du signe à la performance**. La notation, une pensée en mouvement. Paris: L'Harmattan, 2019, p. 19-31.

CHUEKE, Zélia; CHAFFIN, Roger. Performance cues for music “with no plan”: A case study of preparing Schoenberg’s Op. 11, No. 3. In: Christine MacKie (dir.), **New Thoughts on Piano Performance**. Londres: London International Piano Symposium, 2017. p. 253-268.

CHUEKE, Zélia; CHUEKE, Isaac. Deux gestes, une interprétation. In: V. Alexandre Journeau, **Pensez l'art du geste en résonance entre les arts et les cultures**. Paris: L'Harmattan, 2017. p. 347-362.

CROWL, Harry. **Ainda que não haja brisa nenhuma**. Curitiba: 2018. Partitura. No prelo.

DAVIDSON, Jane W.; KING, Elaine G. Strategies for ensemble practice. In: WILLIAMON, A. **Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 105-122.

DEMOS, Alexander; CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher. Musicians body sway embodies musical structure and expression: A recurrence-based approach. **Musicae Scientiae**. Sage Publishing, 2017. p. 1-20.

EGG, André. Música Contemporânea em Curitiba: Um Ensaio Histórico. **Tom UFPR**, v. 4, n. 8, Curitiba, 2018. p. 14-49.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace. The repertoire of non-verbal behavior: Categories, origins, sage, and coding. **Semiotica**, v. 1, 1969. p. 49-98.

ENSEMBLE MÓBILE. Disponível em <<http://ensemblemobile.com.br>>. Acesso em: 9 set. 2018

FOSCHIERA, Marcos Matturro. **Processo de preparação de obras de câmara pelo quarteto Corda Nova: uma abordagem etnográfica**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

FRIGATTI, Eduardo. Halny. **Revista Vórtex**, v. 6, n. 2, Curitiba, 2018. p. 1-8.

GINSBORG, Jane; KING, Elaine. Rehearsal talk: Familiarity and expertise in singer-pianist duos. In: **Musicae Scientiae**. Hanover: Sage Publishing, 2012. p. 148-167.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para a pesquisa de campo**. Tradução de Thiago de Abreu e Lima Florencio. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013.

KELLER, Peter. E. Musical ensemble performance: A theoretical framework and empirical findings on interpersonal coordination. **International Symposium on Performance Science**. Vienna, 2013.

KING, Elaine G. Performance em Conjunto. In: CHUEKE, Zélia (Org. e trad.). **Leitura, escuta e interpretação**. Curitiba: Editora UFPR, 2013. p. 159-181.

KING, Elaine; GINSBORG, Jane. Gestures and glances: Interactions in Ensemble Rehearsal. In: GRITTEN, Anthony; KING, Elaine. **New Perspectives on Music and Gesture**. Londres: Editora Ashgate, 2011. p. 177-201.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. **Psychology for Musicians - Understanding and Acquiring the Skills**. Nova York: Oxford University Press, 2007. p. 165-184.

MELLO, Felipe Marques de. **Preparação para performance de música de câmara com violão: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

MISHRA, Jennifer; FAST, Barbara. Practising in the new world: Strategies for preparing contemporary music for first performance. In: **Music Performance Research**. Royal Northern College of Music. v. 7, 2015. p. 65-80.

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

MURNIGHAN, J. Keith; CONLON, Donald. **The Dynamics of Intense Work Groups**: A Study of British String Quartets. Urbana: University of Illinois Urbana-Champaign, 1990.

NÚCLEO MÚSICA NOVA. Edital de compositores selecionados. Disponível em: [http://www.nucleomusicanova.com/selected\\_composers\\_mobile\\_2017.pdf](http://www.nucleomusicanova.com/selected_composers_mobile_2017.pdf). Acesso em: 9 set. 2018.

SALGADO, Rafael Pedrosa. **A preparação para performance musical de quarteto de violões**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. Choro Vão da Água Triste, para flauta alto solista e grupo de câmara. **Revista Vórtex**, v. 4, n. 3, Curitiba, 2016. p. 1-17.

WING, Alan M. *et al.* Follow my leader? String quartet synchronization. **International Symposium on Performance Science**. Vienna, 2013.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Trad. Daniel Grassi. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.



## ANEXO 1 - Autorizações dos músicos

Autorização

Eu, abaixo assinado ..... Francisco Gonçalves de Azevedo .....  
 reconheço ter participado da filmagem dos ensaios do Ensemble Móbile durante os  
 meses de ..... Agosto ..... e ..... Setembro ..... de 2018.

Aceito e autorizo a utilização das imagens e dos registros sonoros para transcrição de dados a serem utilizados para a realização da pesquisa de mestrado acadêmico de Eric Henrique Moreira Evangelista, denominado "O processo de preparação da estreia de uma obra musical: um estudo de caso sobre o Ensemble Móbile". A pesquisa é realizada através do PPGMúsica da Universidade Federal do Paraná e tem a orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke.

Noto que o documento audiovisual final não deve ser divulgado em nenhum circuito salvo para apresentação da pesquisa em situações de banca e apresentação de trabalho ao nível acadêmico e não comercial e que, neste caso, estes me serão submetidos para apreciação antes da utilização.

Curitiba, ..... 3 ..... de ..... Agosto ..... de 2018

..... E. M. A. .....  
 Assinatura

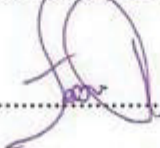
Autorização

Eu, abaixo assinado FABRÍCIO VALÉRIO ZORITO.....  
reconheço ter participado da filmagem dos ensaios do Ensemble Móbile durante os  
meses de AGOSTO.....e SETEMBRO.....de 2018.

Aceito e autorizo a utilização das imagens e dos registros sonoros para transcrição de dados a serem utilizados para a realização da pesquisa de mestrado acadêmico de Eric Henrique Moreira Evangelista, denominado “O processo de preparação da estreia de uma obra musical: um estudo de caso sobre o Ensemble Móbile”. A pesquisa é realizada através do PPGMúsica da Universidade Federal do Paraná e tem a orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke.

Noto que o documento audiovisual final não deve ser divulgado em nenhum circuito salvo para apresentação da pesquisa em situações de banca e apresentação de trabalho ao nível acadêmico e não comercial e que, neste caso, estes me serão submetidos para apreciação antes da utilização.

Curitiba, 3 de AGOSTO.....de 2018

  
.....  
Assinatura

**Autorização**

Eu, abaixo assinado Márcio André Silva Steuermagel.....  
reconheço ter participado da filmagem dos ensaios do Ensemble Móbile durante os  
meses de Agosto.....e Setembro.....de 2018.

Aceito e autorizo a utilização das imagens e dos registros sonoros para transcrição de dados a serem utilizados para a realização da pesquisa de mestrado acadêmico de Eric Henrique Moreira Evangelista, denominado "O processo de preparação da estreia de uma obra musical: um estudo de caso sobre o Ensemble Móbile". A pesquisa é realizada através do PPGMúsica da Universidade Federal do Paraná e tem a orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke.

Noto que o documento audiovisual final não deve ser divulgado em nenhum circuito salvo para apresentação da pesquisa em situações de banca e apresentação de trabalho ao nível acadêmico e não comercial e que, neste caso, estes me serão submetidos para apreciação antes da utilização.

Curitiba, 3 de Agosto.....de 2018

Márcio Steuermagel  
.....  
Assinatura

Autorização

Eu, abaixo assinado .....*Sérgio Montalvão Lima*.....  
reconheço ter participado da filmagem dos ensaios do Ensemble Móbile durante os meses de *agosto*.....e *setembro*.....de 2018.

Aceito e autorizo a utilização das imagens e dos registros sonoros para transcrição de dados a serem utilizados para a realização da pesquisa de mestrado acadêmico de Eric Henrique Moreira Evangelista, denominado “O processo de preparação da estreia de uma obra musical: um estudo de caso sobre o Ensemble Móbile”. A pesquisa é realizada através do PPGMúsica da Universidade Federal do Paraná e tem a orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke.

Noto que o documento audiovisual final não deve ser divulgado em nenhum circuito salvo para apresentação da pesquisa em situações de banca e apresentação de trabalho ao nível acadêmico e não comercial e que, neste caso, estes me serão submetidos para apreciação antes da utilização.

Curitiba, *3*..... de *agosto*.....de 2018

.....*Sérgio Montalvão Lima*.....  
Assinatura

Autorização

Eu, abaixo assinado ... *Diego Roberto Lima* .....  
reconheço ter participado da filmagem dos ensaios do Ensemble Móbile durante os  
meses de ... *Agosto* ..... e ... *Setembro* ..... de 2018.

Aceito e autorizo a utilização das imagens e dos registros sonoros para transcrição de dados a serem utilizados para a realização da pesquisa de mestrado acadêmico de Eric Henrique Moreira Evangelista, denominado “O processo de preparação da estreia de uma obra musical: um estudo de caso sobre o Ensemble Móbile”. A pesquisa é realizada através do PPGMúsica da Universidade Federal do Paraná e tem a orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke.

Noto que o documento audiovisual final não deve ser divulgado em nenhum circuito salvo para apresentação da pesquisa em situações de banca e apresentação de trabalho ao nível acadêmico e não comercial e que, neste caso, estes me serão submetidos para apreciação antes da utilização.

Curitiba, ... *03* de ... *Agosto* ..... de 2018

..... *Diego Roberto Lima* .....  
Assinatura



### Autorização

Eu, abaixo assinado ..... *Harry Lamott Crowl, Jr.* .....  
reconheço ter participado da filmagem dos ensaios do Ensemble Móbile durante os  
meses de *agosto* ..... e *setembro* ..... de 2018.

Aceito e autorizo a utilização da entrevista, das imagens, dos registros sonoros para transcrição de dados a serem utilizados para a realização da pesquisa de mestrado acadêmico de Eric Henrique Moreira Evangelista, denominado: O processo de preparação da estreia da obra "Ainda que não haja brisa nenhuma" de Harry Crowl pelo Ensemble Móbile. A pesquisa é realizada através do PPGMúsica da Universidade Federal do Paraná e tem a orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke.

Noto que o documento audiovisual final e a entrevista não devem ser divulgados em nenhum circuito salvo para apresentação da pesquisa em situações de banca e apresentação de trabalho ao nível acadêmico e não comercial e que, neste caso, estes me serão submetidos para apreciação antes da utilização.

Curitiba, ..... de *27 abril* ..... de 2019

*Carraquillo*  
.....  
Assinatura

## ANEXO 2 - Transcrições dos Ensaios (excertos)

### Excertos 1 – Discussão sobre uma possível falsa surdina para o saxofone

Ensaio 1:

Regente: Tem alguma opção de falsa surdina para sax?

Saxofonista: Não, porque é tudo vazado

Contrabaixista: Tipo um cobertor em cima.

Regente: Isso que eu ia perguntar, tipo, que nem os oboístas que colocam um paninho dentro.

Saxofonista: Ah, para não projetar?

Regente: É

Saxofonista: Daí vai abaixar a afinação de todas as outras notas

Regente: Ah. É porque, tipo assim. Eu sei que não é um caso porque é uma campana deste tamanho [gesto ilustrador], mas se fosse um paninho, digamos assim, no oboé, eu tiraria lá no compasso 10.

Saxofonista: Ah, entendi, ah saquei! Pra poder chegar nesse pianíssimo?

Regente: É. Só nesse comecinho.

Saxofonista: o meu pianíssimo é onde o tubo vira projetivo.

Regente: É.

Saxofonista: Então por mais que eu toque pouco ele vai projetar. Pode ser. Podemos fazer.

Regente: Vamos dar uma pensada nisso.

Ensaio 2: Saxofonista: O pano até dá pra fazer, mas ele coloca mais ou menos 15 cents pra baixo. Aí não tem muita coisa que eu possa fazer. Porque se eu tiro ali um cantinho, é como se eu não tivesse lá, entendeu?

### Excerto 2 – Discussão sobre afinação do compasso 60

Saxofonista: Tá bom. Só quero tirar uma dúvida aqui. Quem tem Sol comigo ali no compasso 60? Sol.

Contrabaixista: Eu.

Saxofonista: Você né. Você tá no grave?

Contrabaixista: Se você quiser eu posso tocar ela em corda solta.

[saxofonista e contrabaixista tocam a nota sol juntos]

Regente: Mas perai perai. Você tem sol escrito.

Saxofonista: Não, eu tô falando transposto já.

Regente: Ah tá.

Saxofonista: Eu tenho Mi

Regente: É, você tem Mi. Ah tá.

[saxofonista e contrabaixista tocam a nota sol juntos]

Flautista: Mas tá bem cravado aqui. [olhando para o afinador]

Saxofonista: É, eu já tô corrigindo né. É mas... vai pegar. Mesmo eu estando bem próximo.

Flautista: E se ... bem fechado?

Contrabaixista: Pode ser. Eu posso ajustar com você.

Flautista: É, porque daí fica mais fácil de ajustar.

Saxofonista: Eu tô bem próximo. Via de regra eu vou estar ali tipo: mais cinco.

Regente: É que sabe qual é o problema? O problema gente é que, assim: tudo bem [apontando para o saxofonista e contrabaixista], mas vocês dois têm que ajustar também [apontando para o flautista e o violinista] mas porque é Sol maior. O violino tem Ré e você tem Si [falando para o flautista].

Saxofonista: Esses momentos são super transparentes

Regente: Muito transparentes. Essa peça tem uma harmonia transparente. Ela tem tipo: tríades, mas quase sempre invertidas e um semi-tom que quase sempre é teu [apontando para o saxofonista]

Saxofonista: É.

Regente: Então a gente tem que ver. A gente pode até adequar aqui [saxofone e contrabaixo] mas tem que adequar aqui também [violino e flauta]

### **Excerto 3 – Discussão sobre o efeito glissando com harmônicos e alteração de registro da nota Sol do contrabaixo no compasso 69**

Ensaio 2

Regente: Deixa eu ver teu glissando com harmônico

Contrabaixista: Qual deles?

Regente: O último, achei bastante...

Contrabaixista: [toca o trecho]

Regente: Faz com menos pressão na esquerda.

Contrabaixista: Menos pressão na esquerda? [toca o trecho]

Regente: Isso.

Contrabaixista: Mais, mais...

Regente: Harmônico mesmo.

Contrabaixista: Tá. E a mesma coisa no 69, na quarta corda, ele não projeta esses harmônicos aí.

Regente: Ah, esse é o trecho que a gente tinha discutido né.

Contrabaixista: É. Dá pra fazer, mas ele vai ficar...

Regente: Abafado

Contrabaixista: Abafado, porque é corda grave, baixa.

Regente: E daí como é que você tá fazendo? Você tá mudando para a corda Ré...

Contrabaixista: Eu tô fazendo uma oitava abaixo a tercina no Sol...

Regente: Mas na corda Dó né?

Contrabaixista: Na corda Dó.

Regente: Tá.

Contrabaixista: E daí o último tempo do 70 eu já vou pra cima

Regente: Tá. Tá bom.

### **Excerto 4 – Discussão sobre como fazer o pizzicato do contrabaixo do compasso 43**

Contrabaixista: Aquele Lá Dó que eu tenho ali em pizzicato com a mão esquerda, tem que mão esquerda?

Regente: Não

Contrabaixista: Porque ele vai berrar um monte com a mão esquerda.

Regente: Então sim, hahaha.

Contrabaixista: Ele vai sujar muito porque a corda tá solta.

Regente: Tá, ele vai [gesto ilustrador]

Contrabaixista: E a técnica de mão esquerda [gesto ilustrador]

Regente: Toca uma vez pra eu ouvir?

Contrabaixista: [testa as possibilidades]

Regente: É então, porque eu... o que eu conversei com o Harry: 1) dá tempo né, não precisa; 2) mas eu quero ele meio agressivo, então eu acho que... tem que ver com o Harry

Contrabaixista: Eu posso fazer isso [mais exagerado]

Regente: Eu gosto disso, mas não sei.

Contrabaixista: O problema é o Dó grave



Regente: É.

Contrabaixista: Porque puxar pra cá [com a mão esquerda] ele não tem espaço pra...

Flautista: O que eu acho é o seguinte: Talvez ele queira isso, mas o que vem de música foge muito do contexto. Pra mim é uma verruga.

Contrabaixo: O que? Esse pizzicato assim?

Flautista: Dentro do fraseado, mas é uma escolha dele né.

Regente: É, pra mim isso faz sentido com as falhas do saxofone do começo, só que as duas são coisas que eu estou assumindo.

Saxofone: Da sua interpretação, sim!

Contrabaixista: É que tá puxando pro lado errado, tá puxando pra dentro. Se tivesse puxando pra fora, [contrabaixista mostra o pizzicato] aqui dá som. Aqui puxando pra dentro, a corda solta [contrabaixista mostra o pizzicato]

Regente: Tá. Vamos deixar quando o Harry chegar.

Contrabaixista: Mas eu posso fazer [pizzicato com as duas mãos]

Saxofonista: Visualmente é mais legal assim.

### **Excerto 5 – Diálogo sobre acento do contrabaixo no compasso 27**

Regente: A cabeça do 27 eu preciso de um apoio no acompanhamento do violino, especialmente se o harmônico do contrabaixo puder subir mais.

[Músicos executam o trecho]

Contrabaixista: Pra mim fica difícil marcar aquele começo de nota ali. A não ser que eu faça um acento no harmônico.

Regente: Faça acento.

### **Excerto 6 – Dúvida sobre dinâmica do compasso 1**

Contrabaixista: Aproveitando que a gente tá nessa questão de dinâmica. O quão *pianíssimo* você precisa nessa primeira nota?

Regente: A gente vai ver em função do sax.

Saxofonista: A minha sugestão é *mezzo piano* pra vocês

Contrabaixista: Porque como a corda tá mole e é corda grossa e mole. Se for mesmo *pianíssimo* também [apontou para o saxofonista] tá no mesmo limite dele.

Flautista: Vamos fazer o seguinte. Toca e aí a gente vai atacar na sua nota e vamos equilibrando.

### **Excerto 7 – Dúvida sobre dinâmica do compasso 1**

Contrabaixista: Já que a gente parou, esse é o *pianíssimo* do começo? [falando para o saxofonista]

Saxofonista: A primeira nota ali, pra mim é o mais *pianíssimo* que dá.

Contrabaixista: Beleza, beleza.

### **Excerto 8 – Ajuste de dinâmica no compasso 41**

Contrabaixista: 41 é forte com acento pra mim? Fortíssimo com acento? Eu fui com tudo ali. A última coisa que eu tenho é um forte lá atrás.

Regente: É... forte, não fortíssimo. Você é o primeiro plano, indubitavelmente então, fique à vontade.

Violinista: Mas subindo todas as dinâmicas, não vai virar fortíssimo?

Regente: É... não. Você não tá com piano, bom... [regente analisa a partitura]

Violinista: A gente subiu tudo pra equilibrar com o sax então...

Regente: A não, sim, sim, sim, sim.

Saxofonista: Esse é meu meio forte. [saxofonista toca uma nota em mezzo forte]

[risada geral]

Regente: Fortíssimo, fortíssimo. [falando para o contrabaixista].

Contrabaixista: Depois que você falou primeiro plano não precisa falar mais nada.

### **Excerto 9 – Dúvida sobre projeção de harmônico**

Contrabaixista: Uma pergunta, esse último pizzicato que eu tenho ali, você quer ele ‘solo’, ou você quer ‘quarteto de câmara’?

Regente: Solo

Contrabaixista: Soar mesmo

Regente: Eu acho que tem que ver com a flauta.

Contrabaixista: Mas ele é pra soar mesmo né?

Regente: É.

Contrabaixista: Tá.

### **Excerto 10 – Discussão sobre equilíbrio de dinâmica no compasso 18**

Flautista: Naquela hora eu ia até pedir pra você naquela hora pra fazer o Mi mais forte, pra eu conseguir me misturar mais com você.

Contrabaixista: Pode ser.

Regente: Já no 14 né?

Flautista: No 18.

Regente: É, aqui eu queria todo mundo um pouco mais forte.

Saxofonista: Isso que eu ia falar. Esse é meu *piano*, se meu *piano* não é aqui, eu quase não tenho *pianíssimo*.

Regente: Sim, sim. É isso mesmo, vamos subir aí. Mesmo porque no compasso seguinte eu quero todos mais colocados

### **Excerto 11 – Discussão sobre o caráter estático da música**

Flautista: Quanto ao tempo. Eu acho que não é uma questão de tempo, é uma questão de estático. Eu acho que é isto que a gente tem que pensar, sabe, a ideia do estático destes blocos e tal... não criar uma agitação entre cada bloco, sabe? Às vezes uma simples respiração, enfim, acho que esta é a ideia.

### **Excerto 12 – Discussão sobre fraseado**

Flautista: A minha frase não tem esse piano, eu penso como se fosse um solo, como se eu fosse a voz principal. Não sei se o regente concorda

Regente: Onde, desculpa?

Flautista: No 64 eu me vejo como uma frase predominante. Eu não sei.

Regente: Mais ou menos. Pra mim você é a voz superior de um coral.

Flautista: Sim

Regente: Então assim, nesse sentido eu acredito que tem que ser um pouquinho menos mesmo pra ficar [regente canta a frase da flauta] como um grande coral assim. Porque você é um ‘*silverline*’ né.

Flautista: Sim, mas é que eu acho que depois disso daqui não passa para o saxofone?

Regente: Passa, passa. Transitando pelo contrabaixo. [regente canta os compassos 64 e 65 enfatizando as entradas dos instrumentos]

### **Excerto 13 – Expressão das noninas do saxofone**

Ensaio 2:

Saxofonista: Eu posso dar uma ‘*rallentada*’ nesse tempo aí, sozinho, né?

Regente: É, pois é, mas é que eu não queria que fosse muito irregular. Eu não queria que fosse muito expressivo. Que fosse mais [regente canta o trecho] não completamente inexpressivo, não é isso mas, sei lá...

Saxofonista: Sem brisa nenhuma. Sem brisa nenhuma

Regente: É. Sem brisa nenhuma. Obrigado

Ensaio 4:

Regente: Ok, legal. Tá muito passional a tua nonina. É mais avoadada assim [regente canta], parece uma sacola voando.

### **Excerto 14 – Diálogo sobre patamares de dinâmica entre os instrumentos e expressão do violino**

Regente: Bom, a flauta continua *piano*. Então acho que a gente constrói melhor se a gente fica: nós no ‘jardim zen’ e ele ‘despontando’ [apontando para o violinista].

Contrabaixista: Tá.

Regente: Deixa eu só ouvir você, do 25 [apontando para o violinista]

Violinista: [toca o trecho]

Regente: Isso, pode ser pouco mais expressivo. [regente canta o trecho] Pode ser pouco mais expressivo. Violinista: É porque... é quase...é uma nota em cada corda, mas eu tento aqui [violinista toca o trecho]

Regente: Isso. Ótimo. [regente canta o trecho]

Violinista: [toca novamente o trecho]

Regente: Isso. Dá espaço entre as frases [regente canta o trecho]. Dá espaço entre as frases. A gente vai seguir como se nada tivesse acontecendo [apontando para o grupo] e você pode até flexibilizar um pouco o tempo

Violinista: Ok

### **Excerto 15 – Sugestão de vibrato ao violinista nos compassos 19 e 20**

Ensaio 5:

Regente: Compasso 19 e 20, talvez um pouquinho mais de vibrato. [falando para o violinista]

Violinista: No ataque?

Regente: É talvez sim. Não muito rápido. Só um pouco de movimento dentro do timbre. Tá um pouco frio, pra este coral tá um pouco frio.

Violinista: Tá. Eu estava fazendo sem vibrar mesmo.

### **Excerto 16 – Alteração do timbre do violino**

Regente: [Falando para o violinista] Podemos ficar o 71 no *Sul Tasto*? Eu acho que no 71 o *Sul Tasto* vai ‘timbrar’ melhor com o resto.

### **Excerto 17 – Sincronia do compasso 44**

Regente: Beleza, o ápice da frase é: [regente canta o trecho da flauta]. No segundo tempo do três por oito tem uma pontuação da flauta e aí a gente faz o acorde. Então a gente tem que ouvir a flauta.

### **Excerto 18 – Sincronia do compasso 29**

Regente: Aqui eu preciso que vocês se olhem [falando sobre o compasso 29 e apontando para violinista, flautista e contrabaixista]. Eu não tenho muito como mexer.

Flautista: É verdade

Regente: [...] É quase como se vocês dois respirassem juntos [apontando para violinista e flautista], ou vocês três [apontando também para o contrabaixista] e eu ficasse com ele [falando sobre o saxofonista]. Como eu tenho uma modulação métrica ali, se eu mexo no tempo desestabiliza [gesto ilustrador].

Flautista: Sim, sim, faz sentido.

### **Excerto 19 – Sugestão para sincronia do último compasso**

Regente: Depois de ouvir o pizzicato dele você respira, tá? [falando para o violinista]

### **Excerto 20 – Diálogo sobre sincronia dos compassos 16 e 32**

Diálogo 1:

Contrabaixista: No 16 você pode dar o seu *sforzando*?

Flautista toca

Contrabaixista: Eu acho que vou mais junto com você do que com ele [apontando para o regente]

Diálogo 2:

Contrabaixista: Você pode dar o *sforzando* no 32 ali? É bom que eu respiro com vocês.

Flautista: Sim.

Regente: Quer ir junto no 32?

Contrabaixista: Não, não, não, é só pra acertar o tempo do *sforzando* ali [gesto ilustrador].

Saxofonista: Fica mais preciso né.

Contrabaixista: É.

### **Excerto 21 – Dúvida de sincronia do compasso 23**

Saxofonista: No 23 [canta a nonina do flautista] ataco junto com você?

Regente: Não, antes.

Flautista: É a mesma coisa da sua frase, você tem aquela nota ligada que é a mesma nota da cabeça do próximo compasso.

Saxofonista: Ah, então eu ataco a cabeça e você não.

Flautista: Isso.

Saxofonista: Ah, então tá certo.

### **Excerto 22 – Sincronia dos compassos 33 ao 36**

Saxofonista: Rolou ali o 33?

Regente: 33 rolou bem, inclusive o encaixe do violino.

Violinista: A sensação de segurar um pouco agora?

Saxofonista: Eu segurei, e eu senti que deslocou um pouquinho.

Regente: No 39?

Violinista: No 33

Saxofonista: Se foi bom pra vocês eu repito.

Regente: Acho que foi bom.

Violinista: Pra mim foi a mais certa agora

Regente: É, pra mim também.

Violinista: Porque eu sempre entro [violinista canta o trecho] pro final do 5 por 8 pra ir pro 3 por 8. Eu sempre entro um pouquinho mais porque eu entro do jeito que vocês vêm, porque vocês vêm com movimentação né. Então eu entro naquilo e dou uma seguradinha. Agora eu não precisei, agora foi retinho.

**Excerto 23 – Regente apresenta como será trabalhado os compassos 22, 24, 28 e 29**

Regente: Então vou fazer isso no 22, 24, 28 e 29 vou reger o 4/4 em 3. Tá, depois de uma tercina de mínimas. Porque que tem uma nonina põe 3 pra cada tempo meu e dá tudo certo.

Saxofonista: No 29. No 28 também né. Você vai reger o 28 em 3?

Regente: 28 em 3 e o 30 em 3. Acho que 28, 29 e 30 vou fazer os 3 em 3 porque não tem porque voltar em 4.

**Excerto 24 – Sugestão de subdivisão da pausa, para fins de sincronia**

Ensaio 1

Regente: O jeito mais preciso é dividir o tempo em 3 colcheias de tercina e agrupar de 4 em 4.

**Excerto 25 – separação de instrumentos para trabalhar sincronia, sonoridade e contraponto**

Ensaio 2

Compassos 11-14: flauta e contrabaixo

Compassos 19 e 20: flauta e violino

Compasso 25: violino e contrabaixo

Compassos 33-38: flauta e saxofone

Compassos 39-40: saxofone e violino

Compassos 41-59: flauta e saxofone

**Excerto 26 – separação de instrumentos para trabalhar sincronia, sonoridade e contraponto**

Ensaio 3

Compasso 63: saxofone e contrabaixo

Compassos 63 e 65: flauta e contrabaixo

Compassos 64 e 65: flauta, saxofone e contrabaixo

Compasso 65: saxofone e contrabaixo

Compasso 66 flauta e violino

Compasso 68: flauta e violino

Compassos 69 e 70 violino e contrabaixo

**Excerto 27**

Saxofonista: Eu posso estudar bastante essa peça, mas tem uma questão de equilíbrio é só aqui. Então assim, a minha pretensão, que é um belo desafio nesse sentido né, conseguir ter essa dinâmica *piano* nos graves e tal. O que pega mesmo é tocar a peça em conjunto e esses pontos chaves de equilíbrio e afinação que são '*sinistríssimos*'.

**Excerto 28 - dúvida sobre trilo do violinista**

Violinista: Só uma dúvida. Aproveitando que o Harry está aqui. Esse último trilo que eu tenho é com Mi bemol, pra ficar tudo meio reto?

Regente: O Harry sempre faz meio tom nesse começo. Não é Harry? Sempre semi-tom no trilo?

Compositor: Sim  
Violinista: Beleza

**Excerto 29 -**

Compositor: Com relação às notas, a ideia da música está ótima. Só o contrabaixo vir mais pra frente porque está sumindo muito.

**Excerto 30 - regente menciona as oscilações do saxofone**

Ensaio 2

Regente: a não ser que o Harry diga: olha, tem coisa demais acontecendo vamos subir tudo, eu arriscaria manter isso. Mesmo quando falha, segura e tenta voltar. Eu acho bonito.

**Excerto 31 - menção do compositor sobre o saxofone no ensaio**

Ensaio 5:

Compositor: O sax tá beleza!

Saxofonista: Obrigado Harry, com a palheta mais molhada vai ficar mais homogêneo.

## ANEXO 3 - Entrevistas

### Entrevista violinista - 20/09/18

1. Você estudou a sua parte antes do ensaio?

Estudei, bastante antes por conta de uns trechos que necessitavam de uma atenção mais especial, por exemplo, o solo do compasso 24, e depois o trecho entre os compassos 34 e o 53, foram os trechos que eu precisei estudar um pouco do que o resto. Teve também um compasso isolado lá pra frente que era o 66 e depois o 71.

2. Você chegou a estudar a grande antes do ensaio? Se sim, como foi o estudo?

Eu estudei a grade e alguns pedaços mais pra ver a questão do encaixe das síncope, quiáleras e tal, para ver com quem eu fazia junto ou separado e ter as minhas anotações. Tem também algumas divisões rítmicas que vi pra saber com quem estava fazendo outra coisa. Assim diminui o tempo de ensaio e temos um ensaio em grupo mais eficaz.

3. Existe alguma dificuldade de sincronizar a sua parte dentro de ensemble e qual trecho?

Assim, depois de estudar não ficou tão difícil. Na primeira leitura, a única coisa que foi mais complicada de sincronizar é a partir do compasso 47 até o compasso 53, que todo mundo têm os ritmos bem diferentes. Tem gente que estava tocando em cinco na hora, eu tinha quatro, contra outros que tinham semicolcheia o tempo inteiro. Esse foi um trechinho mais delicado pra mim, na minha perspectiva para encaixar com o grupo.

4. Existe algum ponto que você precisou dar um sinal de entrada para algum músico?

Sinal de entrada não, mas há muito na questão da música do Harry a questão de deixar o som claro pra pessoa que entra na mesma nota. Por exemplo, eu tenho no compasso 11 um harmônico artificial que soa um Dó e no mesmo compasso o flautista entra com a nota real Dó, então tem essa questão de sempre escutar o que o outro está tocando ou deixar a nota mais afinada possível para o outro que vai tocar. Em questão de sinal de entrada da minha parte não teve, que eu me lembre agora no momento.

5. Teve algum ponto que você precisou sentir o sinal de entrada de algum músico?

O compasso 33 foi um compasso que deu bastante trabalho. Foi bem complicado, porque a flauta e o sax vinham com a frase e eu entrava na mesma pulsação da semicolcheia deles. esse foi um pedaço que precisava prestar atenção mais na subdivisão dos amigos do que no regente, para continuar a linha de semicolcheias que seguia

6. Existe algum trecho musical executado por outro membro do ensemble que é determinante, através de sua escuta, para que haja alguma entrada sua?

Além do trecho compasso 33, dentro disso, também o final, que eu estou sustentando a nota longa e foi combinado que depois do pizzicato do contrabaixo, todo mundo corta e ataca a última nota juntos.

7. Penúltimo e último compasso, certo?

É. 73 para 74.

8. Você teve que mudar algum aspecto musical? Articulação, respiração, dinâmica, timbre em função do ensemble no ensaio. Caso sim, especifique.

É, teve que mudar bastante coisa por conta do sax, a questão do *pianíssimo* dele ser bem maior do que o meu *pianíssimo*, do contrabaixo e da flauta. Então, logo no começo o *pianíssimo* escrito pra gente, tivemos que jogar a dinâmica toda um degrau acima pra poder equilibrar com o saxofone. E acabou que o resto da música toda, tivemos sempre que trabalhar a dinâmica num degrau um pouco acima. Até que ficou mais confortável em alguns trechos, mas outros ficaram um pouco mais complicado, por exemplo as notas longas que tenho no final. Segurar ela no *pianíssimo* é bem mais tranquilo, mas segurar *piano* é um pouco mais complicado, para manter a qualidade da nota.

9. Por causa da pressão do arco que você fala?

Exatamente. Porque você tem que calcular a pressão *versus* a velocidade da distribuição do arco. Então se você tem um *pianíssimo*, você fica mais tranquilo, precisa de menos pressão, o arco vai correr mais tranquilo na velocidade mais lenta. Se você precisa de mais pressão, você precisa de um pouquinho mais de velocidade porque se não a nota acaba, começa a falhar no meio do caminho, por conta do atrito.

10. Além da dinâmica, teve outro aspecto?

Foi mais a questão de dinâmica. De sonoridade mesmo, só nos compassos 19 e 20. Como as outras peças do Harry que já toquei e o começo desta música, estava fazendo tudo sem vibrato. Fiz um vibrato neste trecho para encaixar um pouco melhor com o grupo. Foi uma coisa que o regente pediu para o equilíbrio do trecho e que mudamos na hora do ensaio.

11. Qual é a sua opinião sobre as estratégias de ensaio que o grupo adotou?

Todo mundo já chegou com a partitura pronta. As estratégias de ensaio foram boas, os ensaios renderam muito bem.

12. Na sua percepção, qual foi a maior dificuldade na preparação da obra?

Maior dificuldade foi achar um horário pra todo mundo ensaiar. Acho que o grupo de profissionais que se propõe fazer a música simplesmente por fazer a música, tem que se levar em conta que todos eles têm os seus trabalhos fora, e aí é difícil juntar. O mais chato foi a agenda, mas não pra mim, eu tava bem tranquilo graças a Deus. De preparação mesmo tem só essas questões de encaixe, as questões rítmicas dentro do grupo mesmo, cada um vem com uma pulsação interna diferente e é a função do regente juntar essas pulsações. Eu acho que a dificuldade foi conseguir juntar o pessoal. Para a preparação musical e a realização da obra, a dificuldade não foi tão grande porque todo mundo foi bem aberto a ceder e aceitar as ideias de cada um.



## Entrevista Regente - 25/09/18

### 1. Como foi para você o estudo da grade antes dos ensaios?

Foi normal. Eu fiz basicamente o que eu sempre faço, mais algumas coisas que eu sempre faço nas peças do Harry. Primeiro a delimitação dos aspectos temporais, andamento, primeiro os que tem modificação por fluxo de tempo, que não é o caso aqui, respirações grandes como tem entre os compassos 51 e 52. Daí depois os de equivalência métrica, então assim: o que é igual o quê. Quando eu faço por exemplo o 5/8 ali nos compassos 32 e 33 e depois a organização dos compassos, se o 5/8 é 3 e 2 ou 2 e 3, esse tipo de coisa, e definição de marcação, o que que eu rejo. Nessa peça eu rejo grosso modo a seção inicial a semínima, compasso 33 até o 52 eu rejo a colcheia e depois eu volto a semínima até o fim. Mas daí entra a segunda coisa que é específico das obras do Harry, que aparece nesta é: quais quiálteras que vale a pena reger como quiálteras? Nesta peça isso foi mais ou menos fácil de decidir, o que não quer dizer fácil de reger porque assim, como tem poucos instrumentos, muitas vezes as quiálteras eram para todos, eram homofônicas. Quando as quiálteras são atravessadas entre os instrumentos, então no compasso 25 por exemplo, tem uma tercina pra flauta longa, especialmente quiáltera longa é um problema, mas os outros instrumentos têm a relação com a semínima, então nessas horas eu mantenho a referência da semínima. Quando todos fazem a mesma quiáltera, ou em relação a mesma quiáltera, como no compasso 16, eu normalmente faço a quiáltera. Então eu identifiquei tudo isso e marquei na partitura.

O que não teve muito nessa peça, mas que é comum em algumas peças do Harry são clarificações de escrita rítmica. Assim, um travessão que está atravessando de um tempo para o outro, esse tipo de coisa. Mas essa peça aqui foi uma das que menos teve de todas que trabalhei com o Harry. Por exemplo, teve uma tercina que eu separei ao invés de 3 semínimas, em: semínima, colcheia ligada em colcheia e semínima de tercina, no compasso 59 e algumas indicações de como fazer sincronia de polirritmia. Então por exemplo, como organizar mentalmente no compasso 49, 5 contra 4, que daí é uma coisa que estudei bastante, não só para esta peça, mas para as outras peças do Harry que eu estava fazendo.

Teve mais uma coisinha que foi localização de qualquer problema. Teve bem poucos e normalmente daí eu levanto duas possibilidades. Por exemplo no compasso 11, discussão sobre o harmônico de quarta era grande demais para a posição do contrabaixo, se tinha que substituir por um de terça. Eu perguntei pro Harry se dava pra mudar se fosse o caso. Sugestão de como pensar: articulação e meia articulação nas mudanças de timbre da flauta, a partir do compasso 11 e 12, isso eu já anotei de antemão. Foi mais ou menos isto, coisas com potencial de decisão, digamos assim que pode ser A ou pode ser B, ou talvez tenha que corrigir. Ah, teve também uma passagem do contrabaixo que a gente efetivamente acabou mudando no compasso 69 para o 70, o glissando harmônico. Digamos que a gestão das cordas, em qual corda começa até onde vai, se dá para pegar a posição da chegada, se muda de corda no meio do glissando. Eu anotei discutir com o contrabaixista, daí eu conversei com o Harry antes, sabia que tinha as opções de mudar de corda ou de mudar de oitava, ou de manter harmônico. Daí o Harry disse que eu tinha liberdade para decidir com o contrabaixista.

### 2. Você teve que mudar algum aspecto de articulação, de respiração, de dinâmica, de timbre ou de fraseado em função do ensemble durante o ensaio? Em caso positivo, especifique os lugares.

Na verdade, não. Em função do Ensemble não. Como eu falei, assim, tinha uma coisa em função da peça, que era essa coisa do contrabaixo, compasso 69 e 70. De resto eu tinha coisas que eu sabia que tinha opções, especialmente essas questões da mudança de timbre da

flauta de *sofiatto versus* alternar com sons eólicos no final, isso articulava ou meia-articulação. Eu tinha essas duas opções em mente, e não é que eu achava que seria de um jeito e mudei depois. Foi mais assim: eu sabia que isso ia vir do músico. Talvez as noninas no compasso 22 e 28, digamos que não é que ficou diferente, mas como fazer funcionar a matemática de maneira orgânica foi um pouco o desafio. A meu ver é muito claro o que tem que fazer, só que o resultado musical é bem diferente do que estou pensando. Eu basicamente divido a semínima em 3 depois agrupo em 4 pra reger a tercina de mínima. Então eu divido as tarefas: eu faço isso e o instrumentista divide de 3 em 3. Então eu faço [regente canta os compassos 21 e 22]. Só que daí pra ele fazer a tercina, eu estou pensando em 4. Então eu não sinto que consigo encaixar com ele. Então eu tive que fazer em duas etapas. Primeiro eu tive que esquecer ele pra manter bem e depois que eles estavam acostumados com o tempo, daí eu começava a seguir eles. Então entrou no tempo de nonina eu caio junto com o tempo que eles fizerem. Porque estava sendo muito ajuste que quebrava o fluxo da frase. Forcei a barra até os últimos ensaios e nos últimos eu larguei mão do cálculo e ia com eles.

O que aconteceu muito assim são coisas que adquirem especificidades nos ensaios. Então não é assim que eu acho que vai ser de um jeito a frase e vai ser de outro. Mas que eu, digamos, tenha um desenho muito vago, e isso talvez seja um problema da minha formação como regente, muita coisa parece óbvio ouvindo. Essa frase apoia aqui, resolve ali, ou até coisas mais evidentes como cuidar de que o uníssono venha de tal pra cá, respira desse jeito. Mas não é que antes eu achava que era de um jeito, é que fazendo a gente especifica muito mais.

### 3. Quais são os trechos que apresentaram dificuldades para a sincronia dos músicos?

Eu já mencionei a nonina, 22, 24, 28 e 30. Tem algumas coisas que são fáceis, mas que por algum motivo é difícil sair bem. Então, tipo a passagem da regência da semínima para a colcheia do 32 para o 33. Tem muita coisa de especificidade do instrumento, tem instrumentos que tendem a correr, que tendem a atrasar, por emissão de som, ou por proximidade de dedo. Lendo e solfejando é tudo fácil, daí encarnando isso na especificidade de cada instrumento, as tendências são muito diferentes. Então esse trecho do 33 até o 38, um pouquinho do 39 também, os mais transparentes assim, é mais difícil de encaixar. Curiosamente também no 19 e 20, pela precisão da divisão da colcheia, é estranho, não fiquei satisfeito ainda. Enfim, acho que foram esses. Os trechos que cada instrumento tem um tempo diferente, tipo o 66, foram mais tranquilos, porque tem uma certa liberdade individual de que aqui tem que estar junto, ali tem que estar junto, mas entre essas duas coisas é um pouco flexível.

### 4. Em quais pontos você precisou flexibilizar o tempo para o ajuste do conjunto?

Teve marcação de respiração. Basicamente respiração, onde tem que respirar, qual é o tempo, daí a respiração exige uma flexibilização, mas nessa peça que é muito lenta não teve coisa de: ah, isso daqui não dá pra fazer nesse tempo, tem que ser menos. Talvez a gente tentou que o 50 fosse um 50 pra frente. Nem eu e nem o flautista acreditamos muito em metrônomo. Eu sou um pouco mais obsessivo na preparação, assim eu tento marcar e decidir pra me forçar a decidir e treinar, mas eu não tenho nenhum problema em oscilar o tempo. Eu acho que isso foi muito do momento, então eu sei que a performance foi um pouco mais rápida no geral. E tinha relação com respiração, com sustentação da qualidade do som, no

sopro, na dinâmica necessária, pelo tempo necessário. Isso talvez tenha tido um pouco de flexibilização do tempo, mas não pra mais lento.

5. Sobre o processo de preparação da obra, como foram as estratégias de ensaio que foram adotadas? Houve alguma estratégia de ensaio que não foi eficaz?

Se é para ser mais eficaz eu sempre acho. No geral isso não é uma função da obra ou do grupo, é uma função de tempo de ensaio que você tem. Nesse contexto eu dediquei 2 horas. Então eu não cheguei no ensaio e disse 'direto do compasso tal'. Foi muito mais de grandes trechos, grandes planejamentos e reativos. Esses eu achei que foram eficazes e também a gente tinha tempo pra fazer a peça, então não teve uma preocupação de: eu sei que tenho 40 minutos pra montar a peça inteira. Daí eu chego mais específico. Como a gente tinha tempo, eu até gosto de ser um pouco reativo, especialmente com músicos de alto nível. Eu acho desrespeitoso chegar e: eu sei o que vai dar errado. Com uma orquestra jovem a gente meio que sabe, com músicos bons, às vezes. São coisas muito mais sofisticadas que vem da relação do momento, do clima e que não dá pra prever, então o ensaio muito especificado às vezes não ajuda. Achei que foi ok!

6. O gestual de algum músico te influenciou na prática de regência ao decorrer dos ensaios?

O tempo todo. As coisas mudam. O flautista é um dos dirigentes do grupo de fato. Quando fui convidado para regência era uma condição, que eu queria ser o 'instrumentista abanador de braços' e não o diretor do grupo. Então ele tem a tendência de dar muitas entradas, e é a maneira que penso também: que algumas coisas o maestro dá, outras os músicos dão. Ou dizendo de outra forma, qualquer grupo não é um organismo do qual os componentes vinculam um a um com o maestro, mas é um organismo que se relaciona entre si, sobre qual o maestro age. Então nesse sentido tem muitas coisas que eu sigo e tem muitas coisas que eu tenho iniciativa. Eu sigo muito o flautista, especialmente respirações e algumas questões de verificação de tempo, por exemplo o compasso 11, eu chego dou os primeiros 2 tempos com o fluxo de tempo que eu tenho na mente que está certo, mas no último tempo eu ouço a subdivisão das colcheias dele e eu adequo às colcheias dele. A mesma coisa eu faço com flauta e saxofone nas noninas nos compassos 22 e 28. Eu dou a preparação e assim que eles começaram eu me adequo a eles, mais sonoramente do que justamente neste ponto. E tem coisas mais práticas como por exemplo, o tempo todo de olho nos arcos das cordas, quanto tempo dura, onde é que vai cortar, tá chegando perto da ponta, esse tipo de coisa.

7. Para você qual foi a maior dificuldade na preparação desta obra dentro do Ensemble?

Curiosamente, sendo uma peça do Harry Crawl eu diria transparência. Essa é uma peça muito transparente ritmicamente e com uníssonos, muitos uníssonos. Além disso tem também o equilíbrio dinâmico. Eu diria isso: transparência e equilíbrio dinâmico. Entre o contrabaixo e o saxofone no grave é um universo de diferenças. Nenhum instrumento tinha a mesma faixa de dinâmica, mesmo entre contrabaixo e violino, tem a questão de curva de som, direção dos graves e tal. Os graves fisicamente têm muita projeção e perceptivamente tem menos, então, nenhum instrumento era equilibrado com o outro. Isso foi muito difícil e é complicado, até um pouco frustrante, porque trabalhando com bons músicos que a gente já fez coisas muito difíceis e aí chega no uníssono e tem problema de afinação. Enfim, é como fazer Mozart, muito transparente. Quando você trabalha uníssono e afinação junto com

dinâmicas extremas e junto com oscilação de timbre é como sair correndo pelado na rua, você se expõe numa situação arriscada.

## Entrevista contrabaixista - 27/09/18

### 1. Você estudou a sua parte antes do ensaio?

Sim, eu preparei ela, dei uma lida. Obviamente que eu dei uma lida nas notas, nos ritmos, nos gestuais, nos contornos, esse tipo de coisa, principalmente na questão de notação, de efeito não-convencionais. Apesar de ter alguma experiência com notação não-convencional, não estou trabalhando constantemente com isto nos últimos anos, então dei uma revisada na questão de notação, o que funciona na questão de efeito, que tinham uma outra coisa, mas basicamente o meu estudo da peça antes do ensaio foi ver se tinha uma coisa não usual ou alguma coisa que tinha que me preparar.

Numa primeira olhada, a gente percebe que ela não tem uma grande complexidade musical. Eu digo musical em relação às notas, ritmos complexos e técnicas muito complexas. Apesar de que tem notação tradicional, algumas coisas de técnicas um pouco estendidas como os harmônicos artificiais que não são difíceis, mas é bom ter uma visão, saber antes o que vai acontecer.

O que aconteceu no meu caso foi esse estudo antes do ensaio e literalmente eu estava esperando o primeiro ensaio para ver além de uma leitura superficial que eu fiz na grade, mas eu estava esperando mais resultado sonoro do grupo, para poder ajustar o que necessariamente poderia ser estudado, poderia ser trabalhado mais.

### 2. Você comentou sobre a grade, como foi seu estudo da grade?

Eu dei uma lida superficial na grade para ver que partes do contrabaixo eram importantes e estariam em evidência ou para ver como essa parte se encaixava no quarteto. Não foi um estudo muito aprofundado, porque eu estava esperando realmente o primeiro ensaio para ter uma percepção sonora de como as coisas estavam acontecendo, mas teve sim uma leitura por cima da grade antes do ensaio.

### 3. Existiu alguma dificuldade de sincronizar a sua parte dentro do Ensemble? Se tem algum trecho que difícil de sincronizar, difícil de encaixar.

Na verdade não teve dificuldade, não achei nenhum trecho que houvesse dificuldade de sincronizar, mas por exemplo, quando tinha essas tercinas de semínima, por exemplo no compasso 66 principalmente, e um pouco também nos compassos 12 e 13, era mais uma questão de como encaixar esse ritmo com o resto do ensemble. Ainda no mesmo tópico, por exemplo no compasso 70 e no compasso 71, a execução do ritmo não era 100% conforme estava escrito, por causa do *rallentandos* e por causa dos fraseados dos outros instrumentos. Neste trecho não era uma questão de dificuldade, mas era uma questão de simplesmente esperar para ver como estava acontecendo com os outros instrumentos para conseguir encaixar. Não foi necessariamente uma dificuldade, mas tinha que ser levado em conta esse encaixe.

### 4. Existe algum ponto que você precisa dar um sinal de entrada para algum músico?

Na verdade, dar entrada não teve que eu me lembre, não teve nenhum trecho.

### 5. Existe algum ponto que você precisou sentir um sinal de entrada de algum músico?

Não foi um sinal de entrada, mas foi um sinal de estar junto, um sinal de estar tocando junto, que aconteceu principalmente nos *sforzandos* do começo. Eu procurava esse gestual do flautista, eu procurava esse movimento dele, não como sinal de entrada, mas sim como um encaixe auditivo. Tem outro trecho também que eu não dependia muito do visual, mas eu procurava a escuta do violino, por exemplo nos compassos 22, 25 e 26. Sobre dar entrada ou de sentir a entrada era como se: eu participava e tentava fazer um gestual junto quando eu procurava o gestual do sax, da flauta e do violino. Na verdade, eu procurava também participar desse gestual para que este gestual fosse algo do grupo, mas não foi assim um sinal específico de alguém para alguém.

6. Existe algum trecho musical, executado por outro membro do Ensemble, que é determinante através da escuta, para que haja alguma entrada sua? Caso sim, especifique os lugares.

Na verdade, isso aconteceu em menor grau durante o tempo inteiro. Na peça inteira eu estava tentando escutar o que estava acontecendo com os outros, com todos eles, tanto a flauta, quanto do sax, como o violino, para encaixar o que eu estava tocando.

Teve alguns trechos mais específicos que saltavam mais ao ouvido, mas não que eu precisasse dele pra entrar, como por exemplo no 40, que o violino fazia uma ideia melódica parecida com o que eu entraria no 41. Tem também a entrada dos *sforzandos* e os finais de frase e de nota, por exemplo, o final da nota do primeiro e segundo compasso. Já entre os compassos 20 e 21, onde todo mundo parava e eu ficava tocando, eu tinha um Dó e um Si bemol. Neste trecho eu ficava esperando o nível de dinâmica que eles me entregavam, para depois eu continuar com essa nota solo. Outro trecho foi no compasso 71 para o 72, onde o regente estava fazendo um *rallentando*, então eu segurava essa tercina para entrar junto aqui no 72. A mesma coisa com as respirações que aconteceram quando eu tinha notas pedais no 67, 68 e 69. Então não era nada de, digamos assim, determinante, mas a escuta fazia parte pra conseguir encaixar o resto do que eu estava tocando.

7. Você teve que mudar algum aspecto musical? Articulação, respiração, dinâmica, timbre em função do ensemble no ensaio.

Sim. Sobre respiração houve vários casos específicos. Por exemplo 67, 68, no 52, que era mais uma questão de grupo de como as coisas iam acontecer, mas também no 16, entrada pro 18, entrada pro 9, onde não está marcada a respiração na parte, mas o grupo estava respirando, houve espaço para esse tipo de preparação para a próxima nota.

Dinâmica, timbre, articulação, eu posso dizer que tudo foi ajustado. Quando eu estudei, ou seja, quando eu fiz a primeira leitura da parte, isso já era algo que eu já estava esperando, que quando chegasse o ensaio eu teria que ajustar principalmente articulação e dinâmica conforme o resto do grupo. Tanto que você vai ver nas gravações do ensaio, têm vários momentos que eu pergunto para o regente se precisava mais dinâmica, se queria mais contrabaixo e teve vários momentos que ele falou que queria mais, que precisava mais. Então isso era uma questão de ajustar todos esses parâmetros para o grupo.

8. Qual é a sua opinião sobre as estratégias de ensaio que o grupo adotou?

Acredito que tudo que a gente fez no ensaio foi eficaz, tanto às vezes quando a gente tocava alguma coisa que a minha parte não era importante ou eu estava só ali para preencher a sonoridade pros outros que estavam trabalhando em alguma coisa, pra mim esse tipo de coisa faz parte do ensaio do grupo. Eu acredito que todas as estratégias de ensaio que a gente,



tudo que aconteceu no ensaio foi produtivo, não teve nenhum trecho que nenhuma parte do ensaio que não tenha sido produtivo ou eficaz, acho que foi, tudo foi eficaz.

#### 9. Qual foi a maior dificuldade na preparação da obra?

Na verdade não foi nada impeditivo, não foi nada grave, nada que alterou a dinâmica de ensaio, a dinâmica de preparação, mas principalmente a questão de, como eu falei antes, de tocar com formações não tradicionais. Então pra tocar com o sax barítono, mas ao mesmo tempo com a flauta, com o violino ao mesmo tempo foi algo que criou uma dificuldade no quesito de preocupação, de estar preocupado, de tentar o tempo inteiro encaixar, principalmente essa questão de dinâmica, principalmente questão de articulação. Você sabe que a articulação do sax soa de um jeito, do violino soa de uma maneira, a flauta de outro e do contrabaixo soa diferente. Não foi dificuldade no sentido de não conseguir fazer ou de impedir que seja feito, mas foi algo que era constante na preparação, no pensamento. Enquanto estava tocando o tempo inteiro, eu tentei responder ao que estava acontecendo com os outros instrumentos e tentando encaixar não só o contrabaixo como uma ideia a mais, mas com o contrabaixo como uma ideia no conjunto, foi mais, digamos, importante nessa questão.

Teve um trechinho de dificuldade técnica, de dificuldade de preparação que foi no compasso 69 onde houve uma dificuldade de fazer o *glissando* na corda grave, que nos ensaios estava afinada uma quarta abaixo e no concerto ela estava afinada uma terça abaixo. Por causa da baixa tensão e da grande massa, era difícil fazer esses harmônicos projetarem no compasso 69. Isso foi uma dificuldade técnica e uma dificuldade de encaixar esse som com o grupo, com o que estava acontecendo

Nota sobre a afinação da quarta corda:

Quando o Harry estava compondo a peça, ele me perguntou se o meu contrabaixo era de cinco cordas, com a corda Dó grave. Eu respondi que não, mas que se ele precisasse eu poderia fazer uma scordatura, ou seja, baixar a quarta corda do Mi para o Dó.

Expliquei para ele as consequências de fazer isto: a corda fica mais frouxa e lenta na resposta, dificultando o uso de articulações curtas e passagens rápidas; e modifica a estrutura da escala, fazendo com que algumas notas tenham uma sonoridade, por causa da posição da nota em relação ao comprimento da corda.

Ele me disse que precisava do Dó grave somente para pedais, ao que acrescentei que para isto a scordatura funciona muito bem, pois geralmente a corda mais frouxa entrega um som mais cheio, com o Sol da primeira corda solta vibrando simpaticamente.

Nos ensaios na sala da orquestra, utilizei um contrabaixo que está com cordas do tipo solo. A afinação normal destas cordas é A E B F#, mas são utilizadas neste contrabaixo com a afinação de orquestra, G D A E. Com isto, eu tinha que fazer a scordatura uma quarta aumentada abaixo na corda mais grave. Isto fez com que a corda estivesse perto do seu limite mínimo de tensão, atrasando a resposta ao arco e diminuindo a projeção dos harmônicos em um glissando de harmônicos naturais pedido na peça.

No meu contrabaixo tinha instaladas cordas de orquestra, com média tensão. Isto fez com que a scordatura para o Dó grave na quarta corda ficasse uma terça abaixo. Como a corda estava mais próxima da tensão ideal, a resposta ao arco e projeção dos harmônicos era melhor.

## Entrevista saxofonista 25/10/18

### 1. Você estudou a sua parte antes do ensaio?

O estudo da parte antes do ensaio se concentra nas partes mais difíceis, pois os aspectos da sincronia a gente joga depois o jogo da equação, de como isso vai se encaixar. Eu estudei com metrônomo, esses aspectos dos caminhos melódicos, considerando meu instrumento o saxofone barítono, que nessa peça é um instrumento melódico, então neste sentido tem muito da postura de cada nota a partir do caminho e a afinação que se dá pelo fluxo de ar. Então cada um dos trechos foi estudado neste sentido. Agora, nem o estudo com metrônomo dá conta do tempo e nem o estudo com o afinador dá conta das necessidades da afinação da obra porque existe a necessidade de afinar cada acorde de acordo com o timbre, às vezes tem que se adequar à dinâmica para fazer com que o acorde fique devidamente equilibrado. Então quando eu fiz esses estudos eu tentei me antecipar um pouco a essas necessidades do grupo. A outra necessidade, considerando o quarteto, é a questão da dinâmica. A dinâmica do saxofone barítono está num lugar muito diferente da dinâmica do violino, ou da flauta, especialmente considerando a potência sonora a partir de determinadas regiões e isso é um fator que tem que se levar em consideração. À medida que o fluxo de ar vai diminuindo, existe uma tendência das partes mais agudas do instrumento ficarem mais altas em afinação, então tudo isso foi levado em conta. Em nenhum minuto meu estudo individual deu conta do que precisou ser feito no ensaio.

### 2. Você estudou a grade antes dos ensaios? Caso sim, como foi o estudo?

Eu vi a grade sim e o que direcionou meu estudo foi olhar a grade, especialmente pela questão da transparência dos acordes. As coisas que eu estava estipulando de afinação, que uma vez feitas no estudo, tive que readequar, mas a grade serviu para pensar muito nesses quesitos de equilíbrio pelo tipo da escrita, pela transparência de consonâncias e dissonâncias.

### 3. Existe alguma dificuldade em sincronizar a sua parte dentro do ensemble? Qual é o trecho?

Eu acho que a peça toda, pela delicadeza, foi difícil de sincronizar. Alguns trechos mais e outros menos. A intenção do encadeamento dos eventos sonoros precisa de um tempo para amadurecer. Como foi um quarteto que foi montado para tocar essa peça, por mais que houvesse um certo entrosamento entre os músicos, tinha muita novidade na somatória das interpretações de cada evento musical. Então cada trecho realmente precisou de uma minúcia muito grande, ver o desencadear do trecho, de onde vinha o movimento e como isso passava pelos elementos sonoros. Isso teve que ser feito com muito cuidado na atenção do detalhe para interpretação de cada um, para que a gente pudesse ter uma interpretação enquanto grupo.

### 4. Isso me fez lembrar um trecho de um ensaio em que estava tocando flauta e violino juntos e você comentou que o som dos instrumentos tinha se fundido. E de fato parecia ser a mesma nota no ponto de vista do timbre.



É, isso foi uma coisa que me alertou muito quando olhei a grade e isso foi pouco depois da metade dos ensaios. É a necessidade de amadurecer. Eu acho que isso poderia ter acontecido em mais ocasiões, mas realmente tem um caminho para entender onde você vai colocar o som para poder primeiramente imaginar o resultado e depois disso obter o resultado. Você tem que imaginar o som em conjunto, que é uma tarefa muito complexa.

5. Existe algum ponto que você precisou dar um sinal de entrada para algum músico?

Lembro que teve momentos mais delicados em relação a isso, mas eu acho que as entradas ficaram mais ao cargo do regente mesmo. Mas a gente ficava muito de olho nesses processos de amalgamar o som e nisso em algum sentido rolou com todo mundo no geral.

6. Existe algum ponto que você sentiu um sinal de entrada de algum músico?

Sim, sempre. Tem muito a necessidade do encaixe e essa coisa do entrosamento. Tem muito do flautista repassar o gesto do regente e é muito importante para consolidar a sonoridade do grupo diante dos eventos sonoros. E também é a maneira de tocar dele.

7. Existe algum trecho musical executado por outro membro do ensemble que é determinante (através da escuta) para que haja alguma entrada sua? Caso sim especifique o lugar.

Sim. No compasso 37 tem um trecho que tenho que me adequar a velocidade do violino. Desde a entrada do 2 por 4 no compasso 33, tive que ficar muito atento em relação a essa mudança de sensação da divisão rítmica, neste trecho 'mais movido'. Eu ficava muito nesta coisa de adequar a minha divisão do tempo ao embalo dele. Isso era sempre complicado de fazer, pois como havia uma mudança de sensação de pulsação, muitas vezes cada um vai na sua mudança de sensação de pulsação e isso não soa de maneira coletiva. Então tinha sempre algum pequeno problema de sincronia nesse trecho. Além disso, o gestual do violino era um pouco diferente, então quando eu sentia o embalo da música eu ia me adequando como estava. Ou seja, essa coisa de: está correndo pouco, está correndo menos; esse momento na verdade não é um gestual de um ou o gestual do outro, mas é a interpretação de cada um e a possibilidade de você encaixar isso, de imaginar o som e isso acontecer dessa forma. Isso só acontece bem com muita prática, não tem outra saída, então tinha que ficar muito esperto neste trecho.

8. Você teve que mudar algum aspecto musical (articulação, respiração, dinâmica, timbre) em função do ensemble no ensaio? Caso sim, especifique os lugares.

Sim, tem a questão da dinâmica. Tem dois agravantes nessa questão. Primeiro que o compositor colocou a nota mais grave do instrumento em *pianíssimo*. Por mais *pianíssimo* que essa nota possa ser, é preciso lembrar que é o único momento que o tubo está inteiro fechado, então ele é naturalmente mais projetivo. É um momento que o saxofone, que não é um instrumento direcional, fica direcional, então o *pianíssimo* desta nota nunca é um *pianíssimo* que você consegue em outras regiões do instrumento. Então tem que relativizar essa dinâmica. Sempre se parte deste ponto da dinâmica relativa quando você está tocando com instrumentos diferentes, mas neste caso é um xeque-mate pra esta peça. Isso foi bem problemático. A outra coisa é que ele escolheu sempre os extremos do instrumento para

colocar *piano* e *pianíssimo*. Por exemplo, eu pensava que o meu *pianíssimo* então vai ser a referência do *pianíssimo* da nota mais grave porque eu tenho que conseguir fazer esta diferença. Então quando eu estudei sozinho, eu relativizei tudo para esse *pianíssimo* do Si bemol grave, a nota mais grave do meu barítono, que é um Ré bemol. E nesse caso, os meus agudos vinham com um pouco mais de volume e isso ajuda a afinar os agudos. Quando eu tive que tocar no grupo, eu tive que refazer e redesenhar toda a minha afinação de agudos porque o grupo estava tocando numa dinâmica que eu não consigo para os graves. Então acabou que a peça ficou relativizada para os momentos do instrumento e eu imaginei que ela ficaria relativizada como um todo, mas isso aí foi do tempo que a gente teve, da interpretação para cada trecho, como a gente conseguiu adequar cada trecho para o grupo e assim por diante.

9. Qual é a sua opinião sobre as estratégias de ensaio que o grupo adotou?

A estratégia de ensaio, especificamente para essa peça, que é muito delicada e precisa olhar os trechos com muita profundidade então você tem que pegar ali, 2 compassos para estudar aquele momento, daí ampliar um pouquinho para 3. Então para o tempo que a gente teve, a estratégia de minúcia foi o que a gente conseguiu. Se tivesse mais tempo, teríamos que prezar ainda mais para esses detalhes. Alguns trechos se revelaram mais perigosos do que imaginávamos, nos compassos 61 e 62, que começou a dar problema de sincronia depois e foi um trecho que não olhamos com o mesmo cuidado que a gente teve nos compassos 14, 15 por exemplo. Ou mesmo um pouco antes no compasso 58, de fazer aqueles encaixes acontecerem. Nós vimos, chegamos a fazer, mas não tantas vezes quanto esses outros compassos. Tanto é que nos últimos 2 ensaios, este trecho deu problema, no 64 ali também. Seria muito bom ter tido mais tempo de ensaio, mas foi o melhor que deu pra fazer.

10. Para você qual foi a maior dificuldade na preparação da obra dentro do Ensemble?

Depois de ter estudado bastante essa peça e ter a oportunidade de tocar, creio que ter colocado ela 1 tom pra cima, se tivesse a intimidade com o compositor para sugerir esta alteração, eu acho que não teria maiores agravantes para ninguém e ela seria muito mais fácil de equilibrar. Mesmo tendo que ir para regiões de super agudos do barítono, nada seria tão difícil do que equilibrar esses Si Bemol dentro do grupo. Então esse xeque-mate foi o maior agravante e o maior desperdício de ensaio. É o tipo de coisa que eu pensei em falar, mas quando começamos a ensaiar e eu me dei conta do contrabaixo ter que afinar uma corda diferente, todo mundo já ter estudado suas partes e tudo mais, isso teria que ter sido falado no processo de composição. Eu teria que ter um tipo de intimidade para dizer pra ele que: neste caso em específico por mais *pianíssimo* que eu venha a fazer esse determinado trecho, isso não vai ser possível de ser um *pianíssimo* de grupo, por causa da formação. O que proporcionou essa dificuldade e o que nós tentamos fazer e na minha opinião não ficou de acordo, foi justo estes trechos que eu tenho essa nota mais grave em *pianíssimo*. Ficou sempre oscilante demais. O compositor falou pra mim que ficou satisfeito com o resultado, mas eu acho que a plasticidade que ele almejou ao escrever essa peça, toda ela seria mais fácil com essa mudança de alturas.

11. Eu observei que você testou algumas combinações de palhetas para tentar realizar esses pianíssimos da peça. Como foi a escolha de palheta para a performance?

O que acontece com a palheta mais leve é que ela é mais sujeita a impurezas, ela tem menos fibra. Óbvio que sequer cheguei a mudar a resistência da palheta né, ela varia em graus de resistência, mas enfim, eu escolhi um equipamento para optar por uma coisa mais mediana. Eu sempre uso palheta de resistência 3. Eu não mudei isso, mas eu peguei essas palhetas e raspei o fundo delas para que elas ficassem mais brandas. Elas não estavam nem 3 nem 2,5, estavam num meio termo. Então eu fiz um pouco esse trabalho, mas acaba acontecendo de perder um pouco de definição do som, você fica com o som mais cheio de impurezas. Sem mexer ela vai ser mais estável, mas para que ela vibre de maneira estável, precisa de um fluxo de ar X, caso contrário ela não vai vibrar e na hora que você fecha o instrumento todo, ele fica mais projetivo. Eu até comprei palhetas nova para treiná-las para vibrar com menos ar, mas não foi o caso, acabei usando uma palheta mais antiga, mais branda e acostumada a vibrar, daí raspei e o som conseqüentemente ficou mais oscilante. Foi um trabalho ingrato, pois para todos os lados eu vi uma perda de qualidade sonora, timbre e afinação mais oscilantes. Um trabalho muito desgastante cujo resultado na minha opinião foi aquém da minha ideia de interpretação, especificamente da minha parte para a peça, do tempo estático, que não haja brisa, que não haja oscilação. Você olha para uma folha e ela não está se mexendo. Essa coisa da influência do título traz pra peça e eu ter que assumir uma característica oscilante e eu por natureza ser o vento, foi uma coisa muito antagônica e difícil de lidar.

## Entrevista flautista - 30/10/18

### 1. Você estudou a sua parte antes do ensaio?

Em relação à essa peça do Harry, como tenho uma certa experiência de música de câmara, de prática musical e possuindo um certo conhecimento do estilo de composição do Harry, você bate o olho na partitura e percebe se há algum problema ou não. Estudei e toquei com a grade. Sendo assim, olhando a partitura, em termos de escrita, não havia grandes problemas de compasso; em termos de dificuldade técnica, também não havia. A música em geral é num tempo lento, de caráter reflexivo, trabalhando mais timbres e coloridos, principalmente na parte inicial, então não precisou daquele estudo de decifrar e estudar esse tipo de situação. As dificuldades da peça são outras. Alguns momentos sim, mas é claro, não estudei a peça como um todo antes do ensaio, mas você fica atento em alguns pontos. Por exemplo, no compasso 49 tem uma dificuldade de digitação. Você bate o olho e percebe que tem que ficar atento. Como eu toquei com a grade você percebe também, que tem um equilíbrio de *bisbilhando* no saxofone com movimento grande de intervalo na flauta e esses intervalos ligados são difíceis. Então você já fica atento com a situação.

### 2. Você estudou a grade antes dos ensaios? Caso sim, como foi o estudo?

Na verdade, eu prefiro usar a grade, se eu pudesse eu usaria a grade o tempo todo. Até na orquestra eu gostaria. Eu acho que você tem uma noção e você ouve um pouco com os olhos, também. Quando você vê, é como se você ouvisse melhor. Mesmo que depois você tire a grade, o contraponto fica mais claro. Isso é muito interessante quando você usa a grade. Eu toquei com a grade e você consegue ter uma noção, você consegue ouvir melhor, entender as sutilezas e consegue equilibrar melhor. Ainda mais numa formação como essa que é tão complicada: flauta, sax barítono, violino e contrabaixo, é um trabalho de extremos, então acho que ajuda no equilíbrio. Sempre ajuda, mas acho que neste tipo de caso se todos usassem o resultado poderia ser mais rápido. Você monta e você traz a música um pouco mais rapidamente.

### 3. Existe alguma dificuldade em sincronizar a sua parte dentro do Ensemble? Qual é o trecho?

A primeira dificuldade já é o primeiro compasso. Você definir o que é um *pianíssimo* para flauta, sax barítono, violino e contrabaixo. O que é um *pianíssimo* para um grupo com essa formação? Você tem que definir essa sonoridade. Depois tem a dificuldade dos instrumentos, a dificuldade de respostas sonora. Por exemplo no compasso 25 tem um violino que tem um resultado muito mais rápido e tem um contrabaixo que caminha muito mais lento. E isso tudo tem que ficar claro para quem ouve, eu acho que o Harry escreve um pouco desse jeito, é quase que ‘Mozartiano’ alguns trechos em termos de clareza rítmica e contraponto. Então essa dificuldade de diferença de emissão é um pouco complicada. Por exemplo: a flauta e o saxofone no compasso 33, estão trabalhando em uníssono, aqui tem uma dificuldade de equilíbrio. Por mais que esteja ligado, tem a questão de uma dificuldade de dinâmica, pra você definir um *mezzo forte* que é muito mais forte no sax do que na flauta. São estes trechos, mas a forma como o Harry escreve também, a gente definindo bem essas coisas principalmente nesta peça, eu não vejo uma dificuldade muito grande de junção, porque você pode partir de um princípio de que é muito tradicional, muito claro, muito limpo da forma que ele escreve, o contraponto é nota contra nota, sem muitos problemas de polirritmia, então facilita. Um bom exemplo do que estou falando é no compasso 39, uma escrita bem

tradicional, estando bem concentrado, há uma tendência de fluir muito bem. Você terá mais problemas nos detalhes, o violino terá um acento que depois passa pro contrabaixo no compasso 41. São detalhes de interpretação e equilíbrio que fica um pouco mais complicado, mas em termos de junção a coisa tem a tendência de funcionar bem nesta peça.

4. Existe algum ponto que você precisou dar um sinal de entrada para algum músico?

Sim, vários pontos. Isso aconteceu muito nos *sforzandos*. Onde o gesto do músico, talvez o meu gesto de levantar o tronco na respiração, em termos de fenomenologia do gesto tinha um resultado mais eficiente, principalmente para o contrabaixista que sentia mais o movimento e em grande parte dos *sforzandos* ele vinha comigo. E esse *sforzando* é um material muito estrutural na composição desta peça. É um momento que funcionava, apesar da diferença entre flauta e contrabaixo. Basicamente isso.

5. Existe algum ponto que você precisou sentir um sinal de entrada de algum músico?

Eu acho que a necessidade que todos tiveram não foi tanto de entrada, mas foi de ajuste e equilíbrio. Às vezes você começa a tocar no grupo e tem uma questão física também de sentir o momento que vem um ataque do saxofone, por exemplo, é algo muito sutil e delicado para você conseguir equilibrar e tocar junto. Eu acho que percebi uns trechos no contrabaixo, alguns momentos de solo, de estar um pouco mais atento ao que ele estava fazendo, por exemplo no compasso 69. Me lembro que no momento que isso começa a aparecer como solo, começa a ficar mais atento no que o colega está fazendo, de esperar o gesto dele, mas nada muito além disso, na minha parte pelo menos.

6. Existe algum trecho musical executado por outro membro do ensemble que é determinante (através da escuta) para que haja alguma entrada sua? Caso sim especifique o lugar.

Sim, isso acontece sempre. Por exemplo, um ponto que determina muito o caráter do trecho é o compasso 40, quando começa esse acento nas cordas, primeiro no violino, depois contrabaixo. É um momento que você sente o pulso que determina como você vai tocar a frase que vem adiante, como você vai conduzir. Tem um trecho interessante entre flauta e violino no compasso 25, que estamos dialogando, apesar de termos vozes muito independentes, mas necessita estar muito atento, além de ser uma harmonia um tanto quanto tonal. Essa questão de estar atento à afinação pra saber se você está junto, junto no ponto, na sonoridade e na afinação. Eu tenho Sib, Lá, Mi e o violino tem uma *apogiatura de Sib*, depois ele resolve no segundo tempo que é um Lá e isso é um momento de encontro de sonoridade com a flauta, então esses momentos propiciam um certo conforto sonoro. Depois acontece no compasso seguinte, Sib com Sib e essas coisas vão acontecendo. E quando você está com a grade ajuda, pois, esses pontos são sempre muito importantes para fazer a música funcionar. Outro exemplo no compasso 22 que todo mundo está em 4, mas o regente está em 3 e no compasso seguinte ele tem que mudar pois o contrabaixo está num ritmo de 4/4. São pontos que você necessários estar ouvindo para realizar esse ajuste.

7. Você teve que mudar algum aspecto musical (articulação, respiração, dinâmica, timbre) em função do ensemble no ensaio? Caso sim, especifique os lugares.

Primeiro ponto é o início que estávamos sempre equilibrando com o saxofone, isso era muito flexível e ia depender muito do momento, de todo mundo ter a sensibilidade, que depende da variável da palheta. Em alguns momentos o *pianíssimo* era muito mais forte, até porque necessitava ter uma outra cor. Se você parar pra pensar você está trabalhando com sax barítono, contrabaixo e o violino na corda Sol. São instrumentos com muito harmônico e a flauta perde bem na questão da série harmônica, por mais que ela esteja na nota mais grave. Então tem que se buscar um timbre mais escuro pra tocar do que você tocaria normalmente. Tem um ajuste meio que natural nisto. Outra coisa: o que é um *pianíssimo* de grupo e o que é um *pianíssimo* de solo? No compasso 11, onde tem esse dedilhado, tipo *bisbilhando* lento, uma mudança de timbre, é algo meio que solístico. Por mais que você esteja pensando no *pianíssimo*, você tem que trabalhar isso de uma maneira mais forte. E mesmo dentro desta escrita, eu tento definir melhor a diferença do que é normal e o que é tímbrico pela forma que eu entendo a música. E até a forma que a música está estruturada em compasso e da forma que ela conduzida.

No decorrer do processo eu comecei a dar uma interpretação um pouco mais “romântica”, por exemplo no compasso 22, na forma de conduzir. Procurei produzir uma sonoridade mais forte, mais solística neste compasso, são coisas que num primeiro momento eu estava fazendo um pouco diferente. Outro lugar que tive que trabalhar um pouco mais a sonoridade pra equilibrar com o saxofone foi no compasso 33. Tive que buscar muito mais cor na flauta, tentar trazer essa cor pra conseguir melhorar a afinação. Porque quando você melhora a cor, consegue aproximar a sonoridade da emissão da cor do outro instrumento e você consegue melhorar afinação também. Neste trecho eu estava com um som pouco mais claro, então tive que cobrir tudo (porta lábio da flauta) um pouco mais, procurei um pouco mais de volume para equilibrar com ele e até para facilitar a sua vida e não ficar muito desconfortável para ele tocar muito *piano*, esse tipo de coisa.

Eu já tinha comentado sobre o compasso 49, que possui um *bisbilhando* do saxofone, uma coisa delicada, que vai se juntar a uma coisa bem objetiva da flauta que é o Mi e o Si bemol e tem um *trilo* tímbrico ali. Sobre o ataque, nós tínhamos uma questão de junção nos ataques dos fortes, por exemplo compassos 60 e 61, também no compasso 53, esses ataques são bem importantes em termos do que é tenuto, depois vira um acento. Eu acho que a gente tentou mostrar um pouco isso. Não sei se a gente foi muito feliz, mas a gente estava tentando achar esses pontos de equilíbrio no grupo.

#### 8. Qual é a sua opinião sobre as estratégias de ensaio que o grupo adotou?

Eu acho que cada músico que fosse conduzir um ensaio, iria ensaiar de uma forma diferente de acordo com a sua vivência musical. Acho também que a forma que você leva o ensaio é quase como uma questão cognitiva, no sentido do que é importante para você, você acaba trabalhando o ensaio de uma forma que ressalte aquilo que você acha que é importante. Eu acho que tem algumas coisas, por exemplo que é: tocar junto. Eu tenho uma questão na minha formação, tudo que eu olho, pode ser a coisa mais complicada tipo Brian Ferneyhough, eu tento olhar como se eu tivesse olhando pra Mozart, exemplo, isso é necessário soar isso junto, existe um espaço, existe um compasso e existe uma frase.

Sobre a condução eu acho que foi bem feito, o nosso regente faz esse tipo de coisa bem-feita. Ele tem essa percepção bem cartesiana da obra. Então acho que num primeiro nível, para meu gosto e dentro da minha vivência musical, eu acho que foi bem feito. Eu acho que isso é uma forma racional de resolver música. Se você tiver um grupo bem heterogêneo, você vai chegar mais rápido em um resultado. Agora eu acho que existe um segundo passo, que é uma construção da interpretação do grupo. Talvez nesse sentido eu sinto um pouco falta disso, eu acho que você não controla tanto a performance, eu não sei te dizer muito bem



como funciona. Eu queria decifrar como você manipula esses elementos e tal, mas claro, é sempre dentro da parte de um, quem é solo e quem não é. Esse momento eu gosto sempre da questão de tocar mais vezes, eu acredito que a música vai se criando e cada grupo vai construindo a sua sonoridade. Tem muitos maestros que falam isso, a mesma peça em orquestras diferentes vai soar diferente, porque a orquestra tem uma sonoridade, e dentro daquele material que ele tem, ele vai construindo. Eu acho que mesmo sendo a gente estreando uma peça, a gente precisa tocar mais do começo ao fim, para ir criando esse movimento, porque a música vai se construindo também naturalmente. Assim você consegue manipular melhor as pausas e manipular melhor também esse ‘vai e vem’ da música. Neste sentido eu senti falta e sempre sinto falta na maioria dos trabalhos em geral de trabalhar o equilíbrio do detalhe e também o detalhe dentro do fluxo natural.

Outra coisa que me preocupa muito é o excesso de combinação para a performance. Combinação demais gera erro. Às vezes tem que acontecer, claro que respeitando a característica de cada um, a gente não vai sair tocando a tempo e marcando se o saxofonista está tocando uma nota grave no instrumento, que é mais pesado para andar. Dentro disso você vai criando uma situação musical, onde aquela dificuldade acaba soando de maneira natural. O objetivo é que o público não perceba que aquilo é difícil, isso tem que soar do jeito que se pretende soar. Neste sentido eu sinto um pouco de falta, mas nós fomos muito fiéis ao texto. Acho que foi um dos melhores processos do grupo, funcionou num ótimo ritmo. Acho que no concerto a gente estava muito no que estava escrito e acho que foi legal. Gostaria de tocar mais essa peça. É uma peça que a podemos chegar num nível muito legal e também a peça permite isso pois, ela é bem tocável. Não é uma peça complicada, é uma peça que pode entrar no repertório, porque a escrita é muito funcional, na maioria das vezes não tem problema de instrumentação, apesar de ser difícil para o saxofone manipular aqueles *pianíssimos*. No geral é uma peça que contribui muito para o repertório de música de câmara. Ela te dá muitas possibilidades expressivas, que não trabalhamos tanto assim pelo pouco tempo de ensaio. Por exemplo no início o caráter é estático, as notas são maiores, antes de um acento tem uma pausa que te dá uma possibilidade de criar esse caráter estático, mas ele começa a transformar no compasso 22 que tem um movimento pra flauta e depois vai para o violino. No 25, pela escrita já não é mais o caráter estático, então quando chega no compasso 33 é quase um *scherzo*, acho que a gente deveria ter se permitido realizar mais essas mudanças, mas isso é um tipo de coisa que acontece naturalmente com mais ensaios e performances. No fim volta o caráter estático. Acho que é isso, se permitir a interpretação das células rítmicas que vai criando mais coloridos para a obra.

#### 9. Para você qual foi a maior dificuldade na preparação da obra dentro do Ensemble?

Em relação à peça é a questão do equilíbrio, mas tem também a questão da sala. Acho que a gente dá muito pouca importância nos locais onde ensaiamos e tocamos. Isso muda muito. Eu não acredito que trabalhar numa sala seca seja sempre vantajoso. Acho que isso não vai fazer com que você tenha um som melhor. Você pode até criar individualmente uma sonoridade melhor, mas não necessariamente aquele lugar propicia um bom desenvolvimento do grupo e da peça. Acho que esse é o primeiro fator, às vezes é difícil achar esse equilíbrio dentro da nossa sala de ensaio.

Do ponto de vista técnico, pra mim a parte mais complicada foi o final, achar o ponto de som de ar no compasso 73, que é uma região um pouco complicada pra dar essa diferença. Principalmente no compasso 72, onde está numa região aguda e o som de ar não funciona muito bem. A flauta está muito aberta porque as chaves estão muito abertas. Na verdade, no compasso 73 melhora bastante. Por mais que pareça uma parte simples, mas é a parte mais difícil para saber se você está chegando no resultado adequado ou não. Tem também o

compasso 64, a questão da respiração que é um pouco difícil de conduzir pelo movimento lento e também de juntar com a afinação do saxofone em seguida.

A digitação do compasso 49 era um pouco complicada pra fazer um belo *legato* que combinasse com o *bisbilhando* do saxofone. Eu acho que é basicamente isso. Em termos de grupo, creio que achar o ponto da movimentação dos instrumentos graves que é um pouco difícil.



## Entrevista compositor - 16/04/19

1. Quando um grupo de câmara encomenda uma obra para um compositor, frequentemente o compositor procura conhecer o grupo, o tipo de repertório, os instrumentistas... No caso da obra “Ainda que não haja brisa nenhuma” você conhecia os músicos individualmente e o Ensemble Móbile. Como foi o processo de composição da obra? Que aspectos referentes aos instrumentistas e características do Ensemble Móbile foram levados em consideração?

Eu já vi o Móbile aqui ensaiando, assisti concertos do grupo antes e no que me dei conta que se tratava de um grupo de músicos profissionais que resolviam questões das mais diversas naturezas com relação a técnicas estendidas, técnicas tradicionais, fraseados claros, eu me abstraí. A instrumentação me foi proposta pelo Felipe Ribeiro, que me encomendou a obra. Com exceção do contrabaixista, os outros músicos eu já tinha trabalhado diretamente com eles. A partir deste momento que eu me abstraí, pensei na ideia da obra propriamente. O que eu queria fazer, a partir de então, era realmente a ideia de movimento e do estático. Este título que eu peguei emprestado do Fernando Pessoa é relacionado com a ideia que ficou me perseguindo o tempo todo que trabalhei na peça, e é justamente a imagem de uma árvore parada numa campina, estática. Ainda que não haja brisa nenhuma, a árvore se movimenta e há uma série de coisas que podem acontecer. Ali a sua imaginação pode voar enquanto você está contemplando aquela árvore no meio do nada. Toda a minha música tem uma referência a alguma imagem e a alguma coisa externa, cada vez mais e eu não tenho problema nenhum com isso, aliás isso virou um pouco o meu mundo. Sobre essa instrumentação em si, ela tem um desafio inerente dos instrumentos. Há instrumentos com muito som como o saxofone barítono e instrumentos um pouco mais delicados como o próprio contrabaixo, e também o violino em algumas passagens. Eu quis justamente encarar o desafio de equilibrar essas sonoridades.

2. Percebe-se na obra muitos pontos de isorritmia entre os instrumentos; em outras ocasiões, um instrumento se destaca executando uma frase com mais contornos no discurso enquanto os outros instrumentos possuem linhas mais contínuas. Em outras ocasiões, algumas frases começam em um instrumento e continuam em outros. Tudo isto sem eliminar trechos particularmente contrapontísticos. Em algum momento durante a composição, você imaginou o gesto de execução dos músicos?

Não necessariamente. Fiquei muito preocupado o tempo todo com o equilíbrio do sax dentro do grupo de câmara, pois, embora eu goste muito do timbre do saxofone barítono, essa foi a única questão. Quanto a todas estas características que você falou, na verdade elas se remetem à imagem externa que está me perseguindo. Na música isso não é palpável, a não ser que o ouvinte (o significante) esteja induzido. Algo que gosto muito de trabalhar é com essa dualidade, essa oposição entre estático e movimento. Então, sobre uma nota prolongada acontecem outras coisas em outras vozes, com muito movimento e muita articulação, isso é algo que faz parte do meu discurso musical. Ao desenho do contorno da árvore, que uso alguns recursos que pelo menos para mim fazem sentido. Os *stretti* na isorritmia que você fala é na verdade para dar pontos de convergência na obra, como se fossem eixos e também fazem referência ao tronco da árvore. Com relação ao gesto de execução dos músicos não, isso para mim ficou de lado, é uma coisa abstrata. Eu sei que eles vão fazer, agora como eles vão fazer fica por conta deles.