

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM MÚSICA  
ESPECIALIZAÇÃO EM PERFORMANCE MUSICAL

DANIEL RICOBOM COSTA

O PAPEL DO CONTEXTO NA CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA AO VIOLÃO:  
Uma abordagem autoetnográfica na performance do *Finale* da *Sonata op. 47* (1976) de  
Alberto Ginastera

CURITIBA

2022

DANIEL RICOBOM COSTA

O PAPEL DO CONTEXTO NA CONCEPÇÃO INTERPRETATIVA AO VIOLÃO:  
Uma abordagem autoetnográfica na performance do *Finale* da *Sonata op. 47* (1976) de  
Alberto Ginastera

Artigo científico apresentado ao Curso de Pós-graduação Lato Senu - *Especialização em Performance Musical* da Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, Campus de Curitiba I - EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Performance Musical.

Orientador: Prof. Dr. Mário da Silva

CURITIBA  
2022

## RESUMO

O preparo de uma performance musical é um procedimento complexo e repleto de aspectos das mais variadas origens, sendo o contexto em que a interpretação musical se dá e se constrói um elemento de interesse para o performer-pesquisador. Esta pesquisa teve como objeto de estudo o contexto de construção de uma concepção interpretativa, mediada por uma abordagem autoetnográfica que buscou trazer à tona um melhor entendimento do ponto de vista do intérprete, em especial quando este toma as decisões criativas que resultam numa concepção de interpretação. O recorte escolhido foi o *Finale* (quarto movimento) da *Sonata para Violão op. 47* (1976) de Alberto Ginastera (1916-1983), uma obra que gerou uma considerável quantidade de material dos mais variados tipos, como trabalhos acadêmicos, gravações e entrevistas. O projeto buscou construir uma interpretação da referida obra, documentando as decisões tomadas e avaliando a influência de cada material no resultado final.

Palavras-chave: violão; violão contemporâneo; interpretação musical; *Sonata para Violão op. 47* (1976); Alberto Ginastera; Autoetnografia.

## ABSTRACT

The preparation of a musical performance is a complex procedure, full of aspects of the most varied origins, being the context in which the musical interpretation takes place and is constructed is an element of interest for the performer-researcher. This research had the context of construction of an interpretive conception as its object of study, mediated by an autoethnographic approach that seeks to bring out a better understanding of the performer's point of view, especially when creative decisions that result in a performance conception are made. The chosen delimitation was the *Finale* (fourth movement) of the *Sonata for Guitar op. 47* (1976) by Alberto Ginastera (1916-1983), a composition that generated a considerable amount of material of the most varied sorts, such as academic works, recordings and interviews. The project sought to build a performance of the aforementioned work, documenting the decisions made and evaluating the influence of each material on the final result.

Keywords: Guitar; Contemporary Guitar; Musical performance; *Sonata for Guitar op. 47* (1976), Alberto Ginastera; Autoethnography.

## INTRODUÇÃO

O compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983) escreveu, em 1976, sua única obra para violão: a *Sonata op. 47*, formada por quatro movimentos (*Esordio*, *Scherzo*, *Canto* e *Finale*). Desde então, muito material foi gerado a partir dela, como performances, gravações, entrevistas e artigos científicos. O objetivo desta pesquisa foi desenvolver, através de percepções de um recorte do material supracitado, uma concepção interpretativa do quarto movimento (*Finale*) desta sonata.

Ao empregar uma abordagem autoetnográfica, voltada à documentação tanto do processo de estudo da obra como da exposição do performer ao material já existente sobre a obra, busquei construir uma interpretação que levasse em consideração a grande quantidade de informações presentes sobre a peça, integrando ou rejeitando ideias e conceitos de acordo com a subjetividade do performer, e avaliando assim a influência de cada meio de aquisição de conhecimento no preparo da obra.

### 1. COMPOSITOR

Alberto Ginastera nasceu em Buenos Aires, no dia 11 de abril de 1916. Aos sete anos de idade, por demonstrar interesse, começou seu treinamento musical, ingressando em 1928 no *Conservatorio de Música Alberto Williams* de Buenos Aires, onde graduou-se em composição no ano de 1935. A partir de 1936, continuou sua formação no *Conservatorio Nacional Superior de Música* da mesma cidade, estudando harmonia, contraponto e composição, e no ano seguinte o compositor e maestro Juan José Castro (1895-1968) estreou uma suíte orquestral adaptada do ballet *Panambí*, composição de Ginastera, enquanto este ainda era estudante. No ano de 1938 graduou-se no conservatório e iniciou sua carreira de docente em 1941, lecionando na instituição citada e na *Academia Militar de San Martín*. Nesse período ocorreu a estreia na íntegra de seu ballet *Panambí* (1940) e a composição de *Estancia* (1941), sendo que, segundo Schwartz-Kates (2001, p. 875, tradução nossa<sup>1</sup>):

---

<sup>1</sup> The fresh spontaneity of shorter pieces of the early 1940s, such as *Malambo* (1940), *Cinco canciones populares argentinas* (1943) and *Obertura para el 'Fausto' criollo* (1943), contributed to his growing stature as one of the most technically adept and musically eloquent composers associated with the nationalist movement (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 875).

A estimulante espontaneidade de peças mais curtas [de Ginastera] do início da década de 1940, como *Malambo* (1940), *Cinco canciones populares argentinas* (1943) e *Obertura para el 'Fausto' criollo* (1943), contribuíram para sua crescente estatura como um dos compositores mais tecnicamente aptos e musicalmente eloquentes associados ao movimento nacionalista.

Por sua relação tumultuada com o regime Peronista, o compositor foi forçado, em 1945, a abdicar de sua posição na *Academia Militar de San Martín* e morar por dois anos nos Estados Unidos, onde visitou várias universidades, assistiu a performances de suas composições e teve aulas com o compositor norte-americano Aaron Copland (1900-1990), mantendo com este uma prolífica amizade. De volta à Argentina, contribuiu para a fundação da seção argentina da ISCM (*International Society for Contemporary Music*) e tornou-se diretor da *Facultad de Artes*<sup>2</sup> da *Universidad Nacional de La Plata*. Em 1948, compôs seu *Quarteto de Cordas nº 1*, que “[...] figura como uma de suas declarações musicais mais poderosas, fundindo segmentos abstratos da música folclórica com princípios construtivos tradicionais e técnicas contemporâneas” (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 875, tradução nossa<sup>3</sup>).

Embora tenha continuado a enfrentar problemas por conta do governo Perón, Ginastera conseguiu se manter financeiramente por meio de comissões e trilhas sonoras de filmes, consolidando-se como um compositor de renome com a estreia de obras como: *Quarteto de Cordas nº 2* (1958), *Concerto para Piano nº 1* (1961) e *Cantata para América Mágica* (1961). Nesse período foi também diretor da *Facultad de Artes y Ciencias Musicales* da *Universidad Católica Argentina* (1958) e do CLAEM (*Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*) do *Instituto Torcuatto di Tella* (1962). Nos anos seguintes ocorre também a composição e estreia de suas duas primeiras óperas: *Don Rodrigo* (1963-64) e *Bomarzo* (1966-67), sendo que a estreia da primeira no *New York State Theatre* “[...] gerou uma reposta esmagadoramente positiva da crítica e estabeleceu a reputação de Ginastera como um grande compositor de ópera” (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 875, tradução nossa<sup>4</sup>).

<sup>2</sup> No original (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 875), a instituição é referida como “*conservatory of music and theatre arts at the National University of La Plata*”, mas encontrei apenas o nome citado no presente texto para o departamento de artes dessa universidade.

<sup>3</sup> His String Quartet no.1 of that year figures as one of his most powerful musical statements, fusing abstract folk music segments with traditional constructive principles and contemporary techniques (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 875).

<sup>4</sup> [...]its spectacular performance there on 22 February 1966 engendered an overwhelming critical response and established Ginastera's reputation as a major opera composer (SCHWARTZ-KATES, 2001, 875).

Por volta desse período Ginastera passou por uma crise matrimonial, divorciando-se de sua primeira esposa em 1969. Sua carreira composicional também foi afetada, com várias comissões atrasadas e grandes dificuldades para terminar sua terceira ópera, *Beatrix Cenci* (1971). No mesmo ano, compositor casou-se novamente, após o desenvolvimento de um considerável vínculo afetivo com a violoncelista argentina Aurora Nátola, que permaneceria como sua esposa até a morte do argentino em 1983. De acordo com Schwartz-Kates (2001, p. 875), esse foi um período muito prolífico de composição, em que Ginastera concebeu algumas de suas obras mais inovadoras e criativas, como *Turbæ ad Passionem Gregorianam* (1974-75) e *Popol Vuh* (1975-83). Foi também nesse período final de sua vida que Alberto Ginastera compôs um considerável conjunto de obras para violoncelo e a *Sonata para Violão op. 47* (1976).

### 1.1 Obra

Sua obra normalmente é dividida em três períodos<sup>5</sup>: Nacionalismo Objetivo (1934-1947), Nacionalismo Subjetivo (1947-1957) e Neo-Expressionismo (1958-1983). Essa classificação aponta, segundo King (1992, p. 7), as diferentes maneiras com que o compositor utilizou e manipulou materiais advindos do folclore argentino durante a sua vida. No Nacionalismo Objetivo, Ginastera usa esse material de forma mais direta (embora raramente ocorram citações literais) e com recursos tonais tradicionais (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876), além de empregar materiais folclóricos de maneira diferente em movimentos lentos e rápidos: no caso dos primeiros, o compositor usa frequentemente de *vidala* ou *triste*, enquanto nos segundos é presente a influência de *gato*, *zamba* e *malambo* (KING, 1992, p. 8).

Desse primeiro período data a gênese de alguns elementos importantes da música de Ginastera, em especial no que tange à *Sonata para Violão op. 47* (1976). Como explica Schwartz-Kates (2001, p. 876, tradução nossa<sup>6</sup>), de acordo com sua própria percepção:

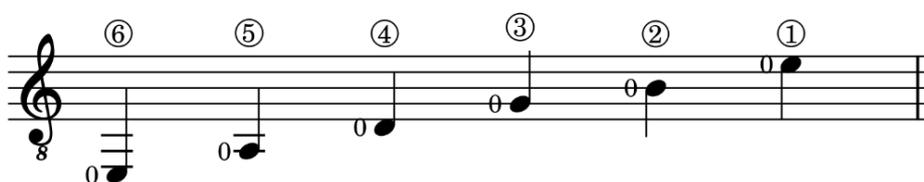
---

<sup>5</sup> Embora essa classificação seja oriunda do próprio compositor e aceita pela grande maioria dos autores abordados nesse artigo ((KING, 1992), (BASINSKI, 1994), (GÓMEZ, 2010)), Schwartz-Kates (2001) sugere a adição de um quarto período de Síntese Final, que iria de 1976 (justamente o ano de composição da Sonata para Violão) a 1983. Essa inclusão se dá por conta da grande variedade estilística das obras compostas no Neo-Expressionismo de Ginastera, especialmente após seu casamento com Aurora Nátola. Para uma discussão mais detalhada, ver Gaviria (2010, p. 7-12).

<sup>6</sup> From his earliest works he showed a remarkable ability to forge new symbols expressive of Argentine musical identity. In doing so he drew his inspiration from the *gauchesco* tradition that upheld the gaucho (horseman) as an idealized national emblem. He created a powerful image of this figure with a chord derived from the open tuning of the gaucho's guitar strings. The resulting sonority, *E-A-d-g-b-e'*, evokes

Desde suas primeiras obras, ele [Ginastera] mostrou uma notável capacidade de forjar novos símbolos expressivos da identidade musical argentina. Ao fazê-lo, inspirou-se na tradição *gauchesca* que sustentava o *gaucho* como emblema nacional idealizado. Ele criou uma imagem poderosa dessa figura com um acorde derivado da afinação aberta das cordas do violão do *gaucho*. A sonoridade resultante, E–A–d–g–b–e’ [notas das cordas soltas na afinação padrão do violão, do grave para o agudo], evoca uma imagem sonora do instrumento, enquanto incorpora uma segunda identidade folk como uma forma reordenada da escala pentatônica menor argentina, E – G – A – B – D.

FIGURA 1 – Notas das Cordas Soltas do Violão, do Grave (6ª corda) ao Agudo (1ª corda).



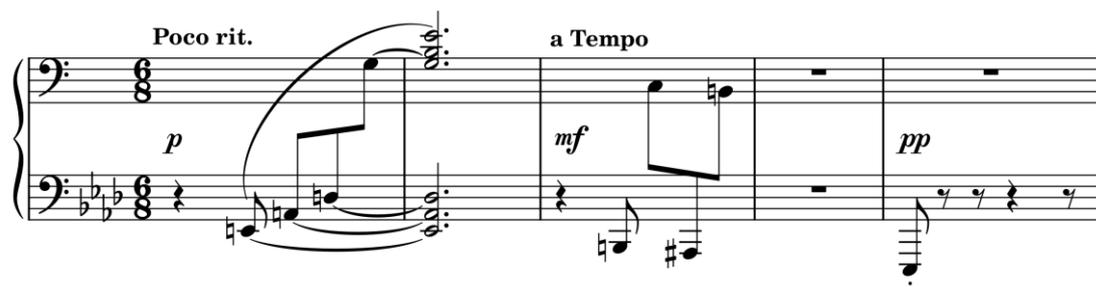
Esse *Guitar Chord*, assim denominado por Gaviria (2010), é utilizado ao longo da carreira do compositor, tomando novas formas e significados (KING, 1992, p. 14). A primeira aparição desse acorde na obra do compositor ocorre na primeira peça das *Danzas Argentinas op. 2*<sup>7</sup> para piano, *Danza del Viejo Boyero op. 2 n° 1* (1937), fazendo alusão ao violão: um arpejo inalterado das notas das seis cordas soltas do instrumento, do grave ao agudo. Segundo Gaviria (2010, p. 21) e Moraes (2012, p. 3), o uso do *Guitar Chord* sem alterações e de maneira arpejada é muito comum em obras pertencentes ao Nacionalismo Objetivo de Ginastera.

FIGURA 2 - O *Guitar Chord* na *Danza del Viejo Boyero op. 2* (1937) para piano:

c. 78-79

a sound image of the instrument, while embodying a second folk identity as a reordered form of the Argentine minor pentatonic scale, E–G–A–B–D (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 875).

<sup>7</sup> É uma obra escrita em 1937, formada por três danças: *Danza del Viejo Boyero op. 2 n° 1*, *Danza de la Moza Donosa op. 2 n° 2* e *Danza del Gaucho Matrero op. 2 n° 3*.



Outro símbolo importante que o compositor desenvolve nesse período é a sua caracterização do *malambo*, uma dança Argentina de natureza competitiva, na qual os *gauchos* demonstram suas habilidades de dança e improvisação. Ginastera usa abstrações dessa dança através de elementos musicais:

Ao representar o *malambo*, ele associou seu movimento característico de bater os pés (conhecido como *zapateo*) com seis colcheias rápidas por compasso, evocando uma imagem dos pés do *gaucho* em movimento. Sobre esse padrão ele sobrepõe ritmos de dança codificados de gêneros como o *gato* e a *zamba*, acelerando e intensificando esse complexo rítmico com ostinatos bartókianos percussivos. (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876, tradução nossa<sup>8</sup>)

FIGURA 3 - O *Guitar Chord* e o *Malambo* no *Malambo Op. 7* (1940) para piano, c. 1-5



O Nacionalismo Subjetivo inicia em 1948, quando o compositor escreve o *Quarteto de Cordas n° 1*. Começando a adotar procedimentos seriais, embora estes ainda não governem a estrutura das obras, Ginastera continua a usar o *Guitar Chord* como material temático, em conjunto com o centro tonal de F#. Isso se dá devido à natureza do referido acorde, que quase contém um *subset* de *tone row*. Embora o material motivico e temático tenha permanecido o mesmo, as técnicas composicionais começaram a evoluir,

<sup>8</sup> In representing the *malambo*, he associated its characteristic foot-tapping motion (known as *zapateo*) with six rapid quavers per measure, evoking an image of the gaucho's moving feet. Upon this pattern he superimposed codified dance rhythms of genres such as the *gato* and *zamba*, accelerating and intensifying this rhythmic complex with percussive Bartókian ostinatos (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876).

gerando uma música mais compacta e complexa, sendo o *Guitar Chord* agora um motivo germinal ao invés de um elemento de caráter simbólico (KING, 1992, p. 16-19).

A partir de seu Nacionalismo Subjetivo, o compositor começa a elaborar e solidificar certos protótipos de formas musicais, os quais iria explorar pelo resto de sua carreira. Embora tivesse grande preocupação com o rigor formal e a simetria em seus segundo e terceiro períodos, Ginastera contrastava esses aspectos de sua música com trechos de improvisação (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876) e uma gama de recursos composicionais:

O uso de técnicas tonais, seriais, aleatórias e programáticas de movimento a movimento é um traço eclético das obras posteriores de Ginastera. A *Sonata para Violão*, como a *Sonata para Violoncelo*, a *Sonata para Piano no. 1* e *Sonata para Piano no. 2*, são construídas com uma variedade de técnicas de composição e motivos. As formas da canção argentina são encontradas no primeiro movimento; as associações místicas representadas por agrupamentos de tons, efeitos instrumentais e procedimentos aleatórios são encontradas no segundo movimento scherzo; procedimentos dodecafônicos no terceiro movimento; e a forma rondó do *malambo* no quarto movimento (KING, 1992, p. 21<sup>9</sup>).

O Quarteto n° 2 (1958), a primeira obra inteiramente serialista de Ginastera, marca o início da terceira fase do compositor, na qual as técnicas dodecafônicas adotadas por ele trazem novas e complexas sonoridades ao discurso musical, além de alusões místicas e mágicas que são associadas ao misticismo do folclore sul-americano e citações de obras europeias do passado, estas últimas com frequência em seus *scherzos* (KING, 1992, p. 19-20). A Segunda Escola de Viena torna-se uma fonte de referência para o compositor, que passa a demonstrar influências de Schoenberg, Webern e Berg em sua obra (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876).

Ainda de acordo com Schwartz-Kates (2001, p. 876, tradução nossa, grifo nosso), Ginastera expande seu vocabulário musical ao final de sua carreira para abranger uma espécie de “herança indígena coletiva”, um certo pan-americanismo que busca retratar traços das culturas pré-colombianas. Esse parece ser um dos principais aspectos que justificam a decisão da autora de adicionar um quarto período composicional à obra do compositor, pois “as últimas composições de Ginastera formam uma síntese

---

<sup>9</sup> The use of tonal, serial, aleatoric and programatic techniques from movement to movement is an eclectic trait of Ginastera's later works. The *Guitar Sonata*, like the *Cello Sonata*, the *Piano Sonata no. 1* and *Piano Sonata no. 2*, is constructed with a variety of compositional techniques and motives. The Argentine song forms are found in the first movement; the mystic associations represented by tone clusters, instrumental effects and aleatoric procedures are found in the second movement scherzo; dodecaphonic procedures in the third movement; and the rondo form of the *malambo* in the fourth movement (KING, 1992, p. 21).

consumada de sua trajetória criativa. À exceção de sua *Sonata para Violão* (1976, rev. 1981), que remete musicalmente ao *gaucho*, ele deixou de usar modelos do folclore especificamente argentino e se alinhou a um americanismo pan-continental.”

## 1.2 *Sonata para Violão Op. 47* (1976)

Escrita em 1976 e dedicada ao violonista brasileiro Carlos Barbosa-Lima, a *Sonata para Violão Op. 47* (1976) é a única obra do compositor para o instrumento e foi concebida durante o terceiro período composicional da obra de Ginastera, denominado Neo-Expressionismo (1958-1983). É uma obra de quatro movimentos (*Esordio*, *Scherzo*, *Canto* e *Finale*) com duração e estilo similares aos da primeira sonata para piano do mesmo compositor (KING, 1992, p. 7). Apresenta, em sua constituição, elementos importantes que perpassam grande parte da produção do compositor, como o *Guitar Chord*, organização formal do *Scherzo* e do *Malambo* ginasterianos nos segundo e quarto movimentos, respectivamente, além de influências das formas musicais populares argentinas, como *vidala*, *zamba*, *chacarera* e *gato*.

O primeiro movimento, *Esordio*, é “um solene prelúdio seguido de um canto inspirado na música *Kecua* e que finaliza com a reexposição abreviada desses dois elementos” (GINASTERA, 1981, prefácio, tradução nossa<sup>10</sup>). Na peça, que se inicia e termina com o *Guitar Chord*, podemos detectar influências do violão *criollo* na estruturação da primeira parte, que consiste de progressões de acordes seguidas de floreios arpejados, e de *vidala* e *baguala*, dois *cantos de caja* do Noroeste da Argentina, na segunda parte (BASINSKI, 1994, p. 22, 34-35).

No segundo movimento, *Scherzo*, “um jogo de luzes e sombras, de climas noturnos e mágicos, de danças distantes, de contrastes dinâmicos, de ambientes surrealistas, tais como eu os usei em obras anteriores” (GINASTERA, 1981, prefácio, tradução nossa<sup>11</sup>), Ginastera explora a imagem do céu noturno da região dos *pampas*, muito celebrado na literatura e por vezes descrito como “um céu diáfano”. Segundo Basinski (1994,

<sup>10</sup> El primer movimiento, *Esordio*, es un solemne preludio seguido de un canto inspirado en la musica *Kecua* y que finaliza com la reexposición abreviada de estos dos elementos. (GINASTERA, 1981, prefácio).

<sup>11</sup> El segundo movimiento, *Scherzo*, [...] es un juego de luces y sombras, de climas nocturnos y mágicos, de contrastes dinámicos, de danzas lejanas, de ambientes surrealistas, tal como yo los he utilizado en obras precedentes (GINASTERA, 1981, prefácio).

p. 23), essa ambiência mágica noturna é influenciada também pela *night music* de Bartók, embora transposta do leste europeu para a região central da Argentina. Nesse movimento também ocorre a primeira aparição do aspecto enérgico e rítmico das danças *gauchas* dos pampas, com compasso 6/8, *rasgueados*, *tamboras* e *golpes*.

Além disso, é possível constatar uma síntese estilística dos *Scherzi* ginasterianos, com a convivência simultânea de elementos neo-tonais e atonais, além de várias características de outras obras do mesmo compositor, que parecia estar buscando novas formas de expressar o ambiente noturno mágico que presenciou em sua infância (WAGNER, 2007, p. 100-103). Ao final da peça, ocorre a citação de um fragmento melódico relacionado ao personagem Sixtus Beckmesser da ópera *Die Meistersinger von Nürnberg*, do compositor alemão Richard Wagner, sendo que “a ‘fantasmagoria’ do alaúde de Beckmesser é então respondida imediatamente, com se por algum *gaucho* imaginário dos últimos dias, dando o efeito de uma *payada*, a improvisação de caráter provocativo tão popular entre os *gauchos*” (BASINSKI, 1994, p. 24, tradução nossa<sup>12</sup>).

O *Canto*, terceiro movimento, é de estrutura similar ao *Esordio*, com a parte A servindo de prelúdio à parte B, de caráter mais lírico. O início se dá com acordes arpejados e gestos acelerados entre eles, fazendo alusão aos prelúdios dos violonistas argentinos (BASINSKI, 1994, p. 25-26). Enquanto os outros movimentos delineiam E-F-F#-E internamente, o *Canto* quebra o padrão ao começar com F#. O acorde inicial é uma combinação de dois hexacordes quartais da série em quartas derivada do *Guitar Chord* (E-A-D-G-B-E e F-A#-D#-G#-C#-F#) (KING, 1992, p. 55-56).

### 1.3 *Finale*

O *Finale* da *Sonata para Violão Op. 47* (1976) é baseado no *Malambo*, uma dança rápida e rítmica em 6/8 ou 6/8+3/4 com ênfase nas colcheias e final de frase demarcado por hemíolas em semínimas pontuadas (KING, 1992, p. 13). De caráter competitivo, energético e heroico, essa dança geralmente é acompanhada por violão e percussão, sendo que os dançarinos se revezam, elaborando e acrescentando aos movimentos de dançarinos anteriores. Segundo King (1992, p. 32, tradução nossa<sup>13</sup>, grifo

<sup>12</sup> The ‘phantasmagoria’ of Beckmesser’s lute is then answered immediately, as if by some imaginary latter-day *gaucho*, giving the effect of a *payada*, the back-and-forth improvisation so popular with the *gauchos* (BASINSKI, 1994, p. 24).

<sup>13</sup> The rondeau form, phrase extensions and improvisatory spirit of the finale imitate the choreography of the *malambo* (KING, 1992, p. 32).

nosso), “A forma rondó, extensões de frase e espírito improvisatório do *finale* imitam a coreografia do *malambo*”.

Esse movimento começa com o mesmo *Guitar Chord* arpejado do *Esordio*, mas dessa vez apresentado de forma a recriar os *golpes*, *taboras* e *rasgueados* do violão *criollo* argentino (BASINSKI, 1994, p. 26). Isso cria um contrastaste com o movimento anterior, no qual nenhuma citação literal do referido acorde se deu, além de sinalizar a tônica no início da peça e pontuar importantes cadências com suas transposições. No *Finale*, o *Guitar Chord* retorna como tônica e está presente na seção A como um todo, com as progressões partindo dele e chegando nele (KING, 1992, p. 42-43).

O primeiro e o último movimentos enfatizam a nota da tônica (E), enquanto o segundo movimento foca no F e o terceiro no F#. Dessa forma, a direcionalidade tonal da *Sonata para Violão Op. 47* (1976) pode ser visualizada como E-F-F#-E, o que guia tanto as progressões harmônicas do *Esordio*, que aparecem na obra toda, quanto os movimentos, os quais se distanciam por semitons, cada um deles contendo uma predominância de intervalos relacionados à distância do centro tonal local para a tônica da obra (KING, 1992, p. 35).

Esse arco de direcionalidade é acompanhado pelo uso do *Guitar Chord*, que aparece com maior frequência no primeiro e no quarto movimentos, enfatizando a tônica e sugerindo a ideia de exposição e recapitulação, enquanto os movimentos restantes, por explorarem centros tonais mais distantes, seriam o desenvolvimento (KING, 1992, p. 36-37). Fragmentos desse acorde tomam significância no decorrer da *Sonata para Violão Op. 47* (1976). No início do quarto movimento, há predominância de pedais graves (E, EA e EAD), enquanto na parte B os motivos aparecem acompanhados por pedais agudos (B e BE); mais notadamente o que o autor chama de EAD:

EAD, as três primeiras notas do *Guitar Chord*, formam um motivo que se destaca em toda a *Sonata para Violão*. É um subconjunto do *Guitar Chord* e da série quartal de doze tons. Muitas vezes é apresentado melodicamente enfatizando uma sétima menor, a inversão de uma segunda maior. A introdução do motivo EAD aparece nos floreios dos três primeiros sistemas do *Esordio*. O motivo EAD reaparece ao longo da *Sonata* (KING, 1992, p. 38, tradução nossa<sup>14</sup>, grifo nosso).

---

<sup>14</sup> EAD, the first three notes of the guitar chord, form a motive that is prominent throughout the *Sonata for Guitar*. It is a subset of the guitar chord and the twelve-tone series of fourths. It is often presented melodically stressing a minor seventh, an inversion of a major second. The introduction of the EAD motive appears in the flourishes of the first three lines of "Esordio". The EAD motive reappears throughout the *Sonata* (KING, 1992, p. 38).

De forma geral, a música de Ginastera sempre carregou traços do violão, em especial por sua herança cultural como principal instrumento da música *criollo* argentina, carregando “uma ampla implicação folclórica, uma certa história inevitável” (BASINSKI, 1994, p. 20, tradução nossa<sup>15</sup>). É interessante notar que, ao finalmente escrever para o instrumento, o compositor desenvolve uma interessante notação para indicar o uso das sonoridades do violão *criollo*, como *rasgueados*, *golpes* e *taboras*. Entretanto, Basinski (1994, p. 27, tradução nossa<sup>16</sup>) considera que “apesar de todo esse esforço por parte do compositor, ainda é preciso ter uma boa compreensão do som e do tato do violão *criollo* para entregar uma execução bem-sucedida desse movimento.”

O próprio compositor descreve o *finale* como:

[...] rondó vivo e espirituoso que lembra os ritmos fortes e marcados da música dos pampas. Combinações de 'rasgueados' e 'taboras' percussivos misturados com outros procedimentos de tons metálicos ou ressaltos das cordas dão um colorido especial a esse movimento rápido e violento que em sua totalidade adquire o caráter de uma 'toccata' (GINASTERA, 1981, prefácio, tradução nossa<sup>17</sup>).

## 2. PROBLEMA DE PESQUISA

Alberto Ginastera é tido como um compositor de renome e importância, sendo a *Sonata para Violão Op. 47* (1976), sua única composição para violão, uma obra de grande relevância dentro do repertório violonístico. Gaviria (2010, p. 1) considera o argentino como um dos mais importantes compositores do século XX, sendo sua *Sonata para Violão Op. 47* (1976) “[...] talvez a obra definitiva em que Ginastera atinge um ápice técnico e estético no tratamento do *Guitar Chord*” (GAVIRIA, 2010, p. 75, tradução nossa<sup>18</sup>, grifo nosso).

---

<sup>15</sup> The guitar itself, being the main instrument of *criollo* folk music, carries a broad folkloric implication, a certain inevitable history. The sound of the guitar has been a folkloric presence in Ginastera's music almost from the very beginning (BASINSKI, 1994, p. 20).

<sup>16</sup> Despite all of this effort on the part of the composer, it is still necessary to have a good understanding of the sound and feel of *criollo* guitar style to be able to deliver a successful performance of this movement (BASINSKI, 1994, p. 27).

<sup>17</sup>[...] *Finale*, rondó vivo y fogoso que recuerda los ritmos fuertes y marcados de la música de las pampas. Combinaciones de 'rasgueados' y 'taboras' percusivos mezclados con otros procedimientos de tonalidades metálicas o de rebotes de las cuerdas proporcionan un color especial a este movimiento rápido y violento que en la totalidad de su aspecto adquire el carácter de una 'toccata' (GINASTERA, 1981, prefácio).

<sup>18</sup> The Sonata for Guitar, op. 47 (1977) is perhaps the definitive work in which Ginastera reaches a technical and aesthetic pinnacle in his treatment of the guitar chord (GAVIRIA, 2010, p. 75).

De acordo com King (1992, p. 6, tradução nossa<sup>19</sup>), “A *Sonata para Violão Op. 47* é uma obra excepcionalmente importante no tocante ao uso motivico e temático de Ginastera da música folclórica sul-americana”. Para Basinski (1994, p. 10, tradução nossa<sup>20</sup>), “[...] é uma obra arrojada e imaginativa, exigindo grande virtuosismo do intérprete, e solicitando uma série de engenhosos efeitos especiais”. O compositor frequentemente fazia alusões ao instrumento em sua obra como um todo, sendo reconhecido por seu uso imaginativo de materiais da música folclórica na composição de obras de estética contemporânea, com a *Sonata para Violão Op. 47* figurando um ótimo exemplo dessa abordagem composicional (BASINSKI, 1994, p. 9).

O próprio Ginastera, no prefácio da referida sonata, relata como a recepção positiva da obra pela crítica o fez celebrar a decisão de adiar a escrita de uma obra para violão por vários anos:

Quando os críticos que assistiram à sua estreia [da *Sonata para Violão Op. 47* (1976)] saudaram esta obra como uma das mais importantes escritas para violão, tanto pela sua concepção como pelo seu modernismo e imaginação sonora inédita, pensei que não era em vão que convinha ter esperado várias décadas para tentar o experimento [de compor para violão] ... (GINASTERA, 1981, prefácio, tradução nossa<sup>21</sup>)

Sendo uma obra de tal reconhecimento desde sua estreia, a *Sonata para Violão Op. 47* (1976) naturalmente gerou um grande volume de material a seu respeito, como artigos, dissertações, trabalhos acadêmicos, gravações e entrevistas. Além disso, vários aspectos da peça são relevantes para sua concepção e, por conseguinte, interpretação: sua procedência argentina, com a presença de várias influências das músicas *criolla* e *andina*<sup>22</sup>; presença dos arquétipos ginasterianos característicos na concepção dos movimentos da referida sonata, como *scherzo* e *malambo*<sup>23</sup>; uso e manipulação do *Guitar chord*, um acorde característico das composições de Ginastera desde o início de sua

---

<sup>19</sup> The *Sonata for Guitar op. 47* is a uniquely important work regarding Ginastera's motivic and thematic use of South American folk music (KING, 1992, p. 6).

<sup>20</sup> Composed in 1976, and exemplifying Ginastera's mature style, it is a bold and imaginative work, requiring great virtuosity of the performer, and soliciting a number of ingenious special effects (BASINSKI, 1994, p. 10).

<sup>21</sup> Cuando los críticos que asistieron a su estreno acogieron esta obra como una de las más importantes escritas para la guitarra, tanto por su concepción como por su modernismo e imaginación sonora inédita, yo pensé que no en vano convenía haber esperado varios decenios para tentar el ensaio... (GINASTERA, 1981, prefácio).

<sup>22</sup> Para uma discussão mais aprofundada, ver Basinski (1994).

<sup>23</sup> Para uma discussão mais aprofundada, ver Wagner (2007).

carreira, no decorrer da obra<sup>24</sup>; uso de técnicas violonísticas não convencionais ou expandidas, muitas vezes levando a várias possibilidades de execução.

Entretanto, apesar da existência de amplo material a respeito da *Sonata para Violão Op. 47* (1976), a vigente pesquisa não encontrou produções científicas com enfoque no impacto disso na performance da obra, o que me levou a indagar: qual a implicação do acesso ao material citado no desenvolvimento da interpretação da obra? Como minhas vivências, percepções e preferências pessoais acerca do contato com esse material influenciam minha tomada de decisões durante o estudo/interpretação da obra? De que maneira as concepções dessa interpretação foram desenvolvidas? Como se conjugaria minha intenção artística no preparo da obra?

Há 27 anos atrás, Jonathan Dunsby (1995, p. 41, tradução nossa<sup>25</sup>) já havia percebido que “[...] no clima musical contemporâneo tornou-se necessário um conhecimento quase avassalador de vários tipos. Querendo ou não, agora não pode haver um intérprete inocente, se é que já houve”. Partindo do pressuposto de que o processo de construção de uma interpretação musical não é influenciado apenas por aspectos do estudo da obra em si e preferências pessoais, mas sim por uma gama de fatores que incluem vivências, leituras, apreciações de gravações, vídeos, entre outros, formando um contexto específico de cada caso – ou, como talvez Dunsby o diria, considerando que ninguém é “inocente”, com cada “culpado” situado em sua própria conjuntura – mostra-se pertinente a investigação de como esse processo de amálgama performático se dá, em especial numa obra rica em contextualização e, portanto, passível de uma considerável pluralidade interpretativa, como é o caso da *Sonata para Violão Op. 47* (1976).

## 2.1 Autoetnografia

De acordo com Cano e Opazo (2014, p. 138-140) e Vieira (2020, p. 1067), o uso do termo autoetnografia se deu inicialmente por Karl Heider (1975), quando este estudava as práticas das tribos *Dani* da Nova Guiné acerca de sua própria cultura, e foi mais tarde usado por Hayano (1979) para as pesquisas culturais em que o último estava inserido. Pode ser definida como um estudo de caráter introspectivo e individual, que visa revelar

---

<sup>24</sup> Para uma discussão mais aprofundada, ver Gaviria (2010) e Moraes (2012).

<sup>25</sup> [...] but in the contemporary musical climate an almost overwhelming knowledge of many different sorts has become necessary. Like it or not, there cannot now be an innocent performer, if ever there could (DUNSBY, 1995, p. 41).

aspectos da cultura a qual pertence o sujeito (CANO; OPAZO, 2014, p. 139), sendo que, nos dias atuais, o termo geralmente designa “[...] uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural” (VIEIRA, 2020, p. 1067).

Em arte, a autoetnografia serve como uma ferramenta potente para a captação de impressões e subjetividades do artista que contribuam para a sua pesquisa, em especial por sua capacidade de lidar com amplos modos de registro, como imagens, metáforas, poemas e os mais variados tipos de referência a outras obras artísticas (VIEIRA, 2020, p. 1068). Dentro da vigente pesquisa, o uso da autoetnografia se dá por sua elasticidade, bem como pela possibilidade de unir performer e pesquisador num só sujeito, obtendo certos dados que, pela sua maior intimidade com relação ao fazer artístico, seriam por vezes inacessíveis à figura do cientista. Além disso, um relato de caráter autoetnográfico pode trazer à tona algumas formas com que o sujeito se relaciona com a atividade artística em questão, seu próprio processo de criação e, de forma essencial às questões dessa pesquisa, os arredores e contextos de tal atividade como um todo:

Tal relato pode revelar aspectos pessoais do sujeito pesquisador, gerando uma auto introspecção do seu próprio fazer; ou pode revelar aspectos inter-relacionais com outros sujeitos participantes do mesmo núcleo de práticas culturais, gerando uma introspecção interativa do seu fazer dentro de um grupo de práticas comuns; ou ainda, esse relato pode revelar como se dão as interações do sujeito pesquisador com objetos, instrumentos, textos e outros símbolos artísticos pertencentes à sua prática cultural (VIEIRA, 2020, p. 1067-1068).

### 2.1.1 Diário reflexivo

O modelo de diário reflexivo de Gray e Malins (2004) leva em conta três maneiras de reflexão: **sobre** a arte, **na** arte e **para** a arte. As duas primeiras, definidas por Schön (1983), referem-se, respectivamente, aos processos de refletir sobre o trabalho já realizado e durante a sua execução, enquanto a terceira foi estabelecida por Cowan (1998) para descrever um processo de reflexão visando atividades ainda não realizadas.

Os três tipos de reflexão podem ser assimilados num mesmo diário reflexivo, sendo que as anotações de caráter mais momentâneo das reflexões **no** processo criativo podem ser expandidas e aprofundadas em reflexões **sobre** este mesmo processo (GRAY;

MALLINS, 2004, p. 62). Por sua vez, a reflexão **para** a arte utiliza-se das informações adquiridas em busca de conceituar as próximas ações:

Na reflexão-para-a-ação, você deve usar as informações obtidas no modo de reflexão anterior. Em contraste com o modo anterior, a reflexão-para-a-ação é muito mais sobre refinamento, estreitamento e foco. Esse modo está relacionado com suas estratégias para pesquisa e obviamente sua proposta de pesquisa (GRAY; MALINS, 2004, p. 62-63, tradução nossa<sup>26</sup>).

Este tipo de reflexão parece ser englobado pelo conceito de **autoetnografia analítica** de Cano e Opazo (2014), por conta do fato de deliberar acerca de atividades já realizadas, ultrapassando a função de registro, gerando ideias e criando conhecimento a partir delas (CANO; OPAZO, 2014, p.145). Já os outros tipos de reflexão podem ser descritos como **autoetnografia descritiva**, segundo o seguinte conceito:

A autoetnografia é descritiva quando se limita a relatar o que se tem feito e o que se está fazendo criativamente. Não há análise nem avaliação, em seu lugar aparece simplesmente uma transmissão direta dos registros, dados e textos autoetnográficos (CANO; OPAZO, 2014, p. 145, tradução nossa<sup>27</sup>).

O procedimento como um todo pode ser encarado de maneira cíclica, e encaixa-se perfeitamente dentro do *loop* de interação e *feedback* proposto por Cano e Opazo (2014), que consiste em observar, registrar e refletir sobre a prática, produzindo uma conceituação que organiza o observado (CANO; OPAZO, 2014). Para facilitar todo o processo, a pesquisa se propôs a documentar: 1) O estudo da obra por meio de um diário de estudo; 2) As percepções provenientes das interpretações-base apreciadas; 3) As ideias e concepções provenientes dos trabalhos, artigos e livros lidos.

Estabeleci o diário de estudo como um documento formado por fichas a serem preenchidas antes, durante e depois de cada momento de prática da obra. Para contemplar a **autoetnografia analítica**, efetuei a leitura do que havia sido registrado na última sessão de estudo, refletindo sobre o que foi documentado antes de iniciar a prática subsequente. Cada ficha continha: 1) Data; 2) Trecho; 3) Objetivos; 4) Estratégias; 5) Dificuldades; 6) Observações.

---

<sup>26</sup> In reflecting-for-action, you should use the information gained in the previous reflection mode. In contrast to the previous mode, reflecting-for-action is much more about refinement, narrowing and focus. This mode relates to both your learning strategies for research and obviously your research proposal (GRAY; MALINS, 2004, p. 62-63).

<sup>27</sup> La autoetnografía es descriptiva cuando se limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente. En este caso no se realiza ninguna reflexión posterior. No hay análisis ni evaluación, en su lugar aparece simplemente una transmisión directa de los registros, datos y textos autoetnográficos (CANO; OPAZO, 2014, p. 145).

FIGURA 4 – Exemplo de ficha do Diário de Estudo:

**DATA:** 04/05/2020

**TRECHO:** Primeira Página.

**OBJETIVOS:** Mapeamento dos padrões de *rasgueado* e *tambura* (direção e dedos executantes).

**ESTRATÉGIA:** Leitura inicialmente vocal, com a colcheia a 120 BPM, e uso do violão quando os padrões rítmicos foram internalizados.

**DIFICULDADES:** Problemas na coordenação dos movimentos de braço e pulso necessários, provavelmente devido ao andamento lento.

**OBSERVAÇÕES:** Fazer a leitura inicial sem o uso do violão e a 120 BPM foi uma sugestão do prof. Mário da Silva, em videoconferência no dia 28/04/2020.

Para documentar as percepções de interpretações-base, elaborei um modelo de ficha de preenchimento posterior à apreciação de cada performance selecionada. Como guias na descrição das nuances expressivas observadas, utilizei os elementos da expressão ao violão descritos por SCARDUELLI (2015), além de item denominado Observações, para melhor articular as impressões tidas de cada interpretação. A ficha consistiu de: 1) Intérprete; 2) Formato; 3) Elementos Expressivos (subdivididos em Articulação, Timbre, Dinâmica, Vibrato, Tempo e Gestual); 4) Observações.

FIGURA 5 – Exemplo de Ficha de Apreciação das Gravações

INTÉRPRETE: Fábio Zanon

FORMATO: Vídeo – Recital em Recife, 1996

ELEMENTOS EXPRESSIVOS:

- Articulação: Os *rasgueados* do começo são executados inicialmente sobre o espelho do instrumento, progredindo para a região da boca, com a presença de 4 movimentos: todos os dedos para baixo; indicador para cima; golpe sobre as cordas com o punho fechado; *rasgueado e-i-m-a*. Nos compassos 14 e 16, ocorre o uso do *rasgueado e-i-m-a* para acentuar o início de dois fragmentos *motívicos*. Os golpes do compasso 23 são executados com o punho fechado na região do tampo acima do espelho e com a mão aberta sobre o mesmo local.
- Timbre: O caráter marcado e intenso dos acordes repetidos é mantido com o uso de um timbre bem metálico.
- Dinâmica: No geral, dinâmica sempre *forte*, com os acordes repetidos no geral com menor volume.
- Vibrato: Há uma instância de vibrato no compasso 78, destacando o ápice melódico da frase.
- Tempo: O pulso é mantido relativamente fixo, com algumas liberdades nos espaçamentos entre as colcheias e uma variação mais considerável em trechos transicionais, como os compassos 23, 38, 48 e 46, presumivelmente para delinear melhor os inícios e finais das frases adjacentes, além de destacar o elemento “diferente” que esses trechos representam dentro da textura mais uniforme dos arredores. É o único intérprete analisado que executa um *accelerando* no trecho do compasso 124 ao final da obra, para incrementar à indicação *molto accentuato, delirante* do compositor.
- Gestual: No geral, gestos grandes e destacados, em especial nos *rasgueados* e *golpes percussivos*, mostrando assim a diferença de execução de cada trecho, devido às várias possibilidades.

OBSERVAÇÕES: É a interpretação de pulso mais acelerado da amostra analisada, com gestual mais espalhafatoso e maiores contrastes *tímbricos* e dinâmicos. Sem dúvida transmite mais violência e instabilidade.

### 3. ANÁLISE DO MATERIAL LEVANTADO

Ao todo, foram 28 fichas do diário de estudo, 3 gravações apreciadas, um verbete de dicionário e 6 trabalhos acadêmicos consultados.

#### 3.1 Gravações de referência

As três gravações de referências consistem de vídeos de performances de três violonistas: do argentino Pablo Márquez, em Hallein, Áustria (1994)<sup>28</sup>; do brasileiro Fábio Zanon, em Sergipe, Pernambuco (1996)<sup>29</sup>; do uruguaio Eduardo Fernández, para o programa de televisão *La guitarra y sus intérpretes n° 105, Sistema Nacional de Televisión de Uruguay - SODRE*<sup>30</sup> (1997<sup>31</sup>)<sup>32</sup>. Os vídeos foram consultados no Youtube, sendo que, apesar de poder encontrar gravações com uma qualidade de áudio melhor e mais recentes de Pablo Márquez e Eduardo Fernández, optei pelos exemplares

<sup>28</sup> Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=vH8rEuoT4T8&ab\\_channel=PabloM%C3%A1rquez](https://www.youtube.com/watch?v=vH8rEuoT4T8&ab_channel=PabloM%C3%A1rquez)>.

<sup>29</sup> Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=VnpwO2Ex7Iw&ab\\_channel=JorgeL.Santos](https://www.youtube.com/watch?v=VnpwO2Ex7Iw&ab_channel=JorgeL.Santos)>.

<sup>30</sup> *Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión e Espectáculos*.

<sup>31</sup> Embora o programa tenha ido ao ar em 1997, a descrição do vídeo usado como base sugere que a *performance* da obra ocorreu em 1985.

<sup>32</sup> Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=ZkPp2mN2Idc&ab\\_channel=AlfredoEscande](https://www.youtube.com/watch?v=ZkPp2mN2Idc&ab_channel=AlfredoEscande)>.

especificados, em virtude da experiência audiovisual possibilitar um melhor entendimento de aspectos do gestual e da constituição dos elementos *rasgueado*, *golpe* e *tambora* dos violonistas.

TABELA 1 – Intérpretes, Formato das gravações e Observações

Intérprete	Fábio Zanon	Eduardo Fernández	Pablo Márquez
Formato	Vídeo – Recital em Recife, 1996	Vídeo – Programa de TV <i>La guitarra y sus intérpretes</i> n° 105 (1997)	Vídeo – Concerto em <u>Hallein</u> , Áustria (1994)
Observações	É a interpretação de pulso mais acelerado da amostra analisada, com gestual mais espalhafatoso e maiores contrastes <u>tímbricos</u> e dinâmicos. Sem dúvida transmite mais violência e instabilidade.	A impressão que tenho é de uma performance mais direta, com uma grande preocupação com a regularidade rítmica e gestual cirúrgico. O andamento, um pouco mais lento que o dos demais violonistas analisados, parece contribuir para a clareza de alguns elementos musicais, além de permitir a manutenção constante do pulso, o que sob um andamento mais veloz, poderia soar “sufocado” ou “apressado”.	Uma performance que me pareceu contrastar bem os momentos de maior violência percussiva com os de intensidade rítmica, mas sem interferência ruidosa tão prevalente. O gestual do violonista certamente contribuiu para isso, pois o ele guardava os gestos mais largos e violentos para momentos onde o texto musical mais exigia esse caráter.

TABELA 2 – Intérpretes e Articulação

Elementos Expressivos/Intérprete	Fábio Zanon	Eduardo Fernández	Pablo Márquez
Articulação	Os <i>rasgueados</i> do começo são executados inicialmente sobre o espelho do instrumento, progredindo para a região da boca, com a presença de 4 movimentos: todos os dedos para baixo; indicador para cima; golpe sobre as cordas com o punho fechado; <i>rasgueado e-i-m-a</i> . Nos compassos 14 e 16, ocorre o uso do <i>rasgueado e-i-m-a</i> para acentuar o início de dois fragmentos <i>motívicos</i> . Os golpes do compasso 23 são executados com o punho fechado na região do tampo acima do espelho e com a mão aberta sobre o mesmo local.	Os <i>rasgueados</i> do começo são executados sobre a boca do instrumento, com uma combinação de três elementos: todos os dedos para baixo, polegar para cima e <i>golpe</i> sobre as cordas com o punho fechado. Os <i>golpes</i> percussivos do compasso 23 são executados em colcheias (duplicados), sendo os primeiros no aro maior inferior do instrumento (abaixo do espelho) e o segundos sob as cordas na região da boca do instrumento.	Os <i>rasgueados</i> do começo são executados sobre a boca do instrumento, progredindo para a região entre a boca e o cavalete. Há uma combinação de três elementos: todos os dedos para baixo, polegar para cima e golpe sobre as cordas com o punho fechado. Os golpes do compasso 23 são executados no cavalete e com a mão aberta, mas de forma lateral, fazendo contato com cavalete e tampo. É o único intérprete analisado a executar o compasso 103 com o mecanismo técnico de acordes repetidos, como a partitura parece indicar, ao invés de <i>rasgueados</i> , como os demais fazem.

TABELA 3 – Intérpretes, Timbre e Dinâmica

Elementos Expressivos/Intérprete	Fábio Zanon	Eduardo Fernández	Pablo Márquez
Timbre	O caráter marcado e intenso dos acordes repetidos é mantido com o uso de um timbre bem metálico.	No geral, mantém a mão direita na borda da boca do instrumento, com os acordes repetidos levemente metálicos, à exceção do polegar, que se mantém próximo da boca, criando uma separação <i>timbrica</i> entre o baixo e o resto do acorde, com uma ligeira função de destaque. Outro trecho onde ocorre o uso de timbre metálico é entre os compassos 86 e 89.	É predominantemente metálico, com algumas nuances de cor. Interessante notar que não há um momento onde o violonista posicione sua mão direita mais próxima ao espelho do instrumento, o que resulta em ausência de timbres doces.
Dinâmica	No geral, dinâmica sempre <i>forte</i> , com os acordes repetidos no geral com menor volume.	Acompanha o fraseado, mas atua de forma mais tímida e contida, quando comparada ao resto dos violonistas analisados. No geral, fica entre <i>mf</i> e <i>f</i> .	É perceptível um contraste dinâmico maior nas frases da primeira página, em contrapartida a menor diferenciação, pelo menos em termos de intensidade sonora, das duas frases e a transição entre elas, no trecho dos compassos 24 a 32. De um modo geral, é mais perceptível a diferenciação dinâmica entre trechos <i>rasgueados</i> e trechos dedilhados, sendo os primeiros <i>mais forte</i> .

TABELA 4 – Intérpretes, Vibrato, Tempo e Gestual

Elementos Expressivos/Intérprete	Fábio Zanon	Eduardo Fernández	Pablo Márquez
Vibrato	Há uma instância de vibrato no compasso 78, destacando o ápice melódico da frase.	Não há ocorrências significativas.	Não há ocorrências significativas.
Tempo	O pulso é mantido relativamente fixo, com algumas liberdades nos espaçamentos entre as colcheias e uma variação mais considerável em trechos transicionais, como os compassos 23, 38, 48 e 46, presumivelmente para delinear melhor os inícios e finais das frases adjacentes, além de destacar o elemento “diferente” que esses trechos representam dentro da textura mais uniforme dos arredores. É o único intérprete analisado que executa um <i>accelerando</i> no trecho do compasso 124 ao final da obra, para incrementar à indicação <i>molto accentuato, delirante</i> do compositor.	O pulso, que é um pouco mais lento do que o dos outros violonistas analisados, é o mesmo do início ao fim, com o tempo fortemente marcado na unidade da colcheia.	Com pulso fixo e marcação sólida na colcheia, também usa da <i>agógica</i> , nos compassos 23, 38, 48 e 46, provavelmente com a mesma intenção de delinear frases e chamar atenção para o elemento não-homogêneo da textura, porém as liberdades aqui tomam mais um caráter de respiração, com uma brevíssima suspensão do pulso, para em seguida retornar com regularidade. No trecho do compasso 118, opta por um <i>ritenuto</i> para ressaltar o caráter <i>molto accentuato, delirante</i> que o compositor demanda.
Gestual	No geral, gestos grandes e destacados, em especial nos <i>rasgueados</i> , e <i>golpes percussivos</i> , mostrando assim a diferença de execução de cada trecho, devido às várias possibilidades.	Gestual mais contido, quando comparado ao dos outros violonistas analisados, embora haja alguns momentos de maior expressão corporal.	As respirações discutidas no item anterior são claramente acompanhadas pelo gesto físico homônimo. Além disso, os gestos que acompanham as <i>tambores</i> e <i>golpes</i> são bruscos e violentos, acentuando o caráter percussivo e ruidoso de tais efeitos.

### 3.1.1 Leituras

As leituras consultadas englobam seis artigos acadêmicos e um verbete de dicionário: King (1992), Basinski (1994), Wagner (2007), Gaviria (2010), Gómez (2010) e Moraes (2012); o verbete Alberto Ginastera, do dicionário *The New Grove Dictionary of Music*, de autoria de Schwartz-Kates (2001).

### 3.1.2 Entrevistas

Foram duas entrevistas consultadas: a do violonista brasileiro Carlos Barbosa-Lima, a quem a *Sonata para Violão Op. 47* (1976) é dedicada, para a plataforma Tonebase (2012); a do violonista uruguaio Eduardo Fernández, para o programa de televisão *La guitarra y sus intérpretes n° 105, Sistema Nacional de Televisión de Uruguay - SODRE* (1997).

### 3.2 Estudo da obra

O processo de estudo da obra teve início no dia 04 de maio de 2020, através da primeira leitura do *Finale*, totalizando 28 fichas registradas no diário. Buscando organizar com mais clareza meu processo de interpretação, dividi os componentes da obra em duas

classificações: trechos que evocam o violão *criollo*, com *rasgueados*, *golpes* e *tamboras*; trechos dedilhados com amplo uso de acordes repetidos<sup>33</sup>.

### 3.2.1 Trechos que evocam o violão *criollo*

Se, por um lado, tive o instinto de tentar mapear os trechos referentes ao violão argentino direto à fonte, construindo minha forma de tocar os trechos com *rasgueados*, *tamboras* e *golpes* de uma forma semelhante à do violão *criollo*, a entrevista de Eduardo Fernández me trouxe importantes reflexões acerca das reais intenções artísticas de Ginastera: para Fernández (1997), Ginastera não tem a imagem do violão como um instrumento pequeno, delicado e idílico, apenas apto para pastorais e serenatas; ele o usa como uma pequena orquestra, e uma orquestra muito bem renovada e pensada, quase inventando no processo um violão distinto. A peça foi elaborada usando um folclore "imaginário" de Ginastera, sendo que o compositor usa elementos do folclore argentino (mas sem citações literais) e de sua própria linguagem musical para trazer um tipo diferente de nacionalismo.

Ainda segundo Fernández (1997), o compositor usa *rasgueados* de uma maneira que muitas vezes não tem a ver com o uso tradicional deles na música argentina: O efeito é empregado com muita velocidade, para dar um outro "timbre" a certos acordes e assim criando uma nova sonoridade do instrumento. Dessa forma, conclui que essas passagens à maneira dos violonistas folclóricos argentinos devem ser pensadas de um ponto de vista que transcende o registro histórico ou a criação de uma atmosfera familiar ao compositor e sua cultura, com os principais símbolos dessas facetas sendo destilados e reinventados na obra do compositor, sendo agora motivos geradores de novas possibilidades expressivas. Acredito que as reflexões sobre a trajetória do compositor ao longo dos anos, em especial no que concerne ao que li em King (1992), Schwartz-Kates (2001) e Gaviria (2010) – ao demonstrar como o compositor passou a encarar seu anseio nacionalista com outros olhos, mudando o tratamento de símbolos musicais criados durante sua primeira fase composicional nas fases posteriores – contribuíram para essa conclusão.

Os elementos que utilizei nos trechos que evocam o violão *criollo* são: polegar para baixo; polegar para cima; indicador para baixo; indicador para cima; todos os dedos para baixo; *rasgueado e-a-m-i*; *golpe* sobre as cordas com punho fechado; *golpe* sobre as

---

<sup>33</sup> Embora musicalmente esses trechos sejam melodias "vestidas" por acordes e pedais, o aspecto técnico-mecânico envolvido é o de acordes repetidos.

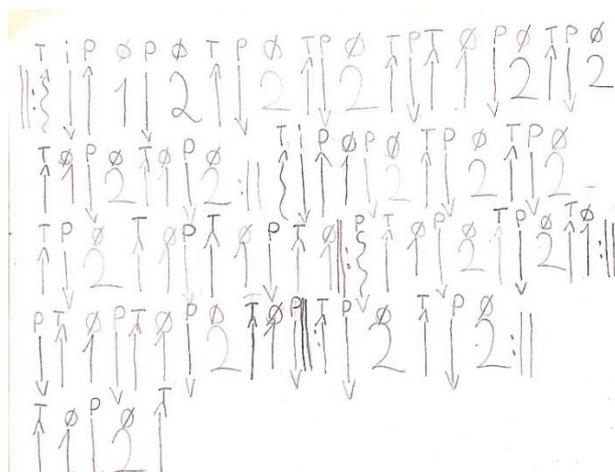
cordas com a lateral do polegar. Uma influência que tive da interpretação de Fábio Zanon (1996) foi o uso do *rasgueado e-a-m-i* para enfatizar inícios de frase, como nos compassos 1, 6, 81, 103 e 127. As principais diferenças com relação ao violão argentino tradicional se dão na variedade de movimentos, que são muitos para um acompanhamento tradicional, em especial no que tange ao uso no acompanhamento de uma música apenas, e na presença do elemento *golpe* com a lateral do polegar, que, até onde sei, não consta no arcabouço técnico do violão *criollo*.

Para melhor organizar os elementos em cada trecho, utilizei a seguinte forma de notação<sup>34</sup>:

TABELA 5 – Notação Personalizada dos Elementos de Mão Direita do Início do *Finale*

Polegar para baixo:	Polegar para cima:	Indicador para baixo:
<b>P</b> ↑	<b>P</b> ↓	<b>I</b> ↑
Indicador para cima:	Todos os dedos para baixo:	<i>Rasgueado e-a-m-i</i> :
<b>I</b> ↓	<b>T</b> ↑	<b>T</b> ↑ ⋮
<i>Golpe</i> sobre as cordas com o punho fechado:		
<b>∅</b> <b>1</b>		
<i>Golpe</i> sobre as cordas com a lateral do polegar:		
<b>∅</b> <b>2</b>		

<sup>34</sup> Apesar de, em tablaturas e materiais didáticos, a indicação para esse tipo de técnica geralmente ser com setas para cima em movimentos que sejam direcionados para longe do chão e vice-versa, optamos aqui por inverter a direção da seta com relação à do movimento, pois assim elas se alinham com o sentido das notas esboçadas na partitura (em direção aos agudos, para baixo, e em direção aos graves, para cima). Essa notação pode ser encarada como uma extensão da forma tradicional de se representar *rasgueados* na partitura, que segue as mesmas diretrizes.

FIGURA 6 – Exemplo da notação na primeira página do *Finale*<sup>35</sup>:

De um modo geral, senti dificuldades até a adaptação com essa forma de tocar. Embora tenha recebido orientações de professores – como praticar mentalmente, solfejando e fora do instrumento; não exagerar na intensidade dos movimentos quando estudando, para evitar o desgaste físico e evitar repetições excessivas dos trechos em questão – ainda tive problemas como machucados nas mãos, marcas no instrumento e rompimento de cordas. Entretanto, ao final do processo de estudo, já havia me acostumado com os movimentos e encontrado a melhor maneira de executar, obtendo mais som com menos esforço.

Um último evento notável foi a decisão de executar nesse estilo o trecho do compasso 103, que originalmente não possui tais indicações. Essa escolha é bastante comum na interpretação da *Sonata para Violão Op. 47* (1976), fato atestado pelas interpretações de Zanon (1996) e Fernández (1997) analisadas nesse trabalho. Os movimentos escolhidos foram predominantemente direcionados para baixo (ou seja, do grave para o agudo), pois sinto que esse trecho necessita de maior intensidade com relação aos anteriores, tanto pela espécie de recapitulação que ele evoca quanto pelo uso de um maior número de notas nos acordes, que são compostos de 5 sons ao invés dos anteriores, de 4 sons.

### 3.2.2 Trechos com acordes repetidos

<sup>35</sup> A notação foi realizada em uma folha separada, para evitar o excesso de informações na partitura em si.

Nas instâncias em que um trecho com acordes repetidos apresentava o *Guitar Chord* ou um fragmento deste (como o já citado EAD, por exemplo), mesmo que houvesse outros elementos de importância musical a serem destacados, optei por sempre deixar o referido acorde presente, como nos compassos 44 a 45, 51 a 54, 76 a 80, 99 a 101 e 106 a 117. Essa decisão, embora não tomada sempre pelos intérpretes analisados, parece plausível pela ênfase da literatura no uso do *Guitar Chord* na *Sonata para Violão Op. 47* (1976). (KING, 1992; BASINSKI, 1994; GAVIRIA, 2010; MORAES, 2012)<sup>36</sup>

Um trecho em que houve uma decisão de interpretação significativa foi o dos c. 51 a 53, onde optei por acentuar os acordes de uma forma a dividir o compasso 7/8 em duas partes, de uma forma a criar dois agrupamentos de colcheias, com 4 e 3, respectivamente. Não consegui encontrar relação com os materiais consultados, nem referências a algo parecido nas interpretações ou entrevistas e, portanto, atribuo essa escolha à minha intuição como performer.

FIGURA 7 - Exemplo da acentuação proposta no compasso 51:



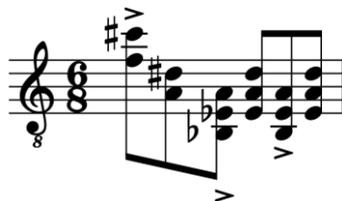
Outra escolha significativa ocorreu no trecho dos compassos 68 a 70, onde decidi começar a execução na região do timbre metálico (sobre o cavalete) e prosseguir gradualmente para a região do timbre doce (sobre o espelho). Apesar de este procedimento em específico não ser utilizado pelas interpretações-base, o violonista Fábio Zanon (1996) usa o timbre doce no trecho.

Por fim, no trecho dos compassos 90 a 93, optei por acentuar a primeira, a terceira e a quinta colcheias de cada compasso e distorcer levemente a homogeneidade da textura, embora mantenha firme o pulso. Essas decisões podem ter sido inspiradas na consulta de Gómez (2010, p. 20-21), que identifica no trecho uma referência à *chacarera*, sugerindo que os acentos que efetuei são naturais ao trecho. Como tive acesso a uma gravação do compositor argentino Marcelo Coronel executando sua *chacarera Bajo*

<sup>36</sup> Consultar “1.1 Obra”, “1.2 *Sonata para Violão op. 47* (1976)” e “1.3 *Finale*” neste trabalho para uma discussão mais aprofundada.

*Cero*, por conta de estar estudando a obra paralelamente, acabei por adotar a leve agógica usada nesta gravação<sup>37</sup>.

FIGURA 8 – Exemplo da acentuação proposta no compasso 90:



## CONCLUSÕES

O preparo da interpretação de uma obra musical é processo que conta com uma enorme gama de variáveis, sendo praticamente impossível destrinchar tal procedimento num ensaio como este. Dito isso, não convém abandonar a complexa tarefa de tentar desvendar alguns dos aspectos importantes dos quais a interpretação musical é composta, pois é apenas com tentativas como a feita por essa pesquisa que conseguiremos entender melhor o fenômeno da performance.

Durante o processo de desenvolvimento dessa pesquisa, muitas vezes me vi lutando contra os formulários e fichas que criei, pois eles pareciam atrapalhar um pouco minha capacidade de ser espontâneo no fazer musical. Entretanto, após várias horas de estudo e documentação, foi possível perceber a cristalização de minhas ideias interpretativas, com a possibilidade de discernir a origem de várias das decisões que tomei, ou, ao menos, quais são as possíveis origens dessa. Quanto a isso, percebemos que as publicações de foco mais abrangente – como as que tratavam da obra do compositor e suas tendências composicionais, por exemplo – tiveram um papel de maior importância no decorrer do estudo da obra, talvez por embasarem com maior escopo as decisões menores que as interpretações-base ou os trabalhos mais específicos sugerem.

Apesar da grande maioria do material apresentado tenha contribuído no resultado final e o produto artístico desta pesquisa, que é uma performance gravada

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://www.marcelocoronel.com.ar/obras/dos-guitarras/>>.

disponibilizada neste trabalho<sup>38</sup>, foi perceptível o impacto que o conhecimento da trajetória do compositor teve na interpretação final. É interessante esse destaque do não tão pragmático, pois mostra que os “culpados”, como talvez diria Dunsby (1995) tem suas vantagens, e, portanto, suas razões para prosseguir com seu comportamento.

Pode-se dizer que o acesso ao material abordado informou boa parte das decisões tomadas no desenvolvimento da interpretação da obra, com alguns casos de intuição do performer que puderam ser devidamente “justificados”, e outros que acabam entrando na categoria de gostos ou subjetividades pessoais. É talvez nessa mistura, entre o embasado e o pessoalmente inferido, que residam as concepções maiores acerca da performance da *Sonata para Violão op. 47* (1976) que construí, e talvez seja justamente por elas que minha intenção artística, munida do amplo material de apoio que essa pesquisa proporcionou, se conjugou.

## REFERÊNCIAS

BASINSKI, Mark Grover. *Alberto Ginastera's use of argentine folk elements in the Sonata For Guitar, OP. 47*. Doutorado em música. University of Arizona, Arizona, Estados Unidos da América, 1994.

Disponível em:

<<https://repository.arizona.edu/handle/10150/558228>>.

Acesso em 04/06/2021.

GAVIRIA, Carlos A. *Alberto Ginastera and the Guitar Chord: an analytical Study*. Mestrado em música. University of North Texas, Texas, Estados Unidos da América, 2010.

Disponível em:

<[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc33152/m2/1/high\\_res\\_d/thesis.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc33152/m2/1/high_res_d/thesis.pdf)>.

Acesso em 20/11/2021.

KING, Charles. *Alberto Ginastera's Sonata for Guitar Op. 47: an analysis*. Doutorado em música. University of Arizona, Arizona, Estados Unidos da América, 1992.

Disponível em:

<<http://hdl.handle.net/10150/565537>>.

Acesso em 04/06/2021.

MORAES, Luiz Felipe Vargas Magdaleno de. The Guitar Chord – An analysis of Alberto Ginastera use of the guitar as a compositional source on Sonata Op. 47 for Guitar. In: *VI Simpósio de Acadêmico de Violão da EMBAP*. Curitiba, 2012. P. 1-17.

---

<sup>38</sup> Performance do *Finale* da *Sonata op. 47*. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1jgOf-hKZ9rzh07HDSN2uf4XEQNEFoeEi/view?usp=sharing>>.

SCARDUELLI, Fábio. Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. In: *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, 2015. P. 1-9.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. Ginastera, Alberto (Evaristo). In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music*. London: Macmillian, 2001, vol. 9, p. 875-879.

SCHÖN, Donald. *El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós, Espanha, 1998.

VIEIRA, Rebeca. Autoetnografia da Prática Interpretativa: um levantamento de teses e dissertações brasileiras. In: *VI Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*. Rio de Janeiro, 2020. P. 1067-1077.

WAGNER, Marcos Víctora. *Scherzo da Sonata para Violão, Op. 47 de Alberto Ginastera: Trajetória e Síntese dos Scherzi Ginasterianos*. Mestrado em música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

## LIVROS

CANO, Rubén Lopes; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. *Investigación Artística en Música. problemas, Métodos, experiencias y modelos*. I. ed. Barcelona: ESMUC, Espanha, 2014.

COWAN, J. *On Becoming an Innovative University Teacher: Reflection in Action*. Maidenhead, Berkshire: SRHE/Open University Press, Nebraska, Estados Unidos da América, 1998.

GRAY, Carole; MALLINS, Julian. *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. I. ed. Aldershot: Ashgate, Hampshire, Reino Unido, 2004.

## PARTITURAS

GINASTERA, Alberto. *Sonata for Guitar Op. 47*. New York: Boosey and Hawkes Inc., 1981. Partitura, 19 páginas. Violão.