

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Estratégias para uma Pesquisa Artística: a concepção de “critérios/questões/estratégias a serem observados” dentro de um processo artístico de fazer-refletindo

Leonardo Vieira Feichas

<https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.15318>

Submetido em: 2026-03-06

Postado em: 2026-03-09 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

Estratégias para uma Pesquisa Artística: a concepção de “critérios/questões/estratégias a serem observados” dentro de um processo artístico de fazer-refletindo

Strategies for an Artistic Research: the conception of “criteria, questions, and strategies to be observed” within an artistic process of making-reflecting

Leonardo Vieira Feichas¹

¹ Universidade de Brasília, Departamento de Música, Brasília, Distrito Federal, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5288-6873>

RESUMO: Este artigo analisa as estratégias de pesquisa artística aplicadas em um doutorado focado na interpretação das obras para violino solo de Flausino Valle. A pesquisa estruturou-se em ciclos de coleta de dados, registro em vídeo e diário reflexivo, culminando na proposição da metodologia "Ciclo Artístico Reflexivo de Dupla Checagem" (CARDIC). O estudo detalha os nove "critérios/questões/estratégias a serem observados" relacionados a dedilhados, arcadas, dificuldades técnicas, dinâmicas, efeitos onomatopaicos, andamento, gestos, uso de gravação e sonoridades. Através da análise do processo de "fazer-refletindo" e de exemplos específicos dos Prelúdios de Valle, o artigo demonstra como cada critério contribuiu para a construção da interpretação. A pesquisa valida a Prática Artística como Pesquisa (PaR) e enfatiza o papel da autorreflexão e do registro em vídeo no desenvolvimento artístico.

PALAVRAS-CHAVE: pesquisa artística, interpretação musical, violino solo, flausino valle, prática artística como pesquisa (par)

ABSTRACT: This article analyzes the artistic research strategies applied in a doctorate focused on the interpretation of Flausino Valle's works for solo violin. The research was structured in cycles of data collection, video recording, and reflective diary, culminating in the proposition of the "Artistic Reflective Double-Checking Cycle" (CARDIC) methodology. The study details nine "criteria/questions/strategies to be observed" related to fingerings, bowings, technical difficulties, dynamics, onomatopoeic effects, tempo, gestures, use of recording, and sonorities. Through the analysis of the "making reflecting" process and specific examples from Valle's Preludes, the article demonstrates how each criterion contributed to the construction of the interpretation. The research validates Artistic Practice as Research (PaR) and emphasizes the role of self-reflection and video recording in artistic development.

KEYWORDS: artistic research, musical interpretation, solo violin, flausino valle, artistic practice as research (par)

1. Introdução

Neste artigo, pretendo analisar o que intitulei como “*critérios/questões/estratégias¹ a serem observados*” que foram aplicados em uma pesquisa artística de doutoramento estruturada em ciclos de coletas de dados, registro em vídeo de sessão de estudo, registrados em diário reflexivo e posterior análise autoetnográfica. Esse experimento no doutoramento teve como foco o meu processo artístico de imersão no entendimento da obra para violino solo de Flausino Valle (1894-1954), e deste experimento surgiu uma metodologia/ferramenta metodológica batizada como “Ciclo Artístico Reflexivo de Dupla Checagem” - CARDC (Feichas 2022)².

Esta exposição pretende mostrar o quanto cada critério foi importante para a construção da interpretação, evidenciando aspectos do fazer-refletindo e mostrando exemplos de casos de cada item elencado, com seus respectivos trechos em partitura e vídeos de execução nas notas de rodapé.

Esses *critérios/questões/estratégias a serem observados* foram aplicados dentro de um contexto de uma pesquisa de doutorado em Artes Musicais, inserida nos conceitos da epistemologia emergente da Pesquisa Artística. Diversos métodos foram associados a esse uso, como diário reflexivo (Gray e Malins 2004), ficha de registro de sessão, sessões de coletas em “momentos livres” e “ciclos de coletas” e autoetnografia. A partir dessa experiência, propus o conceito de uma metodologia/ferramenta metodológica intitulada *Ciclo Artístico Reflexivo de Dupla Checagem – CARDC* (Feichas, 2022).

O processo proposto e seu funcionamento integrado colaboraram para um aumento organizacional, de objetividade, autorreflexivo/autorregulatório e de retenção de informações que se desenvolve em diferentes prismas. O artista/performer que consegue estruturar seu caminho para o ganho técnico e musical de maneira mais independente possibilita acompanhar seu próprio processo e ainda validar a Prática Artística como Pesquisa, dentro do conceito da *Practice as Research* - PaR (Nelson 2013 e 2022).

O processo de aprofundamento no entendimento de um estudo aplicado na construção de uma interpretação, nesse caso, teve a duração aproximada dos quatro anos de um curso de doutorado. Desses quatro anos, dois foram dedicados à aplicação dessas estratégias.

¹ Foram definidos a partir dos encontros em aulas de violino na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) com o professor Dr. Tiago Neto, ao longo do primeiro ano de doutoramento. Nessas aulas, pude mostrar as obras pesquisadas. A partir da interpretação que imaginava e levava para a aula, tivemos a oportunidade de explorar a obra, levantar questionamentos, hipóteses, problematizar e discutir possibilidades que moldaram os critérios a serem observados, que nesta pesquisa chamo de *critérios/questões/estratégias a serem observados*.

² O que proponho nesse artigo é uma importante parte do funcionamento da ferramenta “Ciclo Artístico-Reflexivo de Dupla Checagem” (CARDC). Na proposta desta ferramenta é contemplado o fazer-refletindo do artista/pesquisador em processo, em momentos criativos sem protocolos e momentos protocolados. Os “Critérios/Questões/Estratégias” apresentados neste artigo são balizamentos objetivos de observação usados nos momentos protocolados do CARDC. Portanto, para entender a metodologia completa, sugiro a leitura do artigo “Ciclo Artístico-Reflexivo de Dupla Checagem” (CARDC): A proposição de uma ferramenta metodológica no campo da Pesquisa Artística. Segue o link do artigo que institui a ferramenta metodológica e aprofunda o conceito:

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/39994>. Acesso em 31/03/2025.

Apresento aqui os “critérios/questões/estratégias a serem observados” como possíveis suportes da Prática como Pesquisa a serem aplicados dentro de um roteiro, com a possibilidade de adoção por qualquer instrumentista e adaptável dentro do tempo disponível de preparação para a *performance* pretendida.

Antes de seguirmos, cabe apontar uma diferenciação entre os termos “ressignificação” e “evocação” quando aplicado na obra de Valle e neste artigo. Entendemos, neste artigo, que a ressignificação são os itens que aparecem no *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*³, nos quais Valle faz uma releitura poética direta de sons de sua infância e de seu ambiente, bem como alguns casos nos quais Valle representa a viola caipira por meio da técnica *a la guitarra*. As outras representações que aludem sonoridades do ambiente mais indiretamente serão tratadas como evocação. Presentes no Catálogo tem-se quatro ressignificações: porteira da fazenda, carro de boi, tambor e seriema.

2. Estratégias de uma Pesquisa Artística

Os “critérios/questões/estratégias a serem observados” são estratégias empregadas com o propósito de colaborar para reflexão do artista dentro do seu processo artístico, uma das principais características da Pesquisa Artística. Primeiramente, apresento os nove critérios/questões/estratégias e, em seguida, proponho a análise detalhada de cada um, com exemplos de como foram aplicados à pesquisa do autor⁴.

- I. Escolha de dedilhados e suas possibilidades (de acordo com andamento, caráter, dinâmica, uso incomum do violino na técnica *Alla Guitarra*)
- II. Execução de articulações de mão direita e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco)
- III. Detecção de trechos de dificuldade técnico-mecânica e o trabalho específico relacionado às possibilidades de sua resolução
- IV. Dinâmicas propostas pelo compositor, análises de alternativas, fraseados e agógicas
- V. Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopaicos (ressignificações/evocações de vozes da natureza presentes nos *26 Prelúdios Característicos e Concertantes para violino Só*)
- VI. Escolha de andamento (agógica) de acordo com o caráter, indicação de expressão de ideias musicais e aspectos rítmicos;
- VII. Preparação de gestos e movimentos físicos;
- VIII. Uso do gravador/filmadora;
- IX. Sonoridades – realização de contrastes de dinâmica/timbre/articulação.

Segue a análise de cada um desses aspectos:

³ Trata-se de um catálogo de Valle, no qual ele traz para o pentagrama a representação gráfica do seu entendimento de ressignificações e evocações de sons da natureza, sons ambientes do começo do século XX em Barbacena e Belo Horizonte.

⁴ Esses critérios foram propostos por mim dentro do meu contexto de investigação artística, levando em consideração ser um contato inicial com o campo da Pesquisa Artística, por entender que seriam questões que trariam reflexões processuais sobre meu processo artístico. Outro fator que contribuiu para essa moldagem foram as características da obra escolhida, ou seja, uma obra tonal, rica em efeitos onomatopaicos e que demandam entendimento aprofundado de gestual físico. A partir de diversas análises da obra chegou-se a esse balizamento para essa Pesquisa Artística específica.

I. Escolha de dedilhados e suas possibilidades (de acordo com andamento, caráter, dinâmica, uso do violino na técnica *Alla Guitarra*):

Ao realizar a coleta nos diários nos momentos de coleta livre e nos dois ciclos, observei dedilhados que colaborassem para valorizar alguns aspectos, como figuras rítmicas, determinados timbres, ideias estéticas das obras, como representações de instrumentos, efeitos ou dramaticidade, entre outros. Mostrarei aqui alguns exemplos que ilustram essas diversidades. Deve-se apontar que a escolha dos dedilhados se dá com influência da própria formação como violinista do autor deste artigo, que partiu, de uma maneira ou de outra, de escolas tradicionais do violino, como a de Carl Flesch (2000) e Ivan Galamian (1966).

Um exemplo de escolha de dedilhado buscando um som mais estilisticamente alinhado com a peça, seria o dedilhado dos c. 18 a 20 do *Prelúdio I – Batuque*. Levando em consideração o aspecto rústico da peça, optei nesse trecho por um dedilhado na primeira posição que privilegiasse a corda solta I (Mi)⁵. Isso também foi feito devido à evocação da viola caipira – quanto mais o dedilhado está em direção à pestana, mais a corda tem espaço para soar, ou seja, de se parecer com o som rico em harmônicos de uma viola caipira.



Figura 1: dedilhado na primeira posição que privilegia a corda solta I no *Prelúdio I – Batuque* (observar os compassos 18 e 19).⁶
Fonte: edição do autor

Outro exemplo de dedilhados escolhidos com a intenção de valorizar o caráter da obra é no *Prelúdio XX – Tirana Riograndense*. Trata-se de uma dança popular, assim como o *Prelúdio I - Batuque*. Valorizar a utilização da primeira posição e de cordas soltas também fez parte das minhas decisões interpretativas nesse prelúdio, possibilitando maior ênfase ao caráter da dança popular⁷.

⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/404775159>. Acesso em: 21/04/2025. Deve-se ressaltar aqui que o temporal desta investigação artística aconteceu dentro da pandemia de COVID 19. A gravação desses vídeos aconteceu da maneira que era possível naquele momento. Ela é capaz de demonstrar as principais ilustrações do processo naquele momento. Se fossem gravados os mesmos trechos hoje, não teria mesmo efeito, ou seja, naquele momento eu era um artista/pesquisador dentro de um processo de fazer-refletindo.

⁶ As partituras completas dos excertos que compõem os exemplos deste artigo podem se acessados integral e gratuitamente no e-book disponível em: <https://www.bibliotecadigital.unicamp.br/bd/index.php/detalhes-material/?code=111821>. Acesso em 2/08/2025.

⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/405172121>. Acesso em 21/03/2025.

The image shows two systems of musical notation. The first system, measures 13-16, is titled 'Moderato (recitativo)' and marked with a forte 'f' dynamic. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Fingering notations include (V), (n), 4, 3, 1, 7, (3), and (0). The second system, measures 17-18, is titled 'Allegretto' and marked with a piano 'p' dynamic. It includes performance instructions 'arco' and 'pizz' (pizzicato). Fingering notations include (n), (V), 3, and (0). The score is written on a grand staff with two treble clefs.

Figura 2: dedilhado privilegiando cordas soltas no *Prelúdio XX – Tirana Riograndense* (anacruse para o compasso 17 e compasso 18)
 Fonte: edição do autor

Já no *Prelúdio XXI – Prelúdio da Vitória*, para o qual não foi encontrada referência popular evidente, evito o uso de cordas soltas e busco pensar em dedilhados que privilegiem o uso do segundo e terceiro dedos, que têm um vibrato mais confortável e natural, valorizando a dramaticidade requerida pela peça. Nesse exemplo, mudo para a terceira posição para valorizar com um vibrato intenso de segundo dedo a nota de chegada, um Ré no tempo forte do compasso⁸.

The image shows a single line of musical notation for 'Prelúdio XXI - Prelúdio da Vitória'. The measure number '25' is written above the first note. A red rectangular box highlights a sequence of five notes. Above these notes are the fingering notations (0), (3), (1), (2), and (4). The notation includes a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb).

Figura 3: *Prelúdio XXI - Prelúdio da Vitória* - Dedilhado que colabora para o vibrato intenso na nota no tempo forte do compasso.
 Fonte: edição do autor

Em *Serenim*, que se mostra uma peça mais *cantabile*, também dou preferência para o segundo e terceiro dedo nas notas mais longas e que demandam um vibrato mais caloroso e intenso⁹.

⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/405171090>. Acesso em 15/03/2025.

⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/414326142>. Acesso em 15/03/2025.

Allegro Moderato (♩=69)

Figura 4: *Serenim* - preferência para o segundo e terceiro dedo nas notas mais longas que demandam um vibrato mais caloroso e intenso.
Fonte: edição do autor

Seguindo o mesmo princípio de dedilhados acima descrito, na obra *Doce Momento*, também proponho dedilhados que julgo mais seguros¹⁰ de serem realizados em *performance* e que oferecem uma possibilidade musical de sonoridade mais intensa:

Andante

Figura 5: proposta de dedilhado nos compassos 1 e 2¹¹
Fonte: Edição do autor

Andante

Figura 6: proposta de dedilhado c. 3 e 4¹²
Fonte: Edição do autor

¹⁰ O termo “seguro” aqui em relação aos dedilhados é referente às escolhas de padrões de dedilhados que são utilizados com mais frequências nas escalas, estudos e peças do repertório tradicional do violino, fazendo com que eles sejam mais familiares ou convenientes ao intérprete. Para além disso, e tão importante quanto, a palavra “seguro” se refere a aplicação dessas escolhas de dedilhados experimentados em performances por diversas vezes, para entender o que seria “seguro” também nesse sentido.

¹¹ Disponível em: <https://vimeo.com/447574388>. Acesso em 15/03/2025.

¹² Disponível em: <https://vimeo.com/447575700>. Acesso em 15/03/2025.



Figura 7: proposta de dedilhado c. 7 e 8¹³
 Fonte: Edição do autor.

No Prelúdio V – *Tico-Tico*, também há a preferência por privilegiar dedilhados que usem os segundo e terceiro dedos. Nesse exemplo, a busca em evitar a primeira posição e a escolha pela terceira posição se deu em virtude da maior segurança e da qualidade de som. Nota-se essa escolha no primeiro compasso e sempre que possível há o retorno à terceira posição¹⁴.

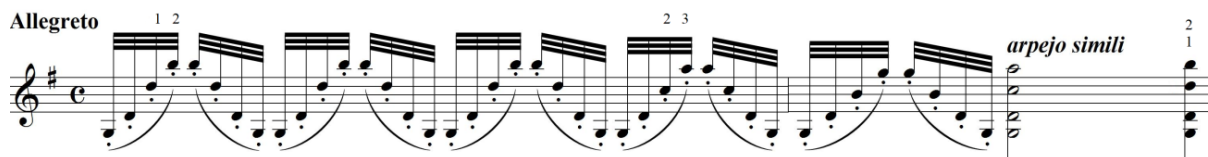


Figura 8: Prelúdio V- Tico Tico. Preferência pelos dedilhados da terceira posição.
 Fonte: edição do autor

No Prelúdio XIV – *A Porteira da fazenda*, o ritmo do batuque de viola, que será exposto didaticamente em itens a seguir, tem um dedilhado que alterna entre a meia posição com os (dedos 1 e 2) e primeira posição (dedos 3 e 2).¹⁵



Figura 9: Batuque de viola e proposição de um dedilhado.
 Fonte: edição do autor

O Prelúdio XXIV – *Viva São João* (c. 23 a 41) há a opção por usar um dedilhado também que dá preferência aos dedos 2 e 3, que acaba privilegiando a segunda e a quarta posição. Por perceber maior segurança na afinação e facilidade em vibrar as notas, trata-se de um dedilhado que colabora para fluência musical. Nos compassos 23, 24, 25, 26, 37, 38, 39 e 40, esse salto proposto da segunda posição para a quarta é evidente com o dedilhado (2-1) associado com uma proposição de arcadas (que será discutido no item **Execução de articulações e escolha de arcadas**) e oferece uma maior clareza na divisão de vozes¹⁶.

¹³ Disponível em: <https://vimeo.com/446330182>. Acesso em 15/03/2025.

¹⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/405171832>. Acesso em 15/03/2025.

¹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/412095263>. Acesso em 15/03/2025.

¹⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/412341612>. Acesso em 15/03/2025.



Figura 10: *Prelúdio XXIV – Viva São João* (Tonalidade: MibM). Dedilhado também que dá preferência aos dedos 2 e 3, privilegiando a segunda e a quarta posição. Fonte: edição do autor

No *Prelúdio II – Suspiro D’Alma* proponho dedilhados para dois arpejos com o objetivo de manutenção da fluência musical e por terem uma sequência lógica para assegurar o entendimento e ter maior segurança em *performance*. Esses dois exemplos também são tratados no item II. **Execução de articulações e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco)**, já que também proponho alterações nas ligaduras e arcadas. O primeiro arpejo está no compasso 8 e sugiro um dedilhado e uma alternativa¹⁷:

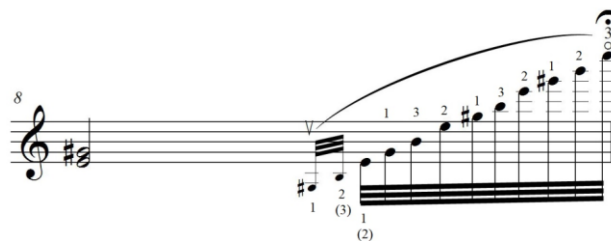


Figura 12: Uma possibilidade de dedilhados no segundo arpejo no *Prelúdio II – Suspiro D’Alma* (Tonalidade: DóM) Fonte: edição do autor

Segue o segundo arpejo e o dedilhado proposto¹⁸:

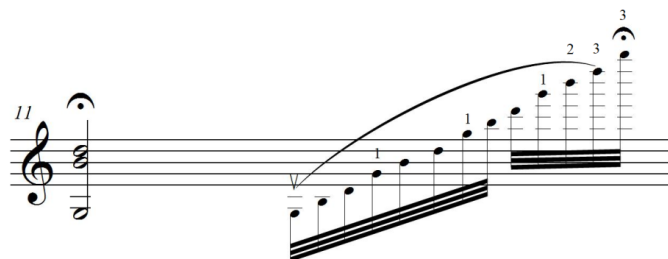


Figura 13: uma possibilidade de dedilhados no terceiro arpejo no *Prelúdio II – Suspiro D’Alma* Fonte: edição do autor

O objetivo deste tópico foi o de entender o quanto os dedilhados de trechos específicos podem ser importantes, colaborando com a interpretação musical, além de configurarem possibilidades mais seguras em momentos de *performance*. Foi um item que consistiu em identificar trechos de dificuldades técnicas e musicais referentes a dedilhados, refletir sobre suas possibilidades e, por fim, fazer uma escolha baseada nos testes realizados.

Um aspecto particular foi a necessidade de refletir e propor soluções para obras que adotam a técnica *Alla Guitarra*, o que demandou alguns testes adicionais e teve espaço especial nas coletas. Esses testes foram sobre como executar essa técnica e suas peculiaridades, bem como a relação do instrumento com o corpo nessa nova posição, questões de afinação e dedilhados e proposições de estudos.

¹⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/415137191>. Acesso em 16/03/2025.

¹⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/415138807>. Acesso em 16/03/2025.

A proposta deste item, portanto, constituiu um critério adequado, que apresentou reflexões sobre diversas questões levantadas.

II. Execução de articulações e escolha de arcadas (valorização de ritmos, definição de regiões de arco)

Neste critério de observação, busquei pensar as arcadas e as regiões de arco de modo a valorizar da melhor maneira possível aspectos musicais das obras, como ritmos, contorno de frases e timbres.

No *Prelúdio I - Batuque*, por exemplo, essas escolhas são de arcadas que valorizem a realização da ligadura com sentido de arco para baixo. Com isso, percebo as ligaduras mais articuladas, valorizando e facilitando o delineamento do aspecto rítmico da obra¹⁹.



Figura 14: Sugestão de arcada no *Prelúdio I - Batuque*

Fonte: edição do autor

Nesse exemplo, para além de escolher um sentido de arco que valorize as ligaduras com sentido para baixo, eu escolho a região do talão, que proporciona maior peso e favorece a execução do *spiccato*²⁰, e que contrasta com o exemplo anterior, que usa a região do meio do arco.



Figura 15: Sugestão de arcadas realizadas do meio para o talão do arco – *Prelúdio I - Batuque*

Fonte: edição do autor

Em outros casos, como no *Prelúdio XVI - Requiescat in Pace*, opto pelo arco para cima para realizar um crescendo de dinâmica, aproveitando as características de menor peso na ponta do arco e maior peso na região do talão. Nesse exemplo, demonstro a opção de escolha de sentido de arco valorizando a dinâmica crescente e culmina no badalar dos sinos em dinâmica f ²¹.



Figura 16: Escolha de sentido de arco valorizando a dinâmica crescente.

Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XXIV - Viva São João* (c. 23 a 34), as arcadas e alteração nas ligaduras têm o propósito de oferecer fluência musical, conduzir para a direção de frase pretendida pela minha interpretação, associada

¹⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/404775786>. Acesso em 16/03/2025.

²⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/412854627>. Acesso em 16/03/2025.

²¹ Disponível em: <https://vimeo.com/405482833>. Acesso em 16/03/2025.

a uma escolha de dedilhado (tratado no item anterior) que também privilegia essa intenção²².



Figura 17: sugestão das arcadas e alteração nas ligaduras com o propósito de oferecer fluência musical no *Prelúdio XXIV – Viva São João*
Fonte: edição do autor

Sugestões de arcadas com alterações de ligaduras acontecem nos arpejos do *Prelúdio II - Suspiro D'Alma*. No primeiro arpejo²³ (c.3), sugiro uma ligadura com as primeiras seis fusas em sentido de arco para cima e a sexta fusa da ligadura um harmônico natural, seguida de harmônicos naturais desligados, e por fim um harmônico artificial com fermata para cima. Justifico a ligadura por oferecer fluência musical ao arpejo e, logo em seguida, os harmônicos desligados por colaborarem na execução mais segura e precisa. O último harmônico artificial com fermata e com sentido de arco para cima colabora para o ataque do próximo compasso que iniciará para baixo (c.1 ou c.4).



Figura 18: Proposição de ligaduras e arcadas para maior fluência musical e precisão na execução.
Fonte: edição do autor

No c.8, eu proponho a execução da ligadura para baixo e a última nota em harmônico desligada e com sentido de arco para cima. Assim, tenho maior peso para executar o arpejo e liberdade para sustentar o harmônico com fermata. Valle, no seu texto original, propõe a ligadura com todas as notas para cima²⁴.

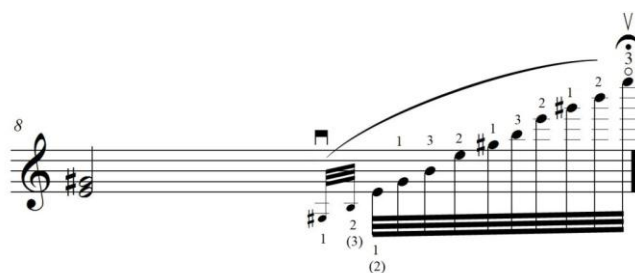


Figura 19: proposição mudança de sentido de arco – *Prelúdio II – Suspiro D'Alma*
Fonte: edição do autor

No c.11, sigo o mesmo padrão de ligadura e sentido de arco do c.8²⁵.

²² Disponível em: <https://vimeo.com/412433932>. Acesso em 21/03/2025.

²³ Disponível em: <https://vimeo.com/415152285>. Acesso em 21/03/2025.

²⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/415137191>. Acesso em 21/03/2025.

²⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/415138807>. Acesso em 21/03/2025.

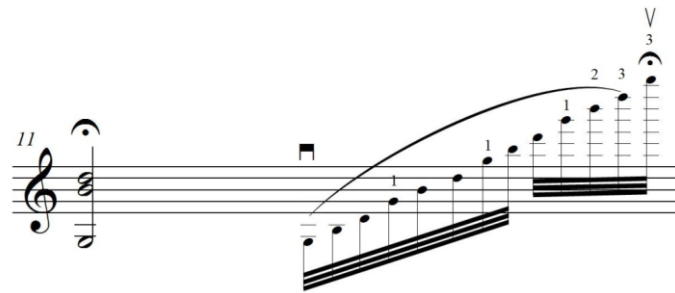


Figura 20: Proposição de mudança de sentido de arco - *Prelúdio II - Suspiro d'alma*
 Fonte: edição do autor

Na obra *Doce Momento*, também optei por desligar as *apoggiaturas* em arco *jeté* e manter as duas colcheias para cima por sentir maior controle na realização do golpe de arco. Essa decisão acontece no c.18, mas se repete nos compassos 20, 34 e 36:



Figura 21: Alteração de ligadura - c.18²⁶
 Fonte: Edição do autor

Ainda nessa peça, opto por realizar o acorde (c. 6 e 46) arpejando as notas das cordas soltas IV e III (sol e ré) e tocando juntas as notas superiores (sib e lá). O objetivo é valorizar a dissonância desta 7ª Maior.



Figura 22: arpejo - ênfase no intervalo de sétima maior²⁷
 Fonte: Edição do autor.

Neste item busquei identificar trechos em que a escolha de determinada arcada pudesse colaborar na valorização de algum aspecto musical buscado. Nesse caso, a estratégia da busca de escolha de arcadas está ligada à intenção de valorizar e facilitar o delineamento de algum aspecto rítmico, para realizar a condução de frase e por consequência oferecer fluência musical.

III. Detecção de trechos de dificuldade técnico-mecânica e o trabalho específico relacionado às possibilidades de sua resolução

Exemplos interessantes de trechos identificados com necessidade de um trabalho específico são aqueles nos quais Valle determina a técnica *alla guitarra*, nos *Prelúdios XIV - A Porteira da Fazenda* e *VII - Sonhando*.

O desenho inicial do *Prelúdio XIV - A Porteira da Fazenda*, por exemplo, apresenta duas dificuldades evidentes devido a uma posição incomum de se tocar: evitar os esbarros de cordas e manter a afinação na

²⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/446330180>. Acesso em 21/03/2025.

²⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/446330183>. Acesso em 21/03/2025.

postura *alla guitarra*.



Figura 23: Compassos iniciais com técnica *alla guitarra* do Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda e a dificuldade de evitar esbarros.
Fonte: edição do autor

Com o intuito de evitar esbarrar em outras cordas, propõe-se aqui um estudo de cordas soltas, mantendo-se o padrão original das cordas duplas, para automatizar a mão direita e os ângulos de mudanças. Esse estudo pode ser aplicado aos dois Prelúdios de Valle que se demandam essa técnica²⁸:



Figura 24: Estudo de cordas soltas aplicado na técnica *Alla Guitarra*
Fonte: material do autor

Após automatizar o dedilhado da mão direita de maneira limpa (sem esbarrar em outras cordas), a afinação da mão esquerda pode ser um desafio. Estudar tocando a nota de cima, seguida da nota de baixo e em seguida as duas juntas pode colaborar para fixar a posição correta da forma de mão²⁹. Inverter o exercício também pode colaborar com a afinação³⁰.

Colocando as Notas - Compassos 4 a 11 - Checar afinação



Figura 25: Exercício de afinação para a técnica *Alla Guitarra*.
Fonte: material do autor

Esse princípio de estudo de automatização e de estudo de afinação pode ser empregado no *Prelúdio VII – Sonhando*, que também é realizado inteiramente *alla guitarra*. Outro aspecto interessante no uso dessa técnica no *Prelúdio XIV- A Porteira da Fazenda* é a identificação do ritmo batuque de viola:

²⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/407251172>. Acesso em 21/03/2025.

²⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/406624136>. Acesso em 21/03/2025.

³⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/406623220>. Acesso em 21/03/2025.



Figura 26: célula na qual se identifica o ritmo de batuque de viola³¹
 Fonte: edição do autor

Uma sugestão de estudo deste ritmo consiste em estudar primeiramente a condução da mão direita em cordas soltas. Realiza-se a anacruse com o polegar (PL) e ainda com o PL realiza-se o Sol (IV corda) com um apoio maior em seguida do Ré (III corda). Sugere-se parar o polegar na III corda, como se houvesse uma pausa³²:

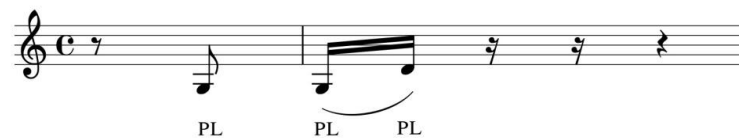


Figura 27: Polegar na IV e III corda - estudo preparatório
 Fonte: material do autor

Em seguida, ainda com o PL (polegar), executar as cordas Lá (II corda) e Mi (I corda) juntas e com um acento³³:

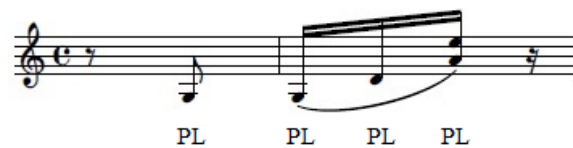


Figura 28: Com o polegar desde a anacruse até a terceira semicolcheia (tocando junto a I e II cordas)
 Fonte: material do autor

Depois de executar com PL para “baixo” (segunda e primeira cordas), executar a última semicolcheia com o médio (m) “para cima” (segunda e primeira cordas), também com um acento³⁴:

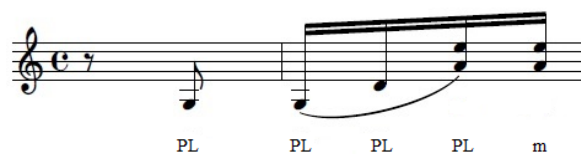


Figura 29: última semicolcheia com o médio (m) “para cima” (segunda e primeira cordas), também com um acento.
 Fonte: material do autor

Ao realizar esses acentos, visa-se tornar a figura mais próxima daquelas características executadas pelos violeiros.

³¹ Disponível em: <https://vimeo.com/406624931>. Acesso em 21/03/2025.

³² Disponível em: <https://vimeo.com/406625354>. Acesso em 23/03/2025.

³³ Disponível em: <https://vimeo.com/406625250>. Acesso em 23/03/2025.

³⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/406625164>. Acesso em 23/03/2025.

No *Prelúdio XII – O Canto da Inhumada* também se apresenta a técnica *Alla Guitarra*, mas apenas na introdução (c.1 a 4), sendo que no c.5 Valle determina a volta à posição normal (P.N.). Como não é um Prelúdio no qual essa técnica é utilizada do começo ao fim, opta-se por tocar em pé. Com isso, é preciso entender como fica o arco nos momentos de uso dessa técnica³⁵, e aponto aqui minha solução: arco “pendurado” no dedo médio da mão direita.



Figura 30: Técnica *Alla Guitarra* no *Prelúdio XII - Canto da Inhumada*
Fonte: edição do autor

De maneira geral, os estudos da técnica *alla guitarra* são exemplos mais ricos em detalhes de como isolei e estudei trechos que apresentaram dificuldade técnica mais complexa. Outros exemplos de trechos aos quais precisei dedicar uma atenção especial foram aqueles com golpes de arco em que há um salto natural da vareta a partir de impulsos, como o arco *jeté* e *sautillé*.

No *Prelúdio XVII – Viola Destemida*, o uso do *jeté* torna o Prelúdio rico em desafios técnicos:

³⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/412098543>. Acesso em 23/03/2025.

Figura 31: O uso do golpe de arco *jeté* no *Prelúdio XVII – Viola Destemida*.

Fonte: edição do autor

Entre a anacruse para o c. 35 até o c. 50, estudei da seguinte forma: primeiramente o entendimento do salto natural da vareta quando se encontra o estímulo correto. O que observo nesse golpe de arco é a importância de preparar “no ar” a caída do arco na corda e observar também a nota de chegada, no caso a I corda (Mi)³⁶.

Figura 32: Aplicação do salto natural da vareta nas cordas

Fonte: edição do autor

Em seguida, estudei o trecho todo em cordas soltas, observando o *Jeté* associado aos *Pizzicati* e *Pizzicati* de mão esquerda³⁷ e por fim, o trecho completo³⁸. No *Prelúdio XXII – Mocidade Eterna*, também dediquei

³⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/408984188>. Acesso em 14/03/2025.

³⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/408986655>. Acesso em 14/03/2025.

envolvem todas as cordas em semicolcheias. Primeiramente busquei a independência do caminho do arco, apenas com cordas soltas⁴³.



Figura 36: estudo em cordas soltas para estudar o caminho do arco no *Prelúdio X - Interrogando o Destino*.
Fonte: edição do autor

E em seguida a realização do trecho com as notas⁴⁴.

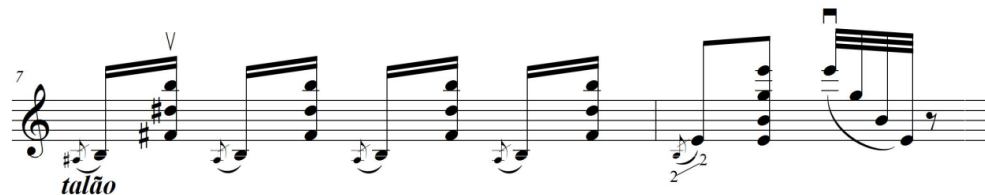


Figura 37: Trecho completo do *Prelúdio X - Interrogando o Destino*.
Fonte: edição do autor

Este tópico foi encarado como busca por estratégias, já que a partir da identificação de trechos que apresentam dificuldade técnico-mecânica, o estudo e a preparação foram pensados de maneira desmembrada, aspecto por aspecto, para no fim construir uma possibilidade interpretativa. Para além da reflexão sobre golpes de arcos complexos, como *jeté* e *sautillé*, a reflexão de maneira fragmentada que apresento sobre a técnica *alla guitarra* em diversos momentos da obra de Valle constitui o exemplo mais emblemático desse trabalho específico. Esse critério, com características estratégicas, é certamente validado pela contribuição reflexiva proporcionada.

IV. Dinâmicas propostas pelo compositor, análises de alternativas, fraseados e agógicas

Esse item surgiu ao longo do estudo, para valorizar trechos nos quais julguei necessário um direcionamento musical através de *rubatos*, *acelerandos* ou *ritardandos*, por exemplo. Para além dessa necessidade de uma indicação expressiva como intérprete, após o contato com a gravação de Valle interpretando os *Prelúdios I Batuque* e *VIII - Repente*⁴⁵, pude perceber que o próprio Valle realizava adaptações que não indicava na partitura. Logo, essa gravação foi fonte de informações sobre musicalidade, e embasa a proposição deste item.

No *Prelúdio IV - Brado Íntimo*, nos c. 8 e 18, como há notas repetidas, busquei diferenciá-las e, também, dar direção musical aplicando um *acelerando* e *ritardando*. No c.8, realizo *acelerando* e *ritardando* com um *crescendo* e *diminuendo* e com a articulação original, ou seja, sem ligadura⁴⁶.

⁴³ Disponível em: <https://vimeo.com/409317820>. Acesso em 14/03/2025.

⁴⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/409318327>. Acesso em 14/03/2025.

⁴⁵ Gravação Valle executando seus próprios Prelúdios (Prelúdio VIII - Repente e Prelúdio I - Batuque) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-9QYIMzGHE>. Acesso em 21/04/2025.

⁴⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/409313358/>. Acesso em 10/03/2025.



Figura 38: proposta de acelerando e ritardando no *Prelúdio IV – Brado Íntimo*, c. 7 e c.8.
Fonte: edição do autor

Já no c.18, além de propor *acelerando* e *ritardando*, proponho ligaduras de duas em duas semicolcheias para oferecer um contraste com o trecho anterior⁴⁷.

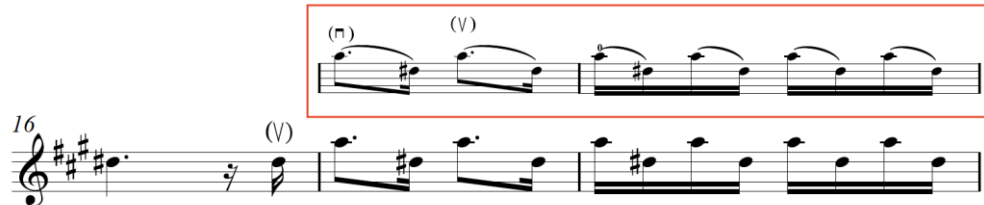


Figura 39: proposta de ligaduras, acelerando e ritardando no *Prelúdio IV – Brado Íntimo*, c. 18 e 19.
Fonte: edição do autor

Ainda nesse Prelúdio, proponho um *ritardando* no c. 23 para novamente dar um sentido de direção e expectativa nessa *coda* final.⁴⁸



Figura 40: Proposta de *ritardando* no *Prelúdio IV - Brado Íntimo*, c. 23.
Fonte: edição do autor

Outro trecho no qual proponho um *acelerando* gradual se encontra no *Prelúdio X - Interrogando o Destino*. Nos compassos 4 e 5 proponho esse *acelerando* para enfatizar a direção de frase, que aponta para o primeiro tempo do compasso 5.⁴⁹

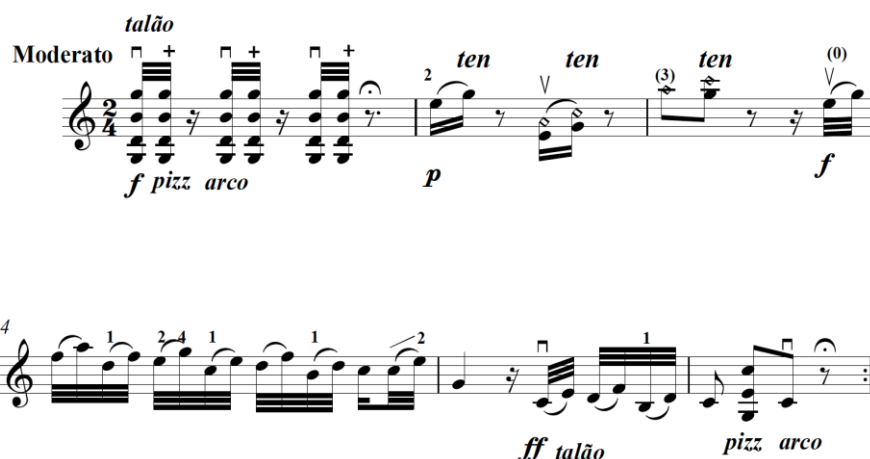


Figura 41: proposta de um gradual *acelerando* que culmina no Sol do c.5 no *Prelúdio X – Interrogando o Destino*
Fonte: edição do autor

⁴⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/409314241>. Acesso em 10/03/2025.

⁴⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/416936580>. Acesso em 10/03/2025.

⁴⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/409315330>. Acesso em 05/03/2025.

No *Prelúdio III – Devaneio*, na anacruse para o trecho que se inicia no c. 20 até o c. 23, há a proposição de um *rubato* que é embasado pela indicação de *pesante* e *ff* que o compositor indica na partitura. Essas indicações evidenciam que esse trecho, mais complexo, é para ser evidenciado, justificando assim um *rubato*⁵⁰. No diário reflexivo II (p. 149) há uma nota sobre essa questão:

A ideia de indicar um *rubato* junto com a indicação de *pesante* de Valle pode ajudar na hora de tocar. A tendência natural é um *rubato* por causa dos acordes de quatro sons (a viagem do arco é maior em comparação ao que vinha antes).



Figura 42: proposta de *Rubato* no *Prelúdio III – Devaneio*, c. 20 ao 23

Fonte: edição do autor

Neste item, a intenção é realçar, através de alternância de dinâmicas, o contraste entre frases que se repetem. Houve momentos que esse contraste foi realizado por timbres, e outros com alternância de dinâmicas, como aponto no exemplo do *Prelúdio XIII – Asas Inquietas*. Prelúdios sem indicações claras de dinâmicas abrem espaço para escolhas e proposições. O primeiro período (c.1 ao 9) se repete sem indicação de dinâmicas. Uma possibilidade seria a execução da primeira vez em dinâmica *f* (repetição), a segunda vez em dinâmica *p* (c.1 ao c.9) e, em seguida, a retomada da dinâmica *f* (c.10 ao fim) na frase que segue⁵¹:

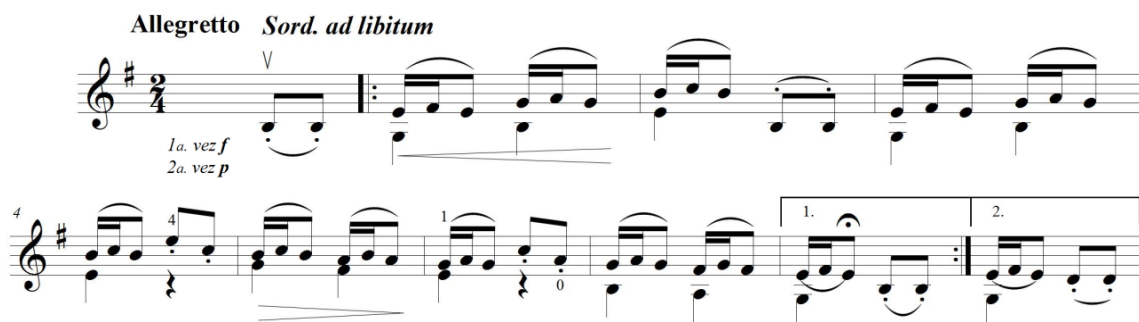


Figura 43: proposta de contraste de dinâmicas no *Prelúdio XIII – Asas Inquietas*.

Fonte: edição do autor

Neste item, busquei identificar trechos em que caberia a proposição de uma dinâmica alternativa, propostas de *acelerando* e/ou *rubato*, bem como de ligaduras que pudessem gerar contrastes e, assim, colaborar para a intenção musical/direção de frases. Foram questões levantadas e testadas, fruto de decisões pessoais, baseadas em análises fraseológicas e após percorrer o caminho de construção da interpretação, na tentativa de entender aspectos das intenções musicais do compositor.

⁵⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/412386498>. Acesso em 05/03/2025.

⁵¹ Disponível em: <https://vimeo.com/412376860>. Acesso em 05/03/2025.

As informações da gravação de Valle também colaboraram para gerar algumas possibilidades propostas nessa análise, e esse registro pode ser incluído como um critério particular a ser observado. Porém como encontrei somente essa gravação, busquei encaixá-la em algum item já definido. Poderia ser enquadrada, por exemplo, no critério **II. Execução de articulações e escolha de arcadas** ou no **IX. Sonoridades**. Optou-se por discutir essa gravação no critério **IV. Dinâmicas propostas pelo compositor, análises de alternativas, fraseados e agógicas** bem como no estudo dos fraseados com o intuito de identificar possíveis contrastes de dinâmica que possam ser estabelecidos, salientar contrastes de articulação, inclusive aplicação de *rubato* de acordo com o caráter de cada obra, a partir da análise harmônico-fraseológica. Essa gravação, pois, levanta questões sobre articulações, *rubatos* e *acelerandos*. Trata-se de uma gravação com os dois Prelúdios tocados em sequência, conectados.

Quadro 1: Minutagem dos Prelúdios I e XIII na gravação de Valle executando sua própria obra.

Prelúdio XIII – Repente	Prelúdio I – Batuque	Prelúdio I – Batuque
Até o 1'04"	De 1'05" até 1'47"	De 1'48" ao fim

Fonte: Material do autor

Para além do timbre brilhante, é interessante perceber que a maneira com que ele pontua as notas ou aplica *rubatos* algumas vezes diverge da partitura. Isso reforça mais uma vez que nem sempre as ideias do compositor estão explícitas na escrita musical. O que ele faz na gravação proporciona uma característica mais rítmica à peça, certamente indo ao encontro de suas intenções. Essa questão rítmica é percebida principalmente o Prelúdio I - Batuque. Nesta gravação, ao interpretar esse prelúdio, Valle realiza um *rubato* no minuto 1'25" e um *acelerando* no minuto 1'28". O *rubato* rompe com o andamento e o *acelerando* do 1' 28" prepara para a sessão A', em *prestíssimo*.

Logo, esse critério é validado, pois teve a característica de levantar importantes questões a serem discutidas.

V. Identificação e possibilidades de execução de efeitos onomatopaicos (ressignificações/evocações de vozes da natureza presentes nos Prelúdios)

Neste critério, busco associar as ressignificações/evocações identificadas nos Prelúdios às suas possibilidades interpretativas⁵².

Temos no *Prelúdio I - Batuque* uma evocação da viola caipira logo nos compassos iniciais (c.1 a 4), na introdução. A dúvida surgida ao longo do processo seria se o indicador direito, que toca a corda, deveria ser mais relaxado ou mais firme, mais "duro" - cada situação gera um som diferente. A opção por escolher o dedo mais firme foi pelo ganho sonoro, com maior reverberação⁵³.

⁵² Em parceria com a Dra. Letícia Porto, discutimos com mais profundidade questões sobre Análise das representações através da "Semiologia Tripartite" de Jean-Jacques Nattiez no artigo disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/51651>. Acesso em 21/04/2025.

⁵³ Disponível em: <https://vimeo.com/404698074>. Acesso em 05/03/2025.



Figura 44: proposta de execução da evocação da viola caipira no Prelúdio I – Batuque.

Fonte: edição do autor

Logo no início do *Prelúdio XVIII – Pai João*, Valle apresenta o que seria a ressignificação do som do tambor, descrita em seu *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. A primeira questão consiste em tomar decisões sobre como bater no tampo e no fundo para representar o tambor. Após minha experiência em *performance*, minha busca foi por um som mais projetado, mas com o cuidado de não machucar o violino. Quando eu bato em cima, perto da “prima corda” (Valle), percebi que não fazia tanta diferença sonora bater com um dedo ou dois. A escolha foi bater com os dois dedos (indicador e médio da mão direita), com todas as falanges e bem próximo ao centro do instrumento.



Figura 45: batida no tampo com as falanges do indicador e médio direito em uma região central.

Fonte: material do autor

Já a batida no fundo do instrumento, dependendo da maneira como se bate, pode não ser tão audível. A primeira maneira tentada foi com a polpa do polegar esquerdo, mas mostrou-se pouco sonora⁵⁴.

Uma opção encontrada de maior projeção sonora, que funcionou para mim, graças a um excesso de mobilidade, foi dobrar o polegar esquerdo e bater com o osso da segunda falange, como ilustra o vídeo a seguir⁵⁵.

⁵⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/406054301>. Acesso em 05/03/2025.

⁵⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/406054090>. Acesso em 05/03/2025.



Figura 46: batida no fundo do instrumento com o osso da segunda falange do polegar esquerdo (flexibilidade de dedo).
Fonte: material do autor

E por fim, uma interpretação completa da representação do tambor, levando em consideração os lugares onde bater no tampo e no fundo, como bater, a ressonância natural do violino, a direção de frase, a gradação de dinâmica e gesto final que busca transmitir o fim do efeito onomatopaico⁵⁶.

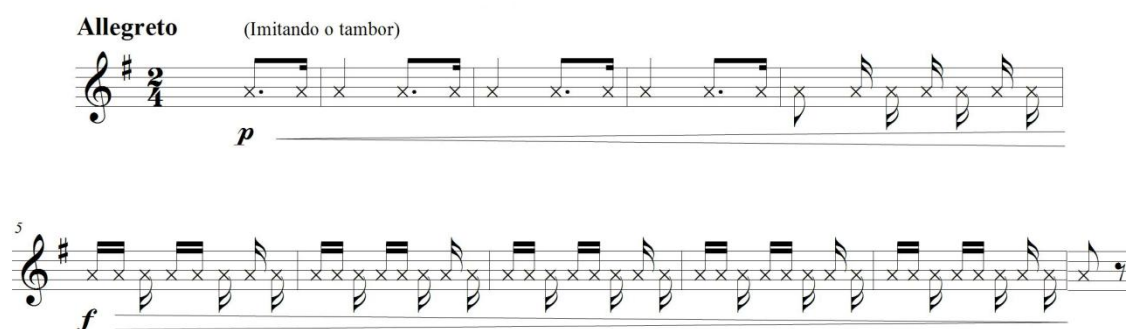


Figura 47: Representação gráfica do tambor no Prelúdio XVIII – Pai João.
Fonte: edição do autor

Na evocação da incorporação de um espírito (c. 26), minha interpretação busca valorizar a questão do assobio do *médium* ressaltado por Valle, atentando para o volume sonoro, gradativamente mais *piano* até sumir e finalizar com os tambores. Para isso busco fazer um grande decrescendo até não haver mais som⁵⁷. Deve-se ter atenção para o trecho final, a qual deve ser realizada em pianíssimo, como indicado na partitura e descrito por Valle em seu livro⁵⁸.

Ainda nesse Prelúdio, há uma representação de melodia com batuque (tambor), que acontece de maneira simultânea. Nesse trecho, busco enfatizar as indicações de contrastes de dinâmicas propostos por Valle, pois colaboram muito para equalizar a melodia com o tambor. O tambor tem destaque nesse trecho quando a melodia está estável em um pedal de cordas soltas Sol e Ré (IV e III cordas) ou Ré e Lá (III e II cordas). Nesse trecho, apenas a mão esquerda bate, e agora, ao invés da mão esquerda bater no fundo do instrumento como na representação do tambor recorrente na peça, ela bate no tampo⁵⁹.

⁵⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/414611166>. Acesso em 06/03/2025.

⁵⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/406053580>. Acesso em 06/03/2025.

⁵⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/406037552>. Acesso em 06/03/2025.

⁵⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/406037726>. Acesso em 07/03/2025.

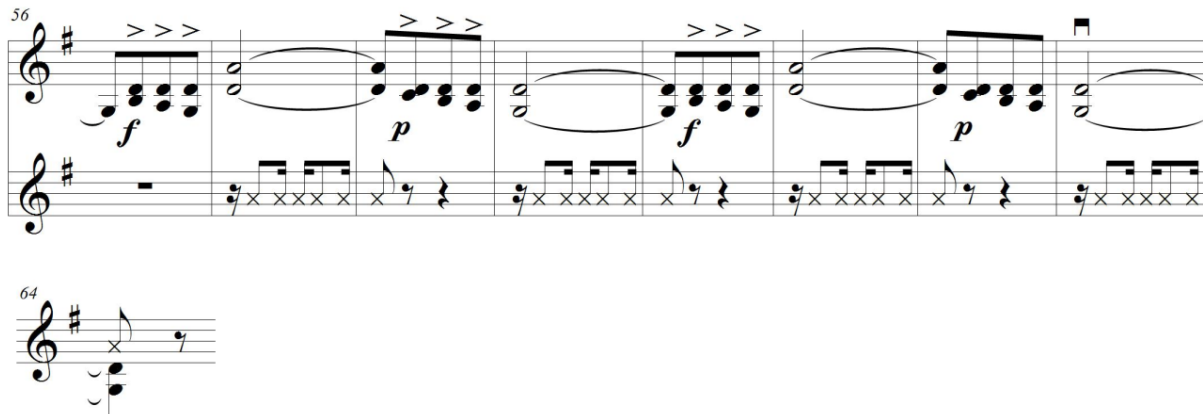


Figura 48: Representação gráfica da melodia com tambor
Fonte: edição do autor

Dois pássaros são evocados nos *Prelúdios V – Tico-Tico* e *Prelúdio XII – O Canto da Inhúma*. Nessas duas peças esses efeitos onomatopaicos são evidenciados por estarem presente nos títulos das obras, por estarem isolados nas respectivas *codas* e em harmônicos. No *Prelúdio V – Tico-Tico* ele aparece duas vezes com diferença de meio tom. A diferença do primeiro para o segundo, além da diferença de meio tom, são as indicações expressivas, o que colabora para interpretações:

No primeiro há a indicação de *com calma* seguida de dois *pizzicati*⁶⁰.



Figura 49: Primeira representação do pássaro no *Prelúdio V – Tico – Tico*
Fonte: edição do autor

No segundo, meio tom acima, há a indicação de *calmo diminuendo*. Provavelmente, a intenção de Valle aqui é colocar o som em perspectiva, como se o pássaro estivesse em movimento, indo embora, cada vez mais fraco⁶¹.

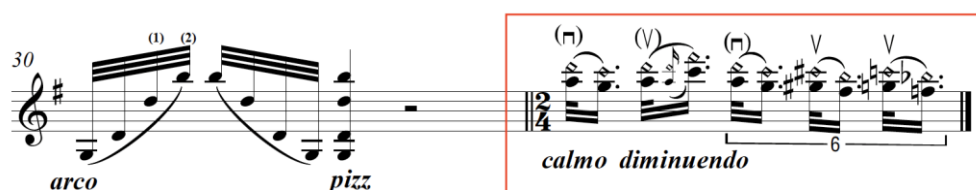


Figura 50: Segunda representação do pássaro no *Prelúdio V – Tico – Tico*
Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XII – O Canto da Inhúma*, a evocação também aparece isolada na *coda*, em harmônicos artificiais acompanhados por *pizzicati*.⁶²

⁶⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/405485551>. Acesso em 07/03/2025.

⁶¹ Disponível em: <https://vimeo.com/405485972>. Acesso em 07/03/2025.

⁶² Disponível em: <https://vimeo.com/405485153>. Acesso em 07/03/2025.



Figura 51: Evocação do Canto da Inhúma em harmônicos artificiais no *Prelúdio XII – O Canto da Inhúma*.
Fonte: edição do autor

Ainda nesse Prelúdio, identifica-se a evocação da viola caipira na introdução. Valle determina que essa introdução seja a *24et guitarra* e que, no c. 5, a posição normal seja retomada⁶³.

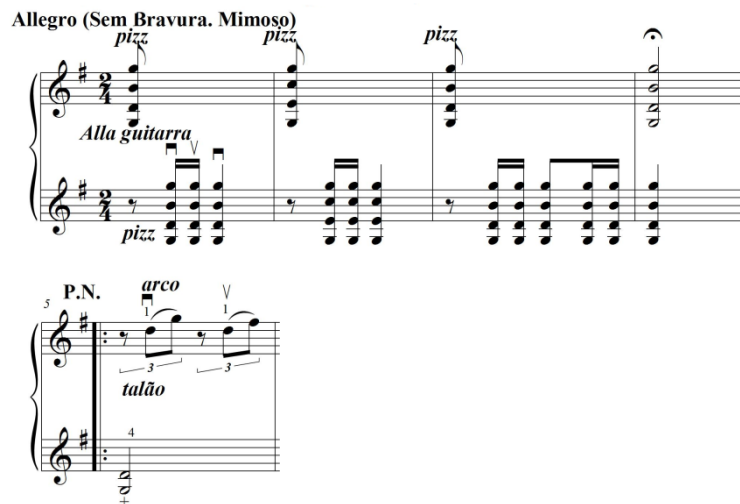


Figura 52: evocação da Viola Caipira na introdução através da técnica *24et guitarra* no *Prelúdio XII*.
Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XI – Casamento na Roça*, há uma evocação da viola caipira na introdução (c.1 ao 7)⁶⁴, com característica similar a outros momentos já indicados, tendo inclusive dedilhados específicos (i = indicador; m = médio). Valle não determina o uso do *24et guitarra* aqui.



Figura 53: Evocação da viola caipira na introdução no *Prelúdio XI- Casamento na Roça*.
Fonte: edição do autor

⁶³ Disponível em: <https://vimeo.com/405484420>. Acesso em 07/03/2025.

⁶⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/407256053>. Acesso em 20/02/2025.

Outro aspecto interessante nesse Prelúdio é a seguinte indicação na partitura: “o Si# e o Dó b são $\frac{1}{4}$ de tom⁶⁵” (VALLE, 1933), o que levanta questionamentos. Concordo com Alvarenga que esses quartos de tons podem ter o objetivo de “evocar a sintonia imprecisa dos tocadores de rabeça” (Alvarenga 1993, 58). Contudo, discordo da seguinte afirmação: “no entanto, devido à forma como está escrito, o efeito resulta em mera preciosidade, pois sua versão sonora é praticamente imperceptível” (Alvarenga 1933, 58). Pelo contrário, penso que o efeito pode ser desempenhado de maneira perceptível e que certamente desempenha um papel funcional importante na peça como a evocação de rabequeiros, por exemplo, como o próprio Alvarenga aponta.

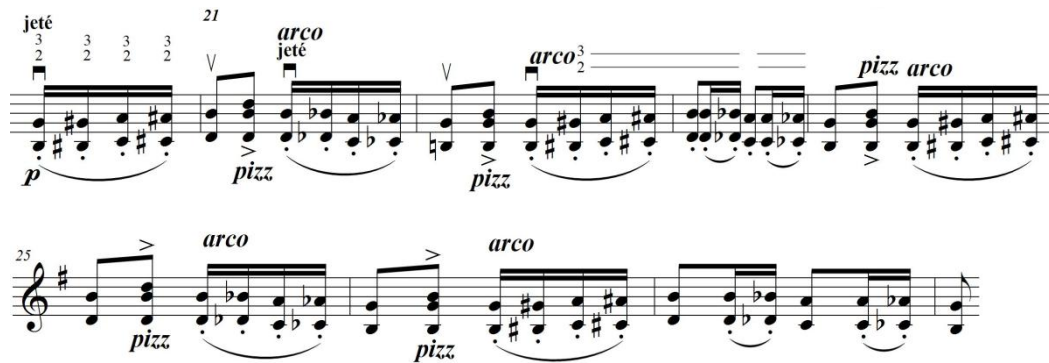


Figura 11: Trecho que evoca a sintonia imprecisa dos tocadores de rabeça no *Prelúdio XI*.
Fonte: edição do autor

No *Prelúdio XVII – Viola Destemida*, também observei evocações da viola caipira em três momentos. A introdução, com trocas entre arco e *pizzicato*, representa as palmas e sapateados da catira, um desafio de violeiros. Deve-se destacar a importância de manter certa firmeza na mão esquerda para conseguir beliscar a corda em cada *pizzicato* e projetar o som, e ainda sincronizar com a batida da ponta do arco nas cordas⁶⁶.



Figura 55: trocas entre arco e *pizzicato* representam as palmas e sapateados da catira, um desafio no *Prelúdio XVII*.
Fonte: edição do autor

Com a preparação de uma pausa, o primeiro violeiro se apresenta, principalmente em intervalos de terças, ao que o segundo violeiro responde, em sextas. Há momentos com ligaduras⁶⁷ e sem ligaduras⁶⁸. Em

⁶⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/407252325>. Acesso em 20/02/2025.

⁶⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/406853013>. Acesso em 19/02/2025.

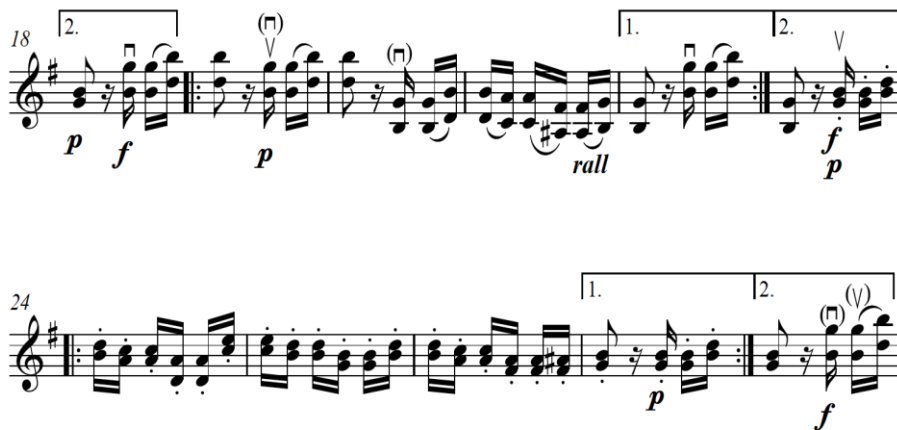
⁶⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/406054708>. Acesso em 02/02/2025.

⁶⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/406054388>. Acesso em 02/02/2025.

minha interpretação, estabeleço a intenção de um *acelerando* inicial e *26etardando* no fim da frase, além da intenção de mostrar o apoio nas notas de cabeça de compasso nessa métrica ternária.



Figura 56: Evocação da viola em momentos de ligaduras
Fonte: edição do autor



Exemplo 57: Evocação da viola em momentos sem ligaduras
Fonte: edição do autor

A última parte representa o dedilhar de arpejos e acordes na viola, representando ‘rasqueados’, que o violleiro executa com a mão aberta. O arco *jeté* aqui realiza um salto natural, que envolve as quatro cordas, dando o caráter de viola ao acorde⁶⁹.

⁶⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/406852456>. Acesso em 02/02/2025.

Figura 58: Evocação dos rasqueados pelos arcos *jété* nas quatro cordas e *pizzicatos* de mão esquerda
Fonte: edição do autor

Outro Prelúdio com farta identificação de efeitos onomatopaicos e que possibilita muitas discussões e possibilidades interpretativas e performáticas é o *Prelúdio XIV – A Porteira da Fazenda*. No *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza* de Valle, ele descreve como deve soar o timbre da sonoridade ressignificada no prelúdio. A descrição de Valle abre muitas possibilidades de interpretação de como executar a bula escrita pelo compositor. Uma maneira para entender a representação da porteira, seria pensar em cada aspecto isoladamente (timbre, *glissando* e batida no tampo) e depois juntá-los e ter o efeito.

Inicialmente, a partir da citação de Valle, infere-se que a palavra “aspereza” seja referente ao timbre que precisa ser escolhido para representar a porteira: “Calca-se o arco de uma maneira toda especial, a fim de representar o ranger da porteira o que se obtém imprimindo-lhe uma certa aspereza”. Um primeiro passo seria o entendimento do timbre o que intérprete busca:

Escolha de timbre para execução do som da porteira

Exemplo 59: Escolha do timbre áspero da porteira. Diversos sons de *overpressure* ou *scratch* são possíveis.
Fonte: Edição do autor.

Em minha trajetória de pesquisa sobre Valle, há um histórico de reflexões sobre possibilidades interpretativas e mudanças de posicionamentos sobre a interpretação do tipo de timbre a empregar na realização da Porteira, a partir do contato com o *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. Em pesquisa anterior (Feichas 2012, 33), já de posse do Catálogo de Valle, meu posicionamento era que o timbre *sul ponticello* seria o timbre mais apropriado para representar o timbre da porteira: “A técnica *sul ponticello* é empregada nesse Prelúdio como meio de se alcançar a sonoridade desejada, ou seja, o ranger de uma porteira da fazenda, no movimento de abrir e fechar”. Neste artigo, proponho uma mudança de posicionamento por julgar que o timbre do *overpressure* realizado *sul tasto* pode ser mais pobre em harmônicos e gerar um som mais grave, como de fato imagino um som da porteira.

Nos exemplos abaixo busco mostrar essa gradação de possibilidades de *Overpressure* ou *Scratch*⁷⁰, desde o *Sul Ponticello* ao *Sul Tasto*.

Cabe aqui uma definição do *overpressure* ou *scratch* associado ao *sul tasto*, que se trata da combinação de técnicas escolhidas para a representação do timbre da porteira. Interpretei essas diretrizes referentes a um timbre especial como sendo a aplicação da técnica do *overpressure* ou *scratch*. Strange (2001, 17)⁷¹ define o *overpressure* da seguinte maneira:

A arcada com forte pressão é outra técnica muito eficaz. É também provavelmente a mais popular de todas as novas técnicas de cordas, aparecendo em uma infinidade de partituras desde meados da década de 1970. Essa técnica pode ser abordada de duas maneiras, ou com a altura sendo o parâmetro principal ou o efeito timbrístico sendo o parâmetro principal. Se a altura exata é importante, o artista pode usar muitos graus de pressão do arco e ainda assim produzir uma altura dominante. Por causa da física de uma corda, quanto mais pressão de arco o artista usa, mais rápido o arco deve correr para produzir uma altura específica. Se nenhuma altura for desejada, um arco lento com pressão forte produzirá uma textura sem afinação. A qualidade timbrística específica dependerá da parte do arco usada pelo intérprete.

Dessa forma, o *overpressure* ou *scratch* é um recurso timbrístico, com variações de som sob a pressão do arco, dependendo do som buscado, por meio de diferentes regiões do arco e velocidade empregada. Optei pela realização dessa técnica de pressão excessiva na região do talão, pois é a região onde é maior o peso sobre as cordas (peso do arco e do braço). Associamos à região do *sul tasto*, para o ganho de possibilidades timbrísticas que remetam ao som da porteira imaginado por mim. Sobre o *sul tasto*, Strange (2001, 6-7)⁷² explica:

Existe uma variedade de sons disponíveis no *sul tasto*, dependendo do ponto exato em que o arco faz contato com a corda e como ele é desenhado através da corda. (...) A curva do cavalete e a colocação do talão cortam efetivamente os harmônicos de número par

⁷⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/406037400> (*Sul Ponticello*); <https://vimeo.com/406037278> (entre os dois pontos de contatos); <https://vimeo.com/406037090> (*Sul Tasto*). Acesso em 02/02/2025.

⁷¹ “Bowing with heavy pressure is another technique that is very effective. It is probably the most popular of all the new string techniques, appearing in a plethora of scores since the mid-1970s. This technique can be approached in two ways, either with pitch being the prime parameter, or with timbral effects being the prime parameter. If exact pitch, is important the performer can use many degrees of bow pressure and still produce a dominant pitch. Because of the physics of a string, the more bow pressure the performer use, the faster the bow must travel to produce a specific pitch. If no pitch is desired, a slow bow with heavy pressure will produce a texture without pitch. The particular timbral quality will depend on the part of the bow that is used by the player.” (tradução minha)

⁷² “There are a variety of sound that are available with *sul tasto*, depending on the precise point at which the bow makes contact with the string and how it is draw across the string. (...) The curve of the bridge and the placement of the nut effectively cut out the even-numbered harmonics when the bow is placed over the fingerboard. (...) Another possibility is to use angular bowing with *sul tasto*. This technique brings out different pitches, not only because of the frequencies one is suppressing or amplifying but also because the bow is crossing the string at an angle, exciting different nodes and loops simultaneously.” (tradução minha)

quando o arco é colocado sobre o espelho. (...) Outra possibilidade é usar o arco angular com sul tasto. Essa técnica gera diferentes alturas, não apenas pelas frequências suprimidas ou amplificadas, mas também porque o arco está cruzando a corda em ângulo, estimulando diferentes nós e frequências simultaneamente.

Seguindo na construção da resignificação da porteira, o segundo passo seria o *glissando*, representando a porteira em movimento⁷³. E finalmente, já que os dois “xx” na representação gráfica seriam a batida da porteira no moirão, essa requisição abre espaço para algumas possibilidades: “As notas imitam o bater da porteira no moirão, para o que se bata com os polegares da mão esquerda e direita, na tampa, em cima, perto do braço, e em baixo, do outro lado, igualmente perto do braço do violino” (Valle, s.d, s.p.). Sugiro que se toque esse prelúdio sentado, com a opção de alocar o arco na própria estante enquanto se executa o *Alla Guitarra*, com as mãos livres com o objetivo de mais confortavelmente realizar a evocação do ritmo de batuque de viola⁷⁴ (Feichas, 2016).

The image shows a musical score for the piece 'Requiescat in Pace' from measures 19 to 26. The score is written in G major and 3/4 time. It features several dynamic markings: *diminuendo*, *mf*, *mp*, *p*, *ff*, *p*, *f*, *fz*, *pp*, *mf*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The measures are numbered 19, 21, 23, and 25. There are also some performance instructions like 'V' and '(0)' above notes.

Figura 60: contrastes de dinâmica em *Requiescat in Pace* c.19 a 26.
Fonte: edição do autor

No Prelúdio XVI – *Requiescat in Pace*, identifiquei a evocação do sino da igreja. É importante notar a gradação de dinâmicas dos sinos, em dinâmica *f*⁷⁵, *mf*, *mp* e *p*⁷⁶. Optei pela realização do badalar dos sinos no violino em *pizzicato* de mão esquerda, pela praticidade e por surtir um efeito bem sonoro. Algo interessante acontece nesse Prelúdio (c.19 a 26) quando, gradativamente, as notas musicais vão perdendo lugar para as pausas e a evocação dos sinos da igreja vai gradativamente diminuindo em dinâmica. Por fim, dois ataques súbitos (em dinâmica *ff*, nos c. 22 e 23), o que possibilita interpretações⁷⁷, como por exemplo:

⁷³ Disponível em: <https://vimeo.com/409315872>. Acesso em 01/02/2025.

⁷⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/406624931>. Acesso em 01/02/2025.

⁷⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/405483971>. Acesso em 01/02/2025.

⁷⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/405483572>. Acesso em 01/02/2025.

⁷⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/407699457>. Acesso em 01/02/2025.



Figura 62: trecho em *detaché*, c.5 ao c.8
Fonte: edição do autor

O *Prelúdio VI - Marcha Fúnebre* é uma obra que não apresenta indicação de andamento, restando ao intérprete refletir sobre possibilidades, levando em consideração o caráter da obra. A reflexão sobre a escolha do andamento dessa obra levou em consideração o *feedback* de especialistas, como o professor Dr. Rodrigo Teodoro de Paula, que investiga aspectos e memórias sonoras sobre música e cerimônias de morte em Minas Gerais. O professor estava presente no recital no Museu da Música de Lisboa e fez comentários, que embora tenham sido feitos para um dos Prelúdios que executei naquela noite (*Prelúdio XVI – Requiescat in Pace*), me fez refletir sobre o *Prelúdio VI - Marcha Fúnebre*, que são Prelúdios com características fúnebres. De Paula apontou (Diário Reflexivo I, 58):

O Professor Dr. Rodrigo Teodoro, especialista em Música de rituais, pós-concerto me questionou sobre o andamento da obra. Ele imaginava um andamento mais lento para um *R.I.P.* A partitura indica um andantino.

Valle provavelmente herda do pensamento colonial e aplica em seus dois Prelúdios o conceito:

Fundamentado na religiosidade e na necessidade de ostentá-la, o homem da colônia manifestava não só o valor de sua crença, mas também a carência por acontecimentos sociais, transformando as “festas” em verdadeiros espetáculos ornamentados com toda pompa e simbolismos comuns ao Antigo Regime (De Paula 2006, 46)

Teodoro De Paula, em uma análise sobre a *Marcha Fúnebre escrita por ocasião da morte de d. Maria I*, afirma que a música:

reproduz as características presentes nas marchas dos cortejos fúnebres associadas aos toques marcados das caixas enlutadas– com ritmos pontuados e tendo, ao final, uma figuração (tremolo) alusiva ao rufo dos tambores – toques estes que, conforme Richard Burke, produzem um efeito de melancolia e tristeza e servirão como base para as marchas fúnebres setecentistas e oitocentistas, tanto as funcionais como as inseridas no repertório operático e pianístico (De Paula 2017, 327).

De Paula ainda faz referência a Richard Burke, quando afirma sobre “a introdução das marchas fúnebres nas obras dramáticas setecentistas e no repertório instrumental oitocentista, ao analisar os modelos que serão utilizados no segundo movimento da Sinfonia N.º 3 – Eróica – de Beethoven” (Burke *apud* De Paula 2017, 327). Pelas referências de Teodoro e de Burke, as Marchas Fúnebres, então, são escritas em

andamento lento ou bastante lento, pensamos que *grave* ou *andante Maestoso* (Semínima= 40 b.p.m.). Seguindo esse mesmo caráter, o Prelúdio XVI – *Requiescat in Pace*, com métrica binária composta e indicação de *andantino* ficará o mais lento possível dentro dessa indicação, ou seja, colcheia = 78 b.p.m.

Busquei ilustrar este critério, que teve como característica o levantamento questões relacionadas à escolha de andamentos. Com exemplos estão os Prelúdios III – *Devaneio*, VI – *Marcha Fúnebre* e XVI – *Requiescat em Pace*. Suas relações com canções e rituais colaboraram para a decisão em relação aos andamentos. Assim, o critério/questões se considera validado.

VII. Preparação de gestos e movimentos físicos

O recorte de observação desse item tem seu foco nos efeitos onomatopaicos identificados nas obras, ou seja, as ressignificações/evocações. Essa necessidade surge pela marcante característica na obra de Valle de combinar técnicas (Hibridização da Técnica Instrumental - Vasconcelos 2013, 41) para gerar as ressignificações/evocações, e isso, conseqüentemente, gera necessidade de planejamento para o intérprete.

Para a análise gestual, utilizamos a tipologia e modelo propostos por Madeira (2017) como referência, devidamente adaptada ao violino. Dessa forma, a categoria de “gestos de excitação” proposta pelo pesquisador, se referirá aos movimentos da mão direita:

cuja função principal é transmitir energia do instrumentista para o instrumento. A seleção das cordas a serem postas em vibração tem um papel secundário nesse tipo de gesto. Esse conjunto de movimentos envolve a preparação (**pré-ação**), o contato com as cordas (**excitação – instantânea**) e a continuidade do movimento (**pós-ação**), com o objetivo de obter um resultado sonoro de parâmetros específicos ao mesmo tempo em que fornece informações visuais que auxiliam na percepção do som pelo espectador. (Madeira 2017, 58, grifo nosso)

No caso, serão observados os movimentos ligados ao arco, incluindo a tensão nos dedos, a preparação e movimentos do braço direito. A categoria “gestos de seleção” se refere à mão esquerda, quando há pouca ou nenhuma energia transferida do instrumentista para o instrumento. Ou seja, mesmo quando há pouca energia transmitida, as informações visuais podem ser observadas como auxiliares à interpretação por parte do público.

A terceira categoria proposta por Madeira, a de “gesto acompanhador”, elenca movimentos sem relação com a excitação de cordas ou parâmetros de som, mas somente com o conteúdo musical – pode ser entendida, pelas análises de Madeira, como expressões faciais, movimentos não ligados à produção do som, mudanças posturais, movimentos de cabeça etc.

i. O Prelúdio XVIII – *Pai João*

“Pai João” mostra-se, em vários sentidos, um prelúdio emblemático na obra de Valle, e a análise dos gestos físicos evidencia-se como um manancial para discussões. Focaremos na ressignificação do tambor e evocações da incorporação de um espírito. Os gestos corporais mais recorrentes nessa interpretação do tambor são os movimentos de flexão de joelho gradativa, que conduz a dinâmica do tambor para dinâmica *p*, e o inverso também, ou seja, extensão dos joelhos quando a dinâmica se torna *f*, retomada de arco com movimento circular no ar. Na representação da incorporação de um espírito identifica-se o movimento de

arco do talão para a ponta com o arco perdendo capacidade de gerar som (“como se apenas sugerisse o movimento”).

- Representação do tambor (Compassos: 1 a 10):⁸¹

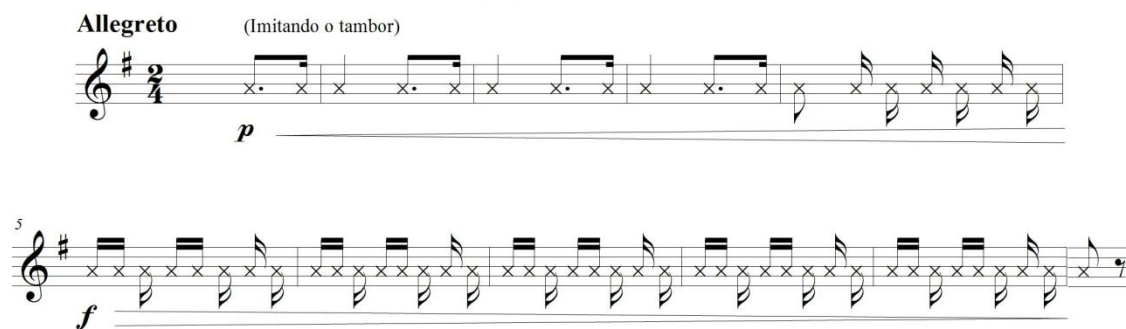


Figura 62: Tambor
Fonte: edição do autor

Momento 1: Gesto Acompanhador

Início: 00'00". **Fim:** 00'02". **Compasso:** 1

Descrição: Preparação inicial para começar o efeito onomatopaico no tampo do instrumento.

Análise: com um movimento de embalo ascendente de braço direito junto com uma forte respiração associado ao dobrar dos joelhos desde o início e o tronco dobrado para frente.

Momento 2: Gesto Acompanhador

Início: 00'03". **Fim:** 00'07". **Compasso:** 1 a 3

Descrição: Execução com batidas no tampo do instrumento alternando batidas com o dedo médio e o dedo indicador da mão direita.

Análise: batidas no tampo e no fundo do instrumento ao dobrar dos joelhos desde o início e o tronco dobrado para frente. Nesses três compassos há o movimento de manear da cabeça.

Momento 3: Gesto Acompanhador

Início: 00'07" segs. **Fim:** 00'09". **Compasso:** 4

Descrição: Execução com batidas no tampo do instrumento alternando batidas no tampo com o médio e indicador da mão direita e polegar da mão esquerda no fundo.

Análise: batidas no tampo e no fundo do instrumento com um grande dobrar dos joelhos e aos poucos estendendo. A retração do joelho e progressivo movimento de estender completamente o joelho no compasso seguinte (c.5) mostra a intenção de mostrar a condução frase rítmica até o ponto culminante, no c.5 com a indicação de dinâmica *f*. O tronco ainda dobrado para frente vai se alinhando gradativamente ao longo comp. 4 até estar ereto no comp. 5, acompanhando o esticar do joelho. Nesse trecho deixa de haver

⁸¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6AQNJKeFEHo&feature=youtu.be>. Acesso em 10/02/2025.

o movimento de manear e a cabeça passa a fazer o movimento de rotação direita e esquerda (involuntário).

Momento 4: Gesto Acompanhador

Início: 00'09". **Fim:** 00'16". **Compasso:** 5 a 10

Descrição: Execução com batidas no tampo do instrumento alternando batidas no tampo com o médio e indicador da mão direita e polegar da mão esquerda no fundo (semelhante ao momento 3).

Análise: O tronco alinhado segue gradativamente o decrescendo de dinâmica, a flexão dos joelhos e consequente dobrar do tronco. Nesses três compassos se mantem o movimento de rotação direita e esquerda da cabeça.

Os “Gestos acompanhadores” identificados como intencionais nesse trecho foram os movimentos de joelho, e consequentemente os movimentos de tronco, visando reforçar a mensagem de gradação de dinâmica no trecho. Como já citado, essa intenção encontra-se citado no diário (Diário Reflexivo II, 45-51):

No efeito tem um crescendo de dinâmica de *p* para *f*. As seis semicolcheias do compasso 4 são anacruse para o comp. 5, que prepara a entrada do *f*. Depois do ponto culminante do *f*, gradativamente a dinâmica decresce para *p*.

Busco nesse efeito mostrar o aspecto crescente da anacruse que culmina no comp. 5. O diminuendo, além de diminuir a força, gradativamente vou batendo mais perto do filete. Mostro o diminuendo visualmente com um leve dobrar dos dois joelhos.

Já o movimento de cabeça (movimento de rotação direita e esquerda e manear da cabeça) foram gestos involuntários que levantam questionamentos e reflexões após assistir ao vídeo. O manear de cabeça seria para marcar o tempo? Por que o movimento de rotação direita e esquerda da cabeça começa no momento de batuque mais complexo? (partir do c.4 passa a usar duas alturas, batidas no tempo e fundo). São questionamentos que só levam a hipóteses, e que quando se compara com outras gravações do mesmo trecho, observei não ser movimento recorrente.

- Representação da incorporação de um espírito (Compassos: 25, 26 e 27⁸²)

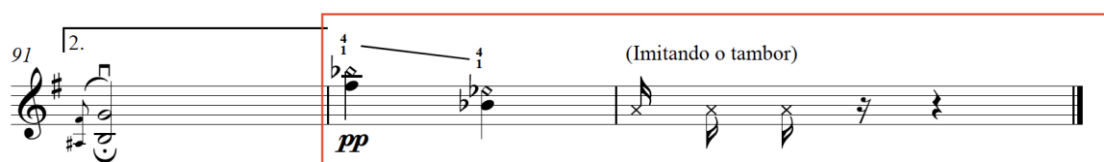


Figura 63: espírito em “despedida” de ritual de umbanda (Pai João) seguido de representação de tambor no *Prelúdio XVIII – Pai João*
Fonte: edição do autor

Momento 1: Gesto Acompanhador

Início: 00'00". **Fim:** 00'02". **Compasso:** 25

Descrição: Preparação inicial para começar o efeito onomatopaico no tampo do instrumento.

⁸² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8Tg1BGJ_edk&feature=youtu.be. Acesso em 21/04/2025.

Análise: com um movimento de embalo ascendente de braço direito (na região do talão) conecta o decrescendo da representação do tambor anterior com a preparação para representação da incorporação de um espírito.

Momento 2: Gesto Acompanhador

Início: 00'02". **Fim:** 00'05". **Compasso:** 26

Descrição: Movimento de arco do talão para a ponta com *glissando* descendente em harmônicos artificiais.

Análise: Movimento de arco do talão para a ponta, ou seja, do ponto do arco onde se tem um peso natural do braço e se produz maior volume sonoro naturalmente conduzindo gradativamente para a ponta do arco, que naturalmente precisa de pronação para manter a qualidade sonora do talão. Nesse caso optei por não realizar essa pronação e deixar o som "morrer", como fogos de artifício perdendo sua força. Ao fim da arcada para baixo, há apenas o gesto acompanhador de conduzir o arco, sem emissão sonora, apenas "dando a intenção". Depois há a batida no tampo representando novamente os tambores.

Neste item, buscou-se selecionar alguns efeitos onomatopaicos para discutir aspectos que demandam atenção especial, já que são momentos distintos dentro da obra, produtos da Hibridização da Técnica Instrumental (HTI) (Vasconcelos, 2013). Senti necessidade de me apoiar em conceitos e modos de análise e nesse caso usei como referencial Madeira (2017), que discorre sobre o gesto corporal para analisar aspectos dessa HTI. A maneira que foi abordada essa estratégia de reflexão sobre o gesto físico aplicado aos efeitos onomatopaicos se mostrou válida porque foi possível trazer à luz da discussão considerações balizadas por uma teoria de gesto físico que pode contribuir para uma interpretação, na qual o intérprete e público construam um significado que esteja mais próximo daquele que o compositor possa ter pensado, bem como que valorize aspectos que, após a investigação julgo que devam ser destacados de cada obra.

VIII. Uso do gravador/filmadora:

O uso do recurso da gravação em vídeo foi muito importante não só para o registro da realização dos ciclos, mas como uma ferramenta que complementa o uso do diário e que colabora para a reflexão. Como exemplo, eu selecionei trechos de gravações do Primeiro ciclo⁸³ e do Segundo ciclo de coletas⁸⁴ do *Prelúdio VXIII - Pai João*, a fim de analisar e evidenciar a utilidade desse recurso. Essas hipóteses são levantadas a partir das informações extramusicais, ou seja, da descrição de Valle sobre como representar o tambor, contida em seu *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. Na gravação do Primeiro Ciclo eu levanto hipóteses e realizo testes de possibilidades de execução da realização da ressignificação do tambor no tampo do violino. Identifico algumas possibilidades:

Primeira possibilidade: (00'01" a 00'18")

⁸³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ECBS1467W8E&feature=youtu.be> (trecho da coleta do Primeiro ciclo do Prelúdio XVIII – Pai João). Acesso em 23/12/2024.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=INdqkJpZaCQ&feature=youtu.be> (trecho da coleta do Segundo ciclo do Prelúdio XVIII – Pai João). Acesso em 23/12/2024.

- Batida em duas alturas (no tampo e no fundo);
- Uso do indicador em cima e do polegar em baixo;
- Tentativa de entendimento de como sincronizo a o indicador e o polegar;

Segunda possibilidade: (00'19'' a 00'29'')

- Teste de timbre com batida no tampo com a ponta do indicador direito (osso);
- Tentativa de entendimento de como sincronizo a o indicador e o polegar;

Terceira possibilidade: (00'29'' a 00'35'')

- Teste de timbre com batida no fundo com as falanges com o osso do pelegar esquerdo;

Quarta possibilidade: (00'57'' a 01'10'')

- Teste de timbre com batida no tampo com as falanges do indicador direito;
- Teste de timbre com batidas com o polegar no fundo, próximo à junção do braço do violino com o corpo.

Quinta possibilidade: (01'10'' a 01'19'')

- Teste de timbre com batidas com o polegar em diversas regiões do fundo.

Sexta possibilidade: (01'19'' a 01'24'')

- Teste de timbre com batida em diversas regiões do tampo com as falanges e ponta do indicador direito;

Sétima possibilidade: (01'25'' a 01'35'')

- Teste de timbre com batida no tampo com as falanges do indicador e médio direito em uma região central e polegar esquerdo curvado batendo no centro do fundo do instrumento.

Oitava possibilidade: (01'35'' ao fim)

- Experimentações diversas.

Na gravação do Segundo Ciclo (00'00'' a 00'17''), apresento a minha interpretação da execução da realização da ressignificação do tambor no tampo do violino, com as seguintes características:

- Batida no tampo do violino com o indicador e médio da mão direita (com todas as falanges) na região mais central do tampo;
- Do c.1 a 4 com batida no tampo do violino com o indicador e médio da mão direita (uma altura).
- A partir do c.4 entra a segunda altura, que uso o polegar da mão esquerda no fundo do instrumento.

Essa interpretação do segundo ciclo, que já passou pelo processo reflexivo, apresenta escolhas de hipóteses levantadas no primeiro ciclo e outras que não foram levantadas. Em alguns aspectos, possibilidades testadas no primeiro ciclo são incorporadas na versão do segundo, outras não.

O teste realizado no primeiro ciclo (que identifico como *sétima possibilidade*), batendo no tampo com o indicador e médio da mão direita com todas as falanges e bem no centro do violino são incorporadas na versão do segundo ciclo. Porém, em nenhum momento no primeiro ciclo foi testado do c.1 a 4 com batida no tampo do violino em uma altura e foi incorporado na versão do segundo, já que é o que Valle indica na partitura.

Em outra gravação⁸⁵, quando comparo os dois ciclos, incorporo os aspectos acima citados e faço uma correção referente à altura em que bato a metade do primeiro tempo do c.4 (colcheia).

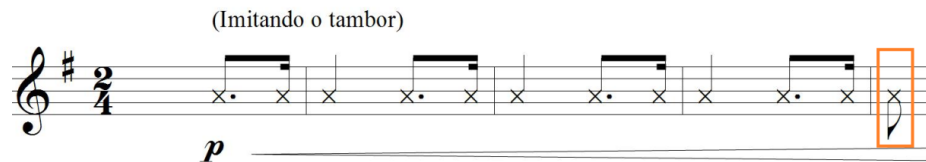


Figura 124: Resignificação do tambor atentando para a batida nas alturas corretas (em destaque).

Fonte: edição do autor

Este item foi importante, pois a partir das anotações no diário reflexivo, em consonância com as gravações dos ciclos, foi possível reforçar opiniões, representando um auxílio na percepção das mudanças do processo que aconteceram na comparação entre os dois ciclos.

A função da filmagem a princípio era, além de constituir uma ferramenta para me certificar e reforçar as ideias pós-coleta, ser também uma forma de registrar os ciclos de coleta associado às fichas de coletas de dados. Como ferramenta de auxílio para reflexão, o registro em vídeo atuou no sentido de mostrar pontos positivos, assim como as falhas e pontos que precisariam de melhora e assim, dentro desse processo reflexivo, buscou-se aperfeiçoar a performance. Como exemplo, cito a observação no primeiro ciclo de trechos com necessidade de refinamento técnico, incorporação de gestos físicos intencionais e eliminação de gestos involuntários (ex. gestos faciais) e como estes trechos tomaram forma no segundo ciclo.

Associar ao processo reflexivo a coleta de vídeo colaborou para aumento do nível crítico, ainda mais nesse modelo de pesquisa, onde o pesquisador e o artista são a mesma pessoa. Logo, foi um procedimento que certamente tem validade e que foi encarado como uma estratégia de ganho reflexivo.

IX. Sonoridades – realização de contrastes de dinâmica/timbre/articulação:

Nesse item busquei observar sonoridades mais marcantes nas obras e realçar a dinâmica e o timbre de acordo com o caráter da obra. Alguns exemplos me chamaram mais atenção, como no *Prelúdio VI - Marcha Fúnebr* - uma sonoridade com pouco vibrato (com parcimônia) foi uma escolha para realização de um colorido de frase e timbre baseado na velocidade, pressão e ponto de contato do arco⁸⁶. Na busca por uma sonoridade mais escura e velada, relacionada ao aspecto de luto da peça, sugere-se a utilização da III e da IV corda do instrumento, que contribuem para um timbre mais escuro.

⁸⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/410002983>. Acesso em 23/12/2024.

⁸⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/407701197>. Acesso em 23/12/2024.

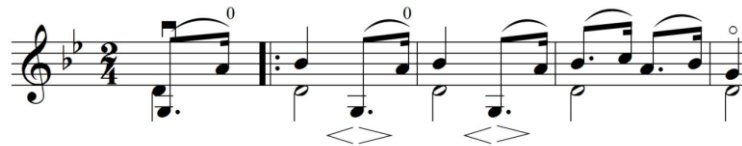


Figura 65: Colorido de arco no *Prelúdio XVI*.

Fonte: edição do autor

Essa sonoridade torna-se diferente apenas naquele que julgo o ponto culminante dessa peça, entre os c.28 a 32, onde opto por uma mudança de sonoridade. Nesse trecho, o uso de um vibrato mais intenso é aplicado nos compassos 29 e 31 para realçar o colorido de uma forte dissonância que é explicitada pela indicação de dinâmica *f* por Valle (único momento nesta obra de Valle em que indica uma dinâmica). Por romper com o discurso que vinha até então sendo desenvolvido no *Prelúdio*, julgo essa escolha adequada, assim como o intérprete poderia imaginar metáforas ou licenças poéticas, como o choque de uma despedida final⁸⁷.

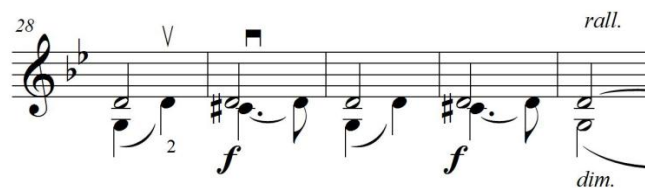


Figura 66: Trecho do *Prelúdio VI* ilustrando o ponto culminante da obra e o uso de um vibrato intencional nos momentos dissonantes.

Fonte: edição do autor

A sonoridade mais velada do *Prelúdio VI – Marcha Fúnebre* é mais rara nas obras de Valle, pois observei que na maioria dos *Prelúdios*, uma sonoridade mais aberta e brilhante é mais comum. No *Prelúdio III – Devaneio* e *Prelúdio I – Batuque* uma qualidade mais brilhante do som é provavelmente referente a comemorações de festas ou canções populares e por essa razão, nesses *Prelúdios*, opto sempre pelo uso de cordas soltas.

Há momentos dentro da peça em que busco alterar o timbre, por julgar que na estética da obra e do discurso musical (por exemplo, quando uma célula, semifrase ou frase se repete sem nenhuma variação ou modificação) isso seja necessário para tornar o trecho mais interessante, para conseguir contraste e variedade. No *Prelúdio V - Tico-Tico*, nos compassos 17 a 21, busco um colorido de som que contraste entre um som “escuro” e um som “claro”. O c.17 seria um som “escuro”, c.18 seria “claro”, c.19 “escuro”, nos c.20 e 21 o primeiro, segundo e terceiro tempo seriam “escuras” e o quarto tempo “claro”. São decisões interpretativas que usam timbre e sonoridade para realizar esse contraste⁸⁸.



Figura 67: Jogo de coloridos (timbres) no *Prelúdio V*.

Fonte: edição do autor

Assim como o exemplo anterior, na ressignificação do tambor, no *Prelúdio XVIII – Pai João*, busco uma mudança de timbre alterando gradativamente o local onde bato no tampo do violino, que segue a

⁸⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/407700810>. Acesso em 10/12/2024.

⁸⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/409316377>. Acesso em 10/12/2024.

mudança de dinâmica de *f* para *p*, ou seja, do centro do tampo e gradativamente até o filete, onde a reverberação é menor. Evidencia-se essa proposta no *diminuendo* a partir do c. 6 ao fim e a partir de 00'14" do vídeo⁸⁹.

Este item visou a identificação de sonoridades indicadas por Valle, mas também possibilidades de decisões interpretativas. De modo geral, com indicações de Valle ou não, decisões interpretativas foram pensadas também levando em conta a obra em *performance*, conforme mostra o exemplo do *Prelúdio X - Interrogando o Destino*, quando opto por realizar um *pizzicato* uma oitava abaixo.

Os Prelúdios que tinham algum tipo de informação extramusical, tiveram suas escolhas de questões timbrísticas a partir de reflexões sobre esse material, como foi o caso do *Prelúdio XIV – Porteira da Fazenda* e *Prelúdio XVIII – Pai João* e as respectivas bulas interpretativas de Valle no *Catálogo de Imitações de Vozes da Natureza*. Os trechos escolhidos buscam mostrar a validade e importância desse critério.

3. Conclusões

Em conclusão, a pesquisa demonstrou que a implementação de um protocolo estruturado para a coleta de dados, incluindo o registro em vídeo, o uso sistemático de um diário reflexivo, a aplicação de uma ficha de registro de sessões e um cronograma bem definido para os ciclos de coleta, contribuiu significativamente para a manutenção de reflexões constantes ao longo do estudo. Adicionalmente, os "critérios/questões/estratégias a serem observados", meticulosamente anotados nas fichas de registro, revelaram-se ferramentas eficazes na orientação dos estudos de maneira objetiva e na otimização do tempo dedicado à pesquisa, funcionando como um valioso *check list*.

O processo de gravar as sessões de estudo e posteriormente assistir às gravações emergiu como uma prática fundamental para a coleta de dados, proporcionando uma percepção mais realista da performance dentro do processo artístico/criativo. Essa ferramenta permitiu identificar possíveis falhas técnicas, como questões de afinação e condução do arco, aspectos posturais relacionados a tensões físicas desnecessárias, e elementos musicais e performáticos que demandavam maior atenção e desenvolvimento na execução.

A integração da coleta de dados em vídeo ao processo reflexivo demonstrou a possibilidade de elevar o nível crítico da pesquisa, um aspecto particularmente relevante no contexto em que o pesquisador e o artista coincidem na mesma pessoa. Portanto, a metodologia empregada, que associa o registro visual à reflexão sistemática, configura-se como um procedimento válido e uma estratégia eficaz para o ganho reflexivo no âmbito da pesquisa artística.

Dentro do processo do artista/pesquisador, esses critérios atuaram como pontos focais para a análise e experimentação, permitindo uma imersão mais profunda no entendimento da obra. Ao observar sistematicamente aspectos como dedilhados, arcadas, dificuldades técnicas, dinâmicas e efeitos onomatopaicos, o pesquisador/artista conseguiu construir uma interpretação embasada em evidências e reflexões, conforme demonstrado pela análise de exemplos específicos dos Prelúdios de Valle.

⁸⁹ Disponível em: <https://vimeo.com/414611166>. Acesso 10/12/2024.

5. Referências

- Alvarenga, Hermes C. 1993. *Os 26 prelúdios característicos e concertantes para violino só de Flausino Vale: aspectos da linguagem musical e violinística* (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- De Paula, Rodrigo Teodoro. 2017. *Os sons da morte: Estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816–1822)* (Tese de doutorado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Feichas, Leonardo V. 2016. *Da porteira da fazenda ao batuque mineiro: O violino brasileiro de Flausino Valle* (1ª ed.). Curitiba: Editora Prismas.
- Feichas, Leonardo V. 2012. “O papel do instrumentista na performance musical: Um estudo sobre o Prelúdio XIV – *A Porteira da Fazenda* de Flausino Valle.” In *Revista Ensaio – Revista Cultural do Conservatório de Tatuí*, 8(73), 32–35.
- Feichas, Leonardo V. 2022. “‘Ciclo Artístico Reflexivo de Dupla Checagem’ (CARDIC): A proposição de uma ferramenta metodológica no campo da Investigação Artística.” In *Per Musi* 42: 1 - 24. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.39994>.
- Flesch, Carl. 2000. *The Art of Violin Playing*. New York: C. Fischer.
- Galamian, Ivan, and Neumann, Frederick. 1966. *Contemporary Violin Technique – Volume One*. New York: Galaxy Music Corporation.
- Gray, Carole, and Malins, Julia. 2004. *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. Ashgate.
- Madeira, Bruno. 2017. *O gesto corporal como potencializador de significado na performance violonística* (tese de doutorado). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Nelson, Robin. 2013. *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
- Nelson, Robin. 2022. *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances* (2nd ed.). Palgrave Macmillan.
- Strange, Patricia, and Strange, Allen. 2001. *The contemporary violin: Extended performance technique*. University of California Press.
- Valle, Flausino R. (s.d.). *Catálogo de imitações de vozes da natureza: Catálogo*. Belo Horizonte. Manuscrito.
- Vasconcellos, Daniel Murray. 2013. *Técnicas estendidas para violão: Hibridização e parametrização de maneiras de tocar* (Dissertação de mestrado). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

Declaração de conflito de interesse

Os autores declaram que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração do uso de IA

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.