



## Desenvolvimento de atividades de auto treinamento para Competências

### Técnico-Musicais (CTMs) do Violão Percussivo (VP)<sup>1</sup>

#### Comunicação<sup>2</sup>

*Gustavo Silva Ramos*

*Universidade do Estado de Minas Gerais - ESMU UEMG  
gramosmusica@gmail.com*

*José Ricardo Jamal Júnior*

*Universidade do Estado de Minas Gerais - ESMU UEMG  
ricardojamal@gmail.com*

*Stanley Levi Nazareno Fernandes*

*Universidade do Estado de Minas Gerais - ESMU UEMG  
stanley.fernandes@uemg.br*

*Talmer Régis Rodrigues Oliveira*

*Universidade do Estado de Minas Gerais - ESMU UEMG  
talmerr@yahoo.com.br*

**Resumo:** Relata-se os resultados parciais de pesquisa que busca dar resposta a certos problemas diagnosticados pela literatura na prática do Violão Percussivo (VP), notadamente a ausência de uma trajetória didática formalizada. A partir do estabelecimento do estado da arte dessa prática, alcançado via revisão bibliográfica (manuais e obras), análises via modelo PACT e leitura/performance de repertório, a frente de pesquisa aqui em tela testa a hipótese de uma divisão pragmática do VP em unidades de fácil manejo chamadas “Competências Técnico-Musicais” (CTMs), para, a partir delas, criar um trajeto formativo lógico. Isso inclui formalizar um conceito de CTMs, filtrá-las (isto é, levantá-las/delimitá-las individualmente) na literatura técnica e artística e desenvolver tipologias, ordenações e seleções das CTMs consideradas prioritárias. Estando essa reorganização do VP concluída ou encaminhada, uma série de princípios pedagógicos é mobilizada para a criação de atividades voltadas para a aquisição e aperfeiçoamento das CTMs, prioritariamente através do auto treinamento. Essas atividades são então submetidas a testes dentro e fora do grupo de pesquisa, e, finalmente, ordenadas convenientemente.

**Palavras-chave:** Técnica expandida do violão; Recursos Percussivos; Violão Percussivo.

---

<sup>1</sup> Trabalho financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais - FAPEMIG. Todos os autores contribuíram igualmente para este trabalho.

<sup>2</sup> Este artigo é uma comunicação de resultados parciais. Favor não citar e aguardar a publicação dos resultados definitivos para referenciar esta pesquisa.



## 1 Introdução

O uso reiterado de *recursos percussivos* (RPs; FERNANDES, 2020) em obras violonísticas tem criado, para alguns autores (CARPENEDO, 2020, p. 31; FERNANDES, 2020, p. 31), um tipo de prática violonística particular chamada, genericamente, de “violão percussivo” (VP). Embora o uso eventual de Recursos Percussivos seja antigo no violão (JOSEL and TSAO, 2014, p. 155; FERNANDES, 2020, p. 31; OLIVEIRA, 2020, p. 45), lançar mão deles de forma reiterada e/ou sistemática é característica de tradições violonísticas mais recentes, notadamente o violão *fingerstyle* moderno e o da tradição de concerto contemporânea (FERNANDES, 2020). São essas as que mais têm atraído a atenção dos pesquisadores (NOBLE and COWAN, 2020; FERNANDES, 2020; CARPENEDO, 2020a e 2020b; MARTELLONI, MCPHERSON e BARTHET, 2020, entre outros).

Alguns autores (FERNANDES, 2020; CARPENEDO, 2020; OLIVEIRA, 2020) destacam que o repertório advindo dessas tradições se caracteriza pela alta dificuldade e baixa disponibilidade de partituras, o que o torna pouco acessível. Acrescentam ainda a ausência de uma sistematização teórica e pedagógica. Essas questões - repertório, acessibilidade, via de aprendizado - são objeto da presente pesquisa.

### 1.1 Uma breve revisão de literatura

A literatura técnica que reconhece um domínio específico do fazer violonístico de característica inerentemente percussiva (VP) é recente, datando talvez do final dos anos 2010 e tendo como possível marco inicial o *Acoustic Artistry* de Evan Hirschelman (2011). Woods (2013), Josel e Tsao (2014), Vishnick (2014), Schneider (2015), Dawes (2017), Frengel (2017), Rauscher (2017), Kellie (2018) e Gomm (2019) também lidam com técnicas percussivas, em que pese o fato do rótulo “VP” ou similar só estar explícito em duas obras (Hirschelman e Josel e Tsao).

Já a literatura artística - as obras - tem como possível inauguração *Las Seis Cuerdas* (1963), de Álvaro Company (1965). Ele desenvolve um complexo sistema notacional que será parcialmente reaproveitado por Donatoni em *Algo* (DONATONI, 1977). Entrementes, Giacinto Scelsi propôs um dos mais radicais experimentos percussivos ao violão em *Ko-Tha* (SCELSI, 2010), de 1967, que literalmente trata o violão como instrumento de percussão.



Seguiram-se inúmeras obras que utilizam o violão de maneira mais ou menos percussiva; os anos 70 foram particularmente profícuos em formar cânones (por exemplo, *Sonata op. 47* de Ginastera, *Royal Winter Music I - Gloucester*, de Henze; *Ritmata*, de Edino Krieger, *Tellur*, de Mürail). Dos anos 80 em diante, a disseminação dessas formas de escrita torna mais difícil estabelecer cânones, mas é preciso incluir neles os *Percussive Studies* de Arthur Kampela (1989 em diante) por suas contribuições estéticas, introdução de novos RPs e intrincada concatenação de percussão e dedilhado. A isso é preciso agregar toda a tradição do fingerstyle moderno, desde os pioneiros Michael Hedges, Preston Reed, Tommy Emmanuel, Erik Roche (anos 80 em diante) e Thomas Leeb (anos 90 em diante), até toda a produção posterior a *Drifting*, de Andy Mckee (2006), que inaugura o estilo. Inúmeros artistas, em uma década e meia, acumularam uma produção capaz de rivalizar com a da tradição de concerto, e, no processo, nos legaram desenvolvimentos técnicos em escala até então inédita. Experimentos particularmente notáveis incluem, além de *Drifting*, *Passionflower*, de Jon Gomm (2011) e *Boogie Shred*, de Mike Dawes (2010).

Essas duas literaturas, técnica e artística, foram as bases para trabalhos acadêmicos mais recentes. Destacamos, especialmente: Carpenedo (2020), que, utilizando ferramental de Josel e Tsao (2014) e Fernandes (2020), faz um amplo levantamento de RPs em 10 obras da literatura, além de procurar sintetizar os diversos mapeamentos dispersos nelas e nos manuais. Carpenedo desenvolve um sistema de notação a partir de suas bases teórico-práticas que pode ser utilizado em diversas situações musicais e contextos estéticos. Já Fernandes (2020) empreendeu a organização de todo o corpo teórico do VP, unificando terminologias e criando um modelo geral capaz de explicar os fenômenos observados na prática: é o PACT, que utilizamos em nossas análises. Em linhas gerais, trata-se de um modelo em que um *agente percussivo* (violonista + violão) é repositório da percussão manifesta ou em potência. Ele organiza a técnica violonística em três *grupos técnicos* - dedilhado, rasgueado, percussivo - e cria uma definição de trabalho do que seja esse percussivo para chegar aos eventos percussivos unitários - os recursos percussivos (RPs). Segundo o modelo, são sons produzidos através da aplicação de uma *técnica* - ação do instrumentista usando uma *parte do corpo* - a uma *região* do instrumento. Todos estes elementos são previamente mapeados (6 ações, 5 partes do corpo e 7 regiões). Estes sons



têm como característica uma relação ataque/ressonância alta e/ou um espectro inarmônico, e mesmo assim, só serão percussivos se a) forem utilizados em construções musicais predominantemente rítmicas ou tímbricas e b) não foram suficientemente bem contemplados nas técnicas de dedilhado e rasgueado. A esta definição e mapeamentos ele agrega uma linguagem de código que possibilita identificar qualquer evento percussivo com alta precisão (o Código FH). Ele utiliza esse ferramental para realizar uma varredura na literatura em busca dos RPs, e, encontrando um número excessivo e não-manipulável deles, opera uma série de reduções estatísticas e de conveniência para chegar ao que chama de *Grupo Principal*, uma coletânea de 8 famílias de RPs que explica aprox. 65% das ocorrências percussivas em sua amostra de 20 obras.

## 1.2 A pesquisa

A partir do exposto, nossa pesquisa tem como objetivo a formalização institucional da prática do VP através da criação de uma trajetória formativa sistemática e progressiva. Partimos da hipótese de que é possível dividir o VP em unidades de fácil manejo chamadas genericamente de “Competências Técnico-Musicais” (CTMs). Esse fracionamento possibilitaria a abordagem individualizada de problemas técnico-musicais mesmo quando coadunada com uma proposta pedagógica de recontextualização permanente dos conteúdos. O percurso metodológico partiu dessa premissa se iniciou pela atualização do estado da arte do VP, já descrito por Fernandes (2020). Isso se tem feito via revisão bibliográfica (manuais e obras), análises de obras através do modelo PACT e leitura/performance de repertório. Das discussões a partir desse acúmulo se chegou a uma definição funcional de CTMs. Com ela, as CTMs são buscadas na literatura, num processo a que chamamos *filtragem*: reconhecer na música e manuais o quê poderia ser considerado uma CTM. Paralelamente, novas CTMs são desenvolvidas via prática artística. Procede-se então à organização do material juntado, criando uma tipologia hierarquizada de CTMs e uma progressão baseada em dificuldade técnica, para enfim operar uma seleção daquelas consideradas as mais relevantes - o que se faz também a partir de evidências da literatura (o já mencionado *Grupo Principal* - FERNANDES, 2020). Estando essa reorganização do VP concluída ou encaminhada, uma série de princípios pedagógicos é mobilizada para a criação



de atividades voltadas para a aquisição e aperfeiçoamento das CTMs. Elas são elencadas em ordenações convenientes - é a trajetória formativa almejada. Paralelamente, a prática artística (criação e performance) cria obras, arranjos e improvisações que re-contextualizam musicalmente as CTMs.

Outro atributo importante da pesquisa são os princípios pedagógicos que informam processos e resultados. Eles têm como objetivo uma abordagem humanizada do treinamento musical. Tais princípios têm brotado do diálogo sobre as trajetórias individuais de aprendizado da música e do violão dos integrantes do grupo, mas também, e de modo mais difuso, de suas experiências como professores. Ainda assim, o grupo tem observado, a partir dos desdobramentos do trabalho, a necessidade de uma busca mais específica de pedagogias da música, notadamente aquelas ativas e criativas (FONTERRADA, 2008), passo que certamente se seguirá. Por ora, conforme Fernandes (2020), consideramos como alguns dos princípios:

- Partir da experiência e herança cultural do(a) praticante
- Produzir resultados musicais desde o instante inicial
- Criação e improvisação
- Enfatizar a dimensão coletiva do fazer musical dividindo o foco entre atividades individuais e coletivas e apresentações públicas, quando possíveis – mas estimulando o(a) praticante a criar as condições para que sejam.
- Exploração da prática desvinculada da leitura
- Trabalhar leitura e escrita (o ênfase na criação)
- Foco prático
- Abrangência estética e cultural, valorizando a música de diferentes culturas e feita associada a diferentes suportes, como recursos eletroacústicos, equipamentos de áudio e vídeo etc.

Este relato de pesquisa trata principalmente da definição conceitual de CTMs, sua *filtragem* na literatura, organização (tipologias, progressividades), seleção (a partir de um critério principal de ocorrência nas obras) e elaboração de atividades.



## 2 Método

Os trabalhos se iniciaram pelo treinamento da equipe, cujos membros assinam o presente artigo, no modelo PACT e revisão de literatura. Os textos foram fichados e discutidos, e algumas análises de treinamento foram realizadas.

Paralelamente, introduzimos o trabalho artístico com o aprendizado e performance de *Drifting* (MCKEE, 2006), *Jongo* (BELLINATI, 1993) e outras obras individuais - *Los Días por Oriente* (CIANFERONI, sem data), *Escambo* (FREIRE, 2020), *Guilhotina* (RIOS FILHO, 2021) e *Maracatu* (MADUREIRA, 1995a e 1995b).

A performance foi mantida (embora de forma irregular) durante toda a pesquisa, e foi importante para gerar dados de expressividade e fisicalidade/idiomatismo das obras. A seguir, foram iniciadas as análises via modelo PACT e o estudo da literatura técnica: Hirschelman (2011), Woods (2013), Titre (2013), Josel e Tsao (2014), Vishnick (2014), Schneider, 2015; Dawes (2017), Frengel (2017), Rauscher (2017), Kellie (2018), Gomm (2018 e 2019a e b), Carpenedo (2020) e Fernandes (2020).

As peças analisadas foram: *Estudo Percussivo n. 1* (KAMPELA, 1993), via literatura analítica, escuta e performance; *Swallow you whole* (GOMM, 2021) e *Estrada da Liberdade* (DE SOUZA, 2021a e 2021b) - via PACT e escuta -; *Maracatu* (MADUREIRA, 1995a e 1995b), via PACT, performance e escuta; e, finalmente, *Jongo* (BELLINATI, 1993) e *Drifting* (MCKEE, 2006) - essas via performance e escuta. Para mais informações sobre o modelo analítico utilizado, ver Fernandes (2020, p. 58-92).

*Pari passu* ao levantamento, análises e revisões citadas acima, é feita a *filtragem* das CTMs individuais e a construção de parâmetros de catalogação para elas. A *filtragem* consiste em identificar nas obras, textos e figuras elementos da prática do VP que podem ser traduzidos em habilidades bem definidas e unitárias, passíveis de serem desenvolvidas via treinamento. Os parâmetros, que ajudam a classificar as CTMs, são, até o momento: nome da CTM, categoria/classificação, código se houver, nível, fontes, descrição e outras informações. A Figura 1 ilustra a tabela em que são coletados alguns desses parâmetros:

**Figura 1:** Fotograma da tabela de catalogação das CTMs individuais, mostrando os parâmetros de catalogação



CTM	CATEGORIA/ CLASSIFICAÇÃO	CÓDIGO, SE HOUVER	Nível (Ano)	DESCRIÇÃO
Tapping Percussivo	Recursos Percussivos	5.2_OR5.3/A.Agp_OR_pin	1	Martelar as cordas produzindo som de aproveitamento percussivo
Golpes nas cordas - diapasão (harmônicos golpeados, estalos)	Recursos Percussivos, GP	5.3/A.Bgp	1-2	golpe em cordas soltas simultaneamente nas casas que soam
Golpes nas cordas - entre diapasão e rastilho (estalos, slaps, tamboras)	Recursos Percussivos, GP	5.2(A.B)/C.A(p-MD)gp	1	golpe na corda fazendo marcação rítmica (pulso) da música enquanto acontece dedilhado

Fonte: Elaboração Própria

Também de forma concomitante se dá a organização das CTMs, o que envolve sua alocação numa tabela de progressividade e a criação de tipologias diversas. Evidentemente que a própria definição de CTM é um passo metodológico importante. Contrariamente ao que possa parecer mais intuitivo, ela não precedeu a pesquisa, mas emergiu paulatinamente durante a execução em paralelo das fases anteriores.

Com certa quantidade de CTMs filtradas e já de posse de um esboço de tipologia para classificá-las, iniciou-se discussões a respeito da seleção definitiva das CTMs consideradas prioritárias. Isso ocorreu sem prejuízo para seleções informais no próprio momento da *filtragem*, quando muitas CTMs autoevidentes, de pouca relevância ou que qualquer praticante acabará inexoravelmente percebendo por si só, são, ali mesmo, desconsideradas. No que tange especificamente aos RPs, a pesquisa se valeu do supracitado *Grupo Principal* de Fernandes (2020).

Sem cessar os processos criativos, de análise, de revisão de literatura, filtragem e organização de CTMs, deu-se início finalmente à produção de atividades. Este é o ponto em que a pesquisa se encontra.

A maior parte do processo se deu em reuniões online com foco teórico-analítico, presenciais com foco prático e trabalho individual orientado. O trabalho foi em geral coletivo, com pouca divisão de tarefas, evitando a compartimentalização da pesquisa. Estando as fases iniciais cumpridas e diversos acordos (formais e tácitos) estabelecidos, foi iniciado um processo de maior especialização, divisão de tarefas e trabalho orientado a resultados.

A figura 2 apresenta um fluxograma metodológico:

**Figura 2:** Fluxo metodológico da pesquisa



Fonte: Elaboração própria

### 3 Resultados Parciais

Até o momento, os resultados encontrados nesta frente da pesquisa foram:

- 5 análises de obras
- Uma definição de trabalho de CTM
- 105 CTMs, incluindo filtradas e desenvolvidas
- Uma tipologia de CTMs
- Um esboço de classificação progressiva
- Uma seleção prévia dos RPs
- 12 atividades

#### 3.1 Análises

As análises, além de constituírem um resultado por si, apresentaram como resultado um levantamento de RPs (já incorporado ao levantamento de CTMs - ver 3.3), subsídios à discussão sobre notação (a serem futuramente aproveitados), ideias e estratégias de integração (em processo de incorporação à lista de CTMs). Também informaram os processos criativos e ajudaram a qualificar as performances.



### 3.2 Definição de trabalho para CTM

Após alguma convivência com os processos de pesquisa, o material resultante e as problemáticas associadas a ambos, a equipe concordou em estabelecer como definição de trabalho de CTM a seguinte: Habilidade elementar de qualquer natureza - aqui voltada especificamente para a prática de VP - que pode ser entendida como um ente unitário passível de ser adquirido e desenvolvido via treinamento, e para o qual é possível elaborar atividades que estimulem essa aquisição e desenvolvimento.

### 3.3 105 CTMs

As CTMs levantadas até o momento são 105, e elas estão armazenadas num banco de dados, devidamente organizadas numa tipologia que desenvolvemos (3.4 abaixo).

### 3.4 Uma tipologia de CTMs

Desenvolveu-se uma classificação tipológica (isto é, a partir da natureza dos entes classificados - critério de classe) que organiza as CTMs de forma não-exclusiva (isto é, um elemento pode pertencer a mais de uma categoria). Apesar de existirem interseções entre as categorias, cremos que o melhor uso é atribuir a CTM apenas àquela categoria onde ela melhor se encaixa (critério de escolha). As categorias são:

- CTMs do corpo, do violão e posicionais: Habilidades referentes ao corpo, sua percepção e desenvolvimento; ao violão, sua geografia e cuidados; e às relações entre eles de um ponto de vista ergonômico. Envolve CTMs mais "permanentes" ou duradouras, que não envolvem diretamente movimentos e sem duração definida. Possui 6 subdivisões: Partes do violão, Cuidados com o violão, Estabilidade, Cuidados com o corpo e seu desenvolvimento, Posturas e Posições dos complexos braço-mão (CBMs).

- Movimentos: Habilidades motoras, mentais e sensíveis relativas aos movimentos grandes e pequenos dos CBMs e suas partes. Subdivide-se em Deslocamento dos CBMs, Movimentos Internos dos CBMs sem deslocamento global (extensões, contrações), Mudança de Região/Sub-Região, Compreensão do movimento.



- Integração: Habilidades relativas à coordenação/concatenação de GTs diferentes ou de diferentes RPs. Subdivide-se em Integração entre GTs diferentes e Integração de RPs.

- Recursos Percussivos: Segue a definição de Fernandes (2020). Subdivide-se em *Grupo Principal* e Demais RPs.

- Técnicas de mão e CBM: Diferentemente dos RPs, que, segundo o modelo adotado, dependem da interação entre violão e instrumentista, essa categoria aborda habilidades que, apesar de se manifestarem no contexto dos RPs, lidam com coordenação motora e destreza manual. Se subdividem em: Trêmolos, Toques, Partição da Mão, Pontos de Contato, Controle de Intensidade e Abafamento de Cordas.

- CTMs mentais e da escuta: Grupo genérico que abarca habilidades apenas indiretamente vinculadas ao instrumento. A categoria foca, como é de se imaginar, apenas as CTMs idiossincráticas do VP ou que se manifestam de forma peculiar neste contexto. Se subdivide em Leitura, escrita e notação, Sensibilidade para Micro-durações e Sensibilidade para registros, timbres e suas variações.

### **3.5 Um esboço de classificação progressiva**

Esta classificação é uma espécie de “média subjetiva” entre a dificuldade inerente da CTM e sua relevância na literatura. Ela vai de 0 a 3, e estes números representam também em que momento da trajetória formativa, em anos, seria melhor abordar a CTM.

### **3.6 Uma seleção prévia dos RPs**

Dentre as CTMs, os RPs têm lugar de destaque, já que são as formas de produção de som por excelência. A literatura cataloga atualmente no mínimo 225 deles (FERNANDES, 2020), de um número com toda certeza ainda maior. Optamos, portanto, por trabalhar com o *Grupo Principal* (FERNANDES, 2020) como principal critério de seleção.

### **3.7 Atividades (12)**

A criação de atividades é a fase mais incipiente da pesquisa. Neste ponto, estamos experimentando com uma diversidade de abordagens e modelos de apresentação textual/visual. As atividades procuram ao mesmo tempo incluir e extrapolar a lógica dos



**abem**

Associação Brasileira  
de Educação Musical



tradicionais exercícios, tornando-se às vezes projetos composicionais, momentos de reflexão e autoconhecimento ou até planos de aula. Já foram criadas doze, que se encontram disponíveis em <https://drive.google.com/file/d/1F-LKCNN5bLwBpF8MWTt8d5kR5hXHINeZ/view?usp=sharing>. Dentre elas, selecionamos seis para ilustrar esta comunicação. Elas têm como foco as seguintes CTMs (Tabela 1):



**Tabela 1:** CTMs abordadas nas atividades já criadas pelo projeto

<b>CTM e RP</b>	<b>Descrição</b>	<b>Atividades</b>
Golpes nas cordas/Harmônicos golpeados	Golpe nas cordas soltas simultaneamente nas casas que soam	2. Atividade para Harmônicos
Estalo	Golpe nas cordas fazendo a marcação rítmica/pulso	1. Atividade para Estalo
Tapping Percussivo	Martelar as cordas produzindo som de aproveitamento percussivo	4. Martelando sem Dó!
Golpe na lateral	Golpes utilizando as unhas para definição de timbres	3. Atividade para Golpes na Lateral
Golpe de Rebote	Movimento de retirada da mão no tempo certo para gerar os harmônicos	2. Atividade para Harmônicos
Cuidados com o Corpo e seu Desenvolvimento	Relaxamento, esvaziamento mental e contato dos dedos com a superfície do violão	5. Meditação com os dedos
Pizz. Bartók	Som produzido puxando a corda e deixando-a rebater sobre a escala do violão.	6. Chuva de Bartók

Fonte: Elaboração própria

## 4 Discussão dos Resultados Principais

### 4.1 Definição de CTM



Dada a dificuldade de estabelecer, para um conceito tão amplo, uma definição positiva - isto é, a partir de características intrínsecas das CTMs -, optou-se por uma definição operacional, que parte das necessidades a priori da pesquisa: caráter unitário, possibilidade de aquisição e desenvolvimento através de atividades.

A definição do que é “unitário” provou ser problemática, dado que, no limite, o conceito acaba criando constantemente novas e mínimas entidades - o que é pouco prático. Sempre se trata, portanto, de algum nível de agrupamento de habilidades afins. Pragmaticamente falando, o importante é: “que segmentação (da prática do VP em CTMs) terá mais rendimento ao ser abordada numa trajetória formativa através de atividades?”. Isso implica imaginar as dimensões do material resultante da pesquisa; dimensionar a capacidade de trabalho da equipe; prever o possível nível de redundância ao se separar elementos semelhantes; levar o conta o interesse do público-alvo; imaginar possíveis habilidades específicas que, importantes, poderiam ficar descobertas se determinados elementos fossem agrupados juntos, etc. A esta etapa do processo de *filtragem* damos o nome de *delimitação pragmática*.

#### **4.2 Filtragem**

O processo de *filtragem* é sensível, pois envolve leituras e releituras atentas e críticas para, de certa forma, inventar, no material estudado, as CTMs. Isso implica em algum grau de subjetividade, o que pode ser equilibrado pelo engajamento de diferentes pesquisadores-analistas na análise dos mesmos textos/vídeos/obras. A *delimitação pragmática* também consome muito tempo, o que torna essa etapa da pesquisa bastante lenta. Nosso processo não permite afirmar com suficiente certeza de que as CTMs no material estudado estão esgotadas. Em que pese a necessidade de mais testes e discussões, a *filtragem* se mostrou um processo funcional de coleta de dados.

#### **4.3 Tipologia**

A organização das 105 CTMs considerou não somente sua natureza, mas também seu uso, além de categorias preexistentes a partir das quais costumamos pensar a Música. Com isso, temos poder descritivo, mas a organização fica comprometida pela



interpenetração das categorias, com áreas de interseção consideráveis. Por não se tratar de uma organização puramente objetiva, mas pragmática, há ainda espaço para outras categorizações, agora sim mutuamente excludentes, tais como: do violão (por regiões) ou do instrumentista (mentais e físicas ou por parte do corpo); CTMs físicas (que envolvem movimento) ou abstratas (que envolvem conhecimento, raciocínio, leitura); CTMs acústicas (que produzem ou modulam diretamente o som) ou para-acústicas (que se relacionam indiretamente com o som).

Existe também um problema na relação conceitual entre CTMs e RPs. Embora RP possa ser considerado uma categoria de CTM sem muitos problemas, em alguns casos é possível que um único RP envolva mais de uma CTM, e também ocorre que uma única CTM abranja vários RPs (já que consideramos Famílias de RPs como unidades técnico-musicais). As consequências teóricas e práticas disso ainda não estão totalmente claras. Ilustrando essa problemática temos o elemento 2.3/C.Agp do *Grupo Principal*: sua restrição a uma sub-região do tempo (2.3) se deve às idiossincrasias amostrais de Fernandes (2020); a partir da lógica das CTMs, porém, fez mais sentido imaginar uma única habilidade que abrangesse todo o tempo (2), i.e., uma CTM que abrange vários RPs.

#### **4.4 Aplicação dos princípios pedagógicos**

Um dos desafios da pesquisa é a concatenação do máximo de princípios pedagógicos possível com as necessidades objetivas de cada CTM. Elaborar atividades é algo criativo por natureza, em que, a princípio, tudo é possível. Administrar um conjunto complexo de restrições como o são os princípios pedagógicos, por um lado, e essa grande liberdade, por outro, tem conduzido a resultados que ainda são em parte insatisfatórios. Também contribui para isso a herança de nossa própria formação. Ela nos legou automatismos do pensar e do fazer que nos direcionam a situações conflitantes com a proposta da pesquisa.

#### **4.5 Discussão de algumas atividades selecionadas**

a) Atividade 4 - Martelando sem Dó!

O foco técnico desta atividade é o martelado, ou *tapping*, mas ela trabalha várias CTMs: leitura, escrita, criação de notação, e outras que surjam espontaneamente da improvisação a partir de partitura gráfica, como deslocamentos do complexo braço-mão. Os princípios pedagógicos abordados são:

- Partir da experiência e herança cultural do(a) praticante (emerge da improvisação);
- Produzir resultados musicais: a improvisação demanda pouca precisão e é possível alcançar bons resultados com cascatas de notas de custo técnico baixo;
- Caráter lúdico: brincadeira com a nota Dó, construção e leitura da própria partitura;
- Criação e Improvisação (incluindo da notação);
- Trabalhar leitura e escrita;
- Possibilitar a vivência social da prática (atividades em grupo).

Essa atividade tem ainda a propriedade de ser adequada a qualquer nível de praticante. Evidentemente que pessoas com pouquíssima experiência musical podem requerer instrução (por ex., via trabalho em grupo ou uso de um gráfico-modelo (a ser futuramente elaborado)).

#### b) Atividade 5: Meditação através dos dedos

Essa atividade trabalha a construção da sensibilidade corporal (CTMs do Corpo, do Violão e Posicionais) e do ponto de contato ótimo da parte A.B do corpo (Técnicas de mão e CBM). Adicionalmente, procura gerar um estado de relaxamento e induzir um ritmo de trabalho lento apropriado ao estudo musical. Utilizar a área 4 (laterais do instrumento) permite treinar o relaxamento do ombro (especialmente o direito) e conseguir um ângulo de ação mais favorável. A construção da ritualística no início do exercício visa criar focos que favoreçam a memorização através de memórias associativas. Eles também criam uma situação prazerosa que, ao ser associada à prática da atividade, constitui um apoio motivacional e, hipótese nossa, pode mesmo vir a ser útil em situações de performance que envolvam técnicas com essa parte do corpo. Espera-se que, depois de algumas sessões desta atividade, o praticante desenvolva uma sensibilidade tátil, sonora e visual que o confira controle motor para um ponto de contato mais exato e constante.



### c) Atividade: Chuva de Bartók

Esta atividade tem como foco o pizzicato Bartók (5.3/A.Apin), um recurso muito utilizado na música de concerto contemporânea. Ela também trabalha as CTMs de leitura, escrita e criação de notações, bem como a curiosidade exploratória, a criatividade, a criação e a improvisação. Os princípios pedagógicos contemplados são:

Partir da experiência e herança cultural do(a) praticante: nas improvisações e vivências pessoais ao tocar a trovoada, isto é, o som dos trovões, conforme o praticante o compreenda.

Produzir resultados musicais: o início exploratório aguça a curiosidade até que o praticante internalize minimamente o controle motor e o som. Logo em seguida, já há estímulos à produção de resultados musicais.

Caráter lúdico: pela exploração, criação de partituras e obras, improvisação, inspiração em figuras e trabalho em grupo.

Criação e improvisação (incluindo de notações)

Possibilitar a vivência social da prática: atividades em grupo e gravações que podem ser apresentadas.

Enfatizar a dimensão coletiva do fazer musical

Esta atividade, como a 4, tem um potencial inesgotável porque, ao trabalhar com a improvisação, se molda às expectativas e possibilidades de cada praticante. A liberdade na criação de partituras também ajuda a renovar o interesse. A prática em grupo é estimulada. Existe ainda um avanço em espiral, uma vez que, após confrontados com a literatura (música e escrita), os praticantes provavelmente refinarão sua prática a partir do que ouvirem. Os estímulos motivacionais são tantos que é possível gastar muitas horas de trabalho (ou de aula) com esta atividade, por exemplo em etapas sucessivas, o que faz com que, ao fim deste período, a competência técnico-musical alvo esteja bem dominada em seus aspectos corporais e acústicos.

### Considerações finais



A essa altura, terá sido notado que as CTMs são centrais para esta pesquisa e para o domínio mais amplo do violão percussivo quando compreendido a partir das bases teóricas abordadas nesta comunicação. No presente contexto, elas estão vinculadas às atividades, que pretendem criar para elas espaços de prática; se estabelece entre CTMs e atividades, portanto, uma forte relação. Por um lado, as CTMs implicam em restrições à liberdade criativa que pode caracterizar a produção de atividades; por outro, as atividades são respostas às demandas das CTMs. Mas as CTMs são mais do que apenas um norte para a prática e aprendizado do VP. Elas ultrapassam a frieza e o pragmatismo motor que a ideia de “técnica” possa, eventualmente, sugerir. Isso porque, apesar de serem, individualmente, átomos da prática violonística, elas procuram refletir, no seu conjunto, toda a complexidade e multidimensionalidade do VP, inclusive aspectos que são, por vezes, invisíveis ou interpenetrantes.

Competências a um só tempo técnicas e musicais, estão fortemente ancoradas na musicalidade, fisicalidade, mente e escuta como motores das demandas técnicas. As CTMs extraídas das análises musicais envolvem compreensão musical do uso dos RPs e da prática de repertório, isto é, do que a expressão nos pede ao tocar. Outras são ligadas à corporalidade: estamos diante de um uso do corpo diverso daquele mais usual no âmbito do violão, sobretudo clássico, mesmo se considerarmos os métodos mais recentes. O uso do corpo no VP é considerado mais amplamente, inclusive no sentido mais literal, da extensão maior dos gestos e do uso de partes do corpo e do instrumento não convencionalmente abordadas. As CTMs, incluem, ainda, outras qualidades corporais, mais ligadas à percepção: estamos diante de sonoridades outras, que nos exigem uma nova escuta: diferenciar novos timbres e ter sensibilidade a durações mínimas são, por exemplo, fundamentais. Produzir esses sons exige uma nova propriocepção: aprender a produzir, reconhecer e reproduzir novas sensações corporais para alcançar a precisão gestual necessária ao trabalho com VP e suas particularidades.

É esse o contexto de CTMs a que se vinculam as atividades que desenvolvemos: materiais e formas de tocar relativamente pouco tratados em nosso contexto social e instrumental. Esta pesquisa é, assim, um tatear por caminhos possíveis para sua prática e aprendizado.



## Referências

BELLINATI, P. Jongo. Guitar. [s. l.]: GPS, 1993. 1 partitura, 12 p.

CARPENEDO, A. A elaboração de arranjos para violão solo utilizando recursos percussivos. 2020. Tese (Mestrado em Música) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2020.

CIANFERONI, Ricardo. Los Diaz por Oriente: Aire de Chacarera. Revisão: Jorge Cardoso. Violão. 1 partitura, 4p. [s.l.]: [s.n.], s.d.

COMPANY, A. Las seis cuerdas. Guitar. Milano: Suvini Zarboni, 1965. 1 partitura, 29 p. \_\_\_\_\_ . Las seis cuerdas. In: Álvaro Company LAS SEIS CUERDAS Ganesh Del Vescovo chitarra. Intérprete: VESCOVO, G. 24 Abr. 2003. YouTube: Ganesh Del Vescovo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=56R4\\_I5Mkpl](https://www.youtube.com/watch?v=56R4_I5Mkpl). Acesso: 5 Out. 2020.

DAWES, M. Boogie Shred. In: Boogie Shred – Percussive Acoustic Guitar – Mike Dawes. Intérprete: DAWES, M. 28 Nov. 2010. YouTube: Mikedawesofficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9-hJU-68pFQ>. Acesso em: 5 Out. 2020. \_\_\_\_\_ . Mike Dawes Master Course. Jam Play, 2017. 1 pen drive.

DE SOUZA, Ruan. Estrada da Liberdade. Violão. Salvador: edição do autor, 2021. \_\_\_\_\_ . Estrada da Liberdade In: Estrada da Liberdade - Ruan de Souza. Intérprete: DE SOUZA, Ruan. 13 mar 2021. YouTube: Ruan de Souza. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=exn7fqJrTO8>. Acesso em: 01 jul 2022.

DONATONI, F. Algo: Due pezzi per chitarra. Milan: Edizioni Suvini Zerboni, 1977. 1 partitura, 14 p.

FERNANDES, Stanley. Percussive Resource of The Classical Guitar. Tese (Doutorado em música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. 404f.

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. De tramas e Fios: um ensaio sobre a música e educação. São Paulo: Unesp, 2008.

FREIRE, S. Escambo. Violão. Montreal: edição do autor., 2020. 1 partitura, 11 p.

FRENGEL, M. The Unorthodox Guitar: a guide to alternative performance practice. New York: Oxford University Press, 2017. 264 p. ISBN: 978-0199381852.

GOMM, J. Passionflower. In: Jon Gomm – Passionflower. Intérprete: GOMM, J. 25 Set. 2011. YouTube: Jon Gomm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nY7GnAq6Znw>. Acesso em: 5 Out. 2020.



\_\_\_\_\_. Essential Percussive Guitar Riffs, vol. 1. [s.l.]: edição do autor., 2018. 1 arquivo de vídeo e 1 partitura. 19 p.

\_\_\_\_\_. Essential Percussive Guitar Riffs, vol. 2. [s.l.]: edição do autor., 2019a. 1 arquivo de vídeo e 1 partitura. 21 p. Página | 385

\_\_\_\_\_. Essential Percussive Guitar Riffs, vol. 3. [s.l.]: edição do autor., 2019b. 1 arquivo de vídeo e 1 partitura. 19 p.

\_\_\_\_\_. Swallow you whole. In: Swallow you Whole. Intérprete: GOMM, Jon. 2 set 2021. YouTube: Jon Gomm Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2JpM3qL6xr4> . Acesso em: 01 jul 2022.

HIRSCHELMAN, E. Acoustic Artistry: tapping, slapping, and percussion techniques for classical & fingerstyle guitar. Milwaukee: Hal Leonard, 2011. 94 p. ISBN: 978-1-4234-0571-9. Inclui um DVD.

JOSEL, S.; TSAO, M. The Techniques of Guitar Playing. Kassel: Bärenheiter, 2014. 125 p. ISBN: 978-3- 7618-2243-2.

KAMPELA, A. Motets. Percussion studies I-II [s. l.]: edição do autor., 1990; 1993. 1 partitura, 48 p.

KELLIE, D. Advanced acoustic fingerstyle guitar: master modern acoustic guitar technique with Daryl Kellie. [S.l.]: Fundamental Changes, 2018. 115 p. ISBN: 978-1-78933-035-9

MADUREIRA, Antônio. Maracatu. [s.l.]: Guitar Solo Publications, 1995.

\_\_\_\_\_. Maracatu. In: Cristina Azuma - Contatos [1995]. Intérprete:

AZUMA, Cristina. 06 jun 2016. YouTube: Sons da Brasilidade.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DEq7DIXTFAA> . Acesso em: 07 jul 2022.

MARTELLONI, Andrea; MCPHERSON, Andrew; BARTHET, Mattieu. Percussive Fingerstyle Guitar through the Lens of NIME: an Interview Study. NIME'20. Birmingham: [s.n.] 2020.

MCKEE, A. Drifting. In: Andy McKee – Drifting. Intérprete: MCKEE, A. 24 Nov. 2009. YouTube: Andy McKee. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BfF4QLO-L\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=BfF4QLO-L_4). Acesso em: 5 Out. 2020.

\_\_\_\_\_. Andy McKee - Guitar - Drifting, 25 de Nov. de 2006

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ddn4MGaS3N4>. Acesso em: 11 de Dez. 2021.

\_\_\_\_\_. How to play “Drifting” - Performance – Andy McKee Guitar Lesson. 8 Jun. 2017.

YouTube: TrueFire. Disponível em: <https://youtu.be/BvPV8lQ7zrY>. Acesso em: 27 Ago. 2022.

NOBLE, Jason; COWAN, Steve. Timbre-based composition for the guitar: A non-guitarist's Approach to Mapping and Notation. Soundboard Scholar, Palos Verdes Peninsula, n. 6, p. 22-35, 2020. Disponível em: <https://www.guitarfoundation.org/page/SBScholar>. Acesso em: 6 jul. 2021.



OLIVEIRA, C. B. A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização. 2020. 203 f. Dissertação (PhD em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

RAUSCHER, T. Fingerstyle Guitar Secrets. Berlin(?): Tobias Rauscher, 2017. 59 p. ISBN 978-3-00-057690-4.

RIOS FILHO, Paulo. Guilhotina. Violão. Santa Maria: edição do autor, 2021. 1 partitura, 10 p.

SCELSI, G. Ko-tha. In: KO-THA (II), Tanz des Shiva. Intérprete: BRUCK, W. Direção: JANSEN, J. 2010. YouTube: JuriWells. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H2jOdiSII00>. Acesso em: 1 Out. 2020.

SCHNEIDER, J. The Contemporary guitar. Maryland: Rowmand & Littlefield, 2015. 360 p. ISBN 978-1-4422-3790-2

TITRE, M. Thinking through the guitar: the sound-cell-texture chain. 2013. 273 f. Dissertação (PhD) – Faculteit der Letteren, Universiteit Leiden, Leiden, 2013. Disponível em: <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/22847>. Acesso em: 4 Out. 2020.

VISHNICK, M. L. A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation. 2014. 423 f. Tese não publicada (PhD) – School of Arts & Social Sciences, University of London, London, 2014. Disponível: <http://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/4164/>. Acesso em: 4 Out. 2020.

WOODS, C. Percussive acoustic guitar. Milwaukee: Hal Leonard, 2013. 63 p. ISBN: 978-1-4584-5964-0. Inclui um DVD.