

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RICARDO MOLTER

**ARCADAS ORQUESTRAIS:
critérios e processos utilizados por quatro *spallas* de orquestras sinfônicas
brasileiras**

MARINGÁ
2023

RICARDO MOLTER

**ARCADAS ORQUESTRAIS:
critérios e processos utilizados por quatro *spallas* de orquestras sinfônicas
brasileiras**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Egídio Lückman

MARINGÁ
2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

M729a

Molter, Ricardo

Arcadas orquestrais : critérios e processos utilizados por quatro *spallas* de orquestras sinfônicas brasileiras / Ricardo Molter. -- Maringá, PR, 2023.
162 f.: il. color., figs., tabs.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Egídio Lückman.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Música e Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Música, 2023.

1. Arcadas orquestrais. 2. *Spalla*. 3. Processos técnicos e interpretativos. I. Lückman, Paulo Egídio, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD 23.ed. 787.2

Ademir Henrique dos Santos - CRB-9/1065



Universidade Estadual de Maringá
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**ATA DA COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA PELO
DISCENTE RICARDO MOLTER**

1 No dia 26 de setembro de 2023, às 09:00, reuniram-se presencialmente na Sala 6 do Bloco 8 da
2 UEM os membros internos da Comissão Examinadora designada pelo Conselho Acadêmico do
3 Programa de Pós-Graduação em Música da UEM por meio da Resolução 052/2023-PMU, e por
4 meio de sessão síncrona de videoconferência pela plataforma Google Meet os membros externos da
5 mesma comissão para julgar o discente Ricardo Molter pela defesa de sua dissertação de mestrado
6 denominada “ARCADAS ORQUESTRAIS: critérios e processos utilizados por quatro spallas de
7 orquestras sinfônicas brasileiras”. A Comissão Examinadora foi composta pelos docentes: 1º
8 membro (Orientador e Presidente da Comissão Examinadora): Prof. Dr. Paulo Egídio Lückman
9 (PMU-UEM); 2º membro: Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt (PMU-UEM); 3º membro: Prof. Dr.
10 Adonhiran Bernard de Almeida Reis (UNICAMP); 1º suplente: Prof. Dr. Alfeu Rodrigues de
11 Araújo Filho (PMU-UEM) e 2º suplente: Prof. Dr. Rafael Stefanichen Ferronato (UFPR). Após a
12 apresentação da dissertação pelo discente, foi dada a palavra aos examinadores para arguição, tendo
13 o candidato respondido às perguntas formuladas. Logo após, reuniu-se a Comissão Examinadora
14 para proceder ao julgamento, sendo atribuído o seguinte parecer: **Aprovado**. Nada mais havendo a
15 tratar, o Presidente da Comissão Examinadora deu por encerrados os trabalhos sendo lavrada a
16 presente ata, devidamente assinada pelo Presidente, demais examinadores e discente.

Maringá, 26 de setembro de 2023

Prof. Dr. Paulo Egídio Lückman	
Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt	
Prof. Dr. Adonhiran Bernard de Almeida Reis	
Ricardo Molter	

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Raiane Ramirez, pelo constante carinho e paciência durante todo este processo. Sem o seu incentivo este trabalho não teria sido possível.

Aos meus pais, Maria e Paulo, pelo imenso carinho e suporte eu tudo que faço e fiz. Meus passos buscam sempre seguir seu exemplo.

À minha irmã, Rosangela, e aos meus sobrinhos, Alexandre Leonardo e Carlos Eduardo, que estão sempre ao meu lado, fisicamente ou em pensamento.

Ao meu orientador e amigo de longa data, professor Dr. Paulo Egídio Lückman, que esteve presente desde o início da minha formação como violinista, pela inesgotável paciência e compreensão, principalmente nos momentos em que parecia impossível continuar.

Aos *spallas* Emmanuele Baldini, Ricardo Amado, Alejandro Aldana e Pablo de León, pelo interesse na pesquisa e pela generosidade com que compartilharam seus conhecimentos.

À professora Dr. Vania Malagutti Fialho, pela ajuda com a metodologia de pesquisa e aos demais professores deste programa de Pós-Graduação, por todas as instigantes reflexões proporcionadas.

Aos meus amigos Eliel Joaquim, Marcos Vicenssuto e Jonatas Costa, parceiros de vida e de música, pela companhia, pelas conversas e pelo apoio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

O presente trabalho investiga os critérios e os processos utilizados por quatro *spallas* de orquestras sinfônicas brasileiras para a escolha e marcação das arcadas orquestrais. Através de um estudo multicaso, de abordagem qualitativa, cada um dos *spallas* entrevistados é tratado como um caso distinto, mais especificamente em sua relação com as arcadas. Como técnicas de coleta de dados utilizamos entrevistas semiestruturadas, observações da atividade dos *spallas* durante os ensaios e análise documental das partituras. São abordados aspectos da formação musical de cada entrevistado, os seus conceitos sobre arcadas orquestrais e as técnicas e práticas que utilizam durante a preparação do repertório, em três textos para cada caso. Após a sistematização dos dados, elaboramos uma análise transversal a fim de destacar convergências e singularidades entre os casos.

Palavras-chave: Arcadas orquestrais; *Spalla*; Processos técnicos e interpretativos.

ABSTRACT

The present dissertation investigates the criteria and processes used by four concertmasters from Brazilian symphonic orchestras for choosing and marking the orchestral bowings. Through a multi-case study, with a qualitative approach, each of the concertmasters interviewed is treated as a distinct case, more specifically in their relationship with the bowings. As data collection techniques, we used semi-structured interviews, observations of the concertmasters activity during rehearsals and documental analysis of the musical parts. Aspects of the musical training of each interviewee, their concepts about orchestral bowings and the techniques and practices they use during the preparation of the repertoire are addressed, in three texts for each case. After systematizing the data, we carried out a cross-sectional analysis in order to highlight convergences and singularities between the cases.

Keywords: Orchestral bowings; Concertmaster; Technical and interpretative processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Exemplo de arcada na Viola da Gamba.....	20
Figura 2: Exemplo de arcadas de Rognoni.....	25
Figura 3: Exemplo de partitura com arcadas em <i>Il Scolaro</i>	26
Figura 4: Exemplo de tablatura com arcadas em <i>Il Scolaro</i>	26
Figura 5: Exemplo das regras de arcadas por Muffat, sumarizadas por Andrijeski (2012).....	30
Figura 6: Diferença de arcadas segundo Muffat.....	30
Figura 7: Exemplo de arcadas por Bismantova.....	32
Figura 8: Exemplo vinte e quatro com marcações de arcadas.....	34
Figura 9: Repetição de padrões musicais.....	43
Figura 10: Mudanças deliberadas de articulação e dinâmica.....	44
Figura 11: Exemplo de arcada “desconfortável”.....	45
Figura 12: Exemplo da utilização de arcadas livres.....	47
Figura 13: Exemplo de arcadas relacionadas à dinâmica.....	49
Figura 14: Exemplo de <i>forte subito</i> e <i>piano subito</i>	50
Figura 15: Exemplo de \sqcap em acentos e pontos culminantes.....	50
Figura 16: Exemplo de \vee em acentos e pontos culminantes.....	51
Figura 17: Exemplo de inícios de frase.....	51
Figura 18: Exemplo de arcadas relacionadas ao ângulo das cordas.....	52
Figura 19: Exemplo de arcadas curtas.....	52
Figura 20: Ajustes de arcadas.....	53
Figura 21: Exemplo de parte marcada por Emmanuele.....	73
Figura 22: Marcação feita por Emmanuele.....	73
Figura 23: Marcação alternativa.....	74
Figura 24: Marcação feita antes dos ensaios.....	75
Figura 25: Alteração feita no primeiro ensaio.....	75
Figura 26: Arcada final, com alteração feita durante o ensaio.....	76
Figura 27: Exemplo de diferença de articulação.....	81
Figura 28: <i>Sonata em ré maior</i> de Händel.....	82
Figura 29: Manuscrito da <i>Sonata em ré maior</i> de Händel.....	82
Figura 30: <i>Concerto para Violino</i> em sol maior de Mozart.....	83
Figura 31: <i>Sinfonia Popular</i> , 2º movimento.....	97

Figura 32: <i>Sinfonia Popular</i> , 2º movimento.....	98
Figura 33: <i>Sinfonia Popular</i> , 3º movimento.....	98
Figura 34: <i>Sinfonia Popular</i> , 3º movimento.....	99
Figura 35: <i>Sinfonia Popular</i> , 3º movimento.....	100
Figura 36: Arcadas já marcadas na parte alugada.....	114
Figura 37: Alteração de arcadas feitas por Alejandro.....	114
Figura 38: Final do primeiro movimento do <i>Concerto</i> de Barber.....	116
Figura 39: Exemplo de alteração de arcada.....	118
Figura 40: Exemplo de alteração de arcada.....	119
Figura 41: <i>Concerto para Violino</i> , 1º movimento.....	119
Figura 42: <i>Concerto para Violino</i> , 1º movimento.....	120
Figura 43: Exemplo de alteração de arcada na obra <i>La Mer</i>	120
Figura 44: Exemplo de alteração de arcadas na obra <i>Prélude à l'après-midi d'un Faune</i>	121
Figura 45: Arcada anterior à alteração.....	135
Figura 46: Alteração de arcada feita por Pablo.....	135
Figura 47: Semínimas destacadas.....	136
Figura 48: Arcada anterior à alteração.....	137
Figura 49: Arcada alterada por Pablo.....	138
Figura 50: Arcada anterior à alteração.....	139
Figura 51: Alteração de arcada feita por Pablo.....	140

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Comparação de terminologias.....	21
Tabela 2: Sinais de arcadas utilizadas durante o século XVII.....	31
Tabela 3: Siglas para as transcrições das entrevistas.....	61
Tabela 4: Cronograma de ensaios da OSESP.....	71

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1 - História e transformação das arcadas.....	15
1.1 - O arco.....	15
1.2 - Primeiros registros.....	18
1.3 - A “Regra do Arco para Baixo”.....	23
1.4 - Arcadas orquestrais.....	36
2 - Metodologia.....	54
2.1 - Mudança de rumo.....	54
2.2 - A escolha do método.....	55
2.3 - A coleta e tratamento de dados.....	57
2.3.1 - Entrevistas, observações de campo e partituras.....	57
2.3.2 - Transcrições.....	60
2.3.3 - Categorização e análise dos dados.....	61
2.4 - Procedimentos éticos.....	62
3 - Estudos de caso - Os spallas entrevistados.....	63
3.1 - Emmanuele Baldini.....	63
3.1.1 - Formação.....	63
3.1.2 - Sobre arcadas.....	65
3.1.3 - Pesquisa de campo - O ensaio.....	69
3.2 - Ricardo Amado.....	85
3.2.1 - Formação.....	85
3.2.2 - Sobre arcadas.....	88
3.2.3 - Pesquisa de campo - O ensaio.....	92
3.3 - Alejandro Aldana.....	102
3.3.1 - Formação.....	102
3.3.2 - Sobre arcadas.....	104
3.3.3 - Pesquisa de campo - O ensaio.....	107
3.4 - Pablo de León.....	121
3.4.1 - Formação.....	121
3.4.2 - Sobre arcadas.....	124
3.4.3 - Pesquisa de campo - O ensaio.....	128
3.5 - Análise transversal dos casos.....	140
3.5.1 - Formação musical.....	141
3.5.2 - Instrução sobre o cargo de spalla e as arcadas orquestrais.....	142
3.5.3 - Conceitos e critérios para a escolha das arcadas.....	144
3.5.4 - Técnicas e ferramentas.....	147
CONCLUSÃO.....	150
REFERÊNCIAS.....	153
ANEXOS.....	160

Introdução

O interesse pelo tema deste trabalho surgiu a partir de minha experiência profissional. Atuei como *spalla* da Orquestra Sinfônica Cidade de Ponta Grossa, Orquestra Sinfônica da EMBAP/UNESPAR, Orquestra de Câmara da PUCPR, Camerata Antiqua de Curitiba e, desde dezembro de 2017, exerço o cargo de *spalla* da Orquestra Sinfônica do Paraná. Nas primeiras ocasiões em que me deparei com a incumbência de marcar arcadas no repertório sinfônico, percebi a necessidade de aprofundar a reflexão sobre as variáveis envolvidas nesse processo.

Como estudante, sempre tive professores de violino que disponibilizavam as arcadas e dedilhados em todo o material estudado, desde os exercícios de técnica, passando pelos estudos, até o repertório. Não havia muito espaço para experimentar ou sugerir alternativas. Foi apenas na graduação, quando fui *spalla* da orquestra da universidade, que tive a primeira experiência de marcar arcadas.

O professor que regia e ensaiava a orquestra, apesar de ser um músico experiente, não tinha conhecimento específico sobre técnicas de instrumentos de cordas ou sobre arcadas, a não ser a noção genérica que quase todo músico de orquestra adquire ao longo dos anos, através da observação durante os ensaios e pela convivência com os colegas. Durante o curso de graduação, não tive aulas sobre o repertório orquestral ou de preparação para audições de orquestra. O foco estava no repertório solo e de música de câmara.

Antes de entrar na graduação na EMBAP¹, fiz um curso de extensão por dois anos na mesma instituição, que servia como uma espécie de preparação para o vestibular. Durante este curso, tive aulas de prática de orquestra de câmara com o professor Roberto Hübner. A orquestra tinha poucas apresentações por ano, mas os ensaios eram semanais, o que dava ao professor - que é violinista e violista - tempo para experimentar e discutir com os alunos os porquês das arcadas e dedilhados que ele escolhia. Ele tinha experiência com a interpretação historicamente informada e nos explicava as diferenças entre a forma de tocar a *Suíte Orquestral n.3* de Bach e os *Divertimentos* de Mozart, se o objetivo fosse se aproximar das práticas interpretativas do período de cada obra. Foi uma experiência muito enriquecedora, que despertou em mim muita curiosidade e interesse pelo processo de pesquisa e

¹ Escola de Música e Belas Artes do Paraná. No início da minha graduação a EMBAP era uma faculdade estadual independente e, a partir de 2013, passou a ser parte da UNESPAR.

experimentação, mas não foi o suficiente para me garantir segurança e autonomia para escolher arcadas.

Desde a primeira oportunidade que tive de marcar arcadas sozinho, muitas dúvidas e inseguranças apareceram: apenas uma arcada para cima será o suficiente para executar o *crescendo* até o *forte*? E se o tempo for muito lento? Será que posso “quebrar” esta ligadura para conseguir chegar até a ponta para tocar o *pianissimo*? Se eu acrescentar esta ligadura, muda algo para os outros naipes? Etc. Talvez a angústia fosse ainda maior pelo fato de eu já ter tido a chance de participar de discussões sobre a escolha de arcadas durante o curso preparatório, onde o professor apresentava fatos históricos, argumentos interpretativos e técnicos, sobre os quais eu ainda não tinha conhecimento ou domínio.

Comecei, então, a recorrer a estratégias que me pareciam óbvias. Antes de escolher as arcadas, eu assistia a gravações de vídeo de diversas orquestras da obra em questão. Eu procurava copiar trechos nos quais as arcadas ficavam claras nos vídeos e testava as diferentes versões, quando havia. Outro recurso foi o de consultar as grades, para ver o que os outros naipes estavam tocando. Sempre que possível, o regente da orquestra da universidade emprestava do arquivo da Orquestra Sinfônica do Paraná as partes de cordas já com arcadas, o que facilitava muito o meu trabalho.

Ainda no período da faculdade, tive a oportunidade de atuar como *spalla* por quatro anos da Orquestra Sinfônica Cidade de Ponta Grossa. Durante o primeiro ano, pudemos contar com a ajuda do professor Paulo Egídio Lückman, que fazia ensaios de naipe com as cordas da orquestra, durante os quais trabalhava aspectos sobre a performance orquestral, inclusive arcadas e dedilhados.

Logo em seguida, entrei para a Camerata Antiqua de Curitiba, orquestra de câmara que tem como foco o repertório do período barroco, onde pude atuar como concertino² por três anos, durante os quais tive diversas oportunidades de liderar o grupo como *spalla*. Atualmente, sou *spalla* da Orquestra Sinfônica do Paraná e a marcação de arcadas se tornou parte do meu cotidiano.

Desta forma, o tema desta pesquisa tem íntima relação com a minha trajetória pessoal e profissional. Carrego há muitos anos alguns dos questionamentos que nortearam a escrita deste trabalho.

² Termo utilizado no Brasil para se referir ao violinista que divide estante com o *spalla*.

Spalla é o termo usado no Brasil (*Concertmaster* em inglês, *Konzertmeister* em alemão, *Violino di Spalla* em italiano) para denominar o primeiro violinista da orquestra. O/a *spalla* exerce funções de liderança, que variam de acordo com a institucionalidade de cada grupo e vão desde questões técnicas e musicais até assuntos administrativos e de relação interpessoal. Uma das suas principais funções musicais é a definição das arcadas e golpes de arco utilizados pelo naipe dos primeiros violinos. De acordo com Yon (2008), essa definição serve de modelo para os outros naves de cordas e visa uma uniformidade sonora (articulação, fraseado, dinâmica, etc.) e visual (sincronia dos movimentos dos arcos).

Para um membro da plateia, os resultados da organização, coordenação e anotação física das arcadas por parte do *spalla* são percebidos prontamente. Quando o *spalla* não realiza essas tarefas, torna-se muito óbvio, porque a direção dos arcos fica aleatória em vez de funcionar como um todo unificado. Como mencionado anteriormente, os arcos executados pela seção de cordas são tradicionalmente baseados na parte do *spalla*, como primeiro violino líder da orquestra. Tendo os primeiros violinos majoritariamente a linha melódica no registro mais agudo das cordas, eles são uma escolha lógica para inferir os arcos para o restante dos naves das cordas³ (Yon, 2008, p. 59, tradução nossa).

Em primeira análise, a questão pode parecer trivial: arco para cima ou arco para baixo. De certa forma, a percepção não é de todo falsa: é *arco para cima* ou *arco para baixo*. Entretanto, esta aparente trivialidade desconsidera uma miríade de complexidades técnicas, musicais e de estilo por trás da escolha da direção da arcada. Esta percepção também pode estar vinculada ao processo de aprendizado das arcadas e à falta de reflexão sobre o tema. Os professores de instrumento, através dos livros de técnica, dos estudos e do repertório utilizados para instrução de violinistas iniciantes, trazem para o aluno uma série de preceitos relacionados à direção das arcadas. Essas arcadas vêm impressas nas edições ou são marcadas pelos professores e fazem com que o aluno, frequentemente, desenvolva uma espécie de intuição para a escolha da direção do arco.

³ No original: "To an audience member, the results of the concertmaster's organizing, coordinating, and making physical note of the bowings is readily apparent. When the concertmaster has not accomplished these tasks, it becomes very obvious because the direction of the bows become haphazard instead of functioning as a unified whole. As mentioned earlier, the bowings executed by the string section are traditionally based on the concertmaster's part, as the leading first violin of the orchestra. Since the first violins primarily deliver the melodic line in the highest register within the strings, they are a logical choice from which to infer the bowings for the rest of the string sections" (Yon, 2008, p. 59).

Para Green (1990), são dois os motivos que favorecem o desenvolvimento desta intuição:

(1) os hábitos de arcadas comumente adquiridos que resultam do estudo intensivo dos livros de estudos para violino - Kreutzer, Fiorillo, Rode, Gavinies, Dont - e (2) a necessidade, contida na própria estrutura da música, de sincronizar o acento mais pesado do arco para baixo com o acento mais pesado do ritmo musical normal⁴ (Green, 1990, p. 6, tradução nossa).

É comum, também, que pouca reflexão seja dedicada a esses princípios de arcadas, já que a maioria dos materiais didáticos não trazem instruções ou justificativas para a escolha da direção do arco. Ou seja, trazem os preceitos dentro do texto musical.

O foco desta pesquisa está na investigação dos processos utilizados por *spallas* para a escolha das arcadas orquestrais, sem desconsiderar a íntima, por vezes indissociável, relação entre as arcadas e os golpes de arco.

Logo de início, é importante definirmos a diferença entre os termos “arcada” e “golpe de arco”. Entende-se por arcadas

o ato de ir e vir, a direção do movimento do arco [...] Fundamentamos essa definição no fato de que, na prática, quando se diz marcar arcada, significa definir se cada nota é executada para cima, para baixo, ou ligada (separada ou não) (Salles, 2017, p. 20).

Já os golpes de arcos são as diferentes técnicas de manuseio do arco que conferem diferentes timbres e articulações ao som:

golpe de arco significa o tipo de movimento composto no qual a ação de grupos distintos de músculos definem determinado tipo de sonoridade. Ou seja, dentro dos golpes de arco estão incluídos os

⁴ No original: “(1) the customarily acquired bowing-habits which result from the intensive study of the universally accepted etude books for violin - Kreutzer, Fiorillo, Rode, Gavinies, Dont - and (2) the need within the structure of the music itself to synchronize the heavier accent of the down-bow with the heavier accent of the normal musical rhythm” (Green, 1990, p. 6).

modelos dos termos *detaché*⁵, *spiccato*⁶ e *martelé*⁷, por exemplo (Salles, 2017, p. 20).

Para Green (1990), a sincronia e a coerência das arcadas e articulações definidas pelo *spalla* são de fundamental importância para a obtenção de homogeneidade sonora e interpretativa dentro de cada naipe de cordas e na orquestra como um todo:

Para alcançar uniformidade de som, uniformidade de ritmo e uniformidade de representação pictórica para o público, o naipe de cordas da orquestra deve ter uniformidade de movimento de arcada dentro do naipe, uniformidade de direção de arcada. Arcadas para baixo e arcadas para cima devem ter correlação e correspondência⁸ (Green, 2010, p. 1, tradução nossa).

Para decidir como os colegas de naipe devem tocar as arcadas de cada música e ser respeitado em suas decisões, o *spalla* tem que demonstrar características de liderança, alto nível de domínio técnico do violino e um profundo conhecimento dos diferentes estilos de cada período da música e suas práticas interpretativas. Segundo Lipinaitytė,

Como é comumente aceito, o *spalla* deve possuir competência artística e uma desenvolvida técnica de tocar violino por um lado e as habilidades de um líder e organizador por outro. O primeiro violino é altamente influente nas diferentes esferas da vida orquestral com muitas tarefas musicais e organizacionais recaindo sob sua total ou parcial responsabilidade⁹ (Lipinaitytė, 2014, p. 67, tradução nossa).

⁵ “Golpe de arco em que [...] cada nota é executada por uma única arcada, ou seja, cada nota corresponde a um novo movimento de arco, de direção contrária ao seu precedente, basicamente num movimento de extensão e flexão do antebraço” (Salles, 2017, p. 61).

⁶ “Trata-se de golpes de arco separados um do outro, onde cada nota corresponde à movimento de direção contrária ao seu precedente. O *spiccato* é executado de forma que o arco se movimente descrevendo um semi-círculo, ou seja, o movimento parte do posicionamento do arco fora da corda, passando a tocá-la gradativamente, e depois abandonando-a, voltando ao posicionamento fora da corda” (*Ibid.*, p. 79).

⁷ “Refere-se a um tipo de golpe de arco executado na corda, separado por pausas, onde cada nota é precedida por grande acento inicial, de caráter percussivo. Este acento inicial é produzido através de pressão efetuada na vareta do arco, por movimento de pronação do antebraço, seguido de movimento horizontal do arco e alívio imediato da pressão excedente, resultando-se, assim, um ataque do tipo *sforzando*” (*Ibid.*, p. 77).

⁸ No original: “To achieve uniformity of sound, uniformity of rhythm and uniformity of pictorial presentation for the audience, the orchestral string section should have uniformity of bow-motion within the section, uniformity of bow-direction. Down-bows and up-bows should correlate and correspond” (Green, 1990, p.1).

⁹ No original: “As is commonly agreed, a concertmaster must possess artistic competence and a developed violin playing technique on the one hand and the skills of a leader and organizer on the other. The first violin is highly influential in the different spheres of orchestral life with many different

Apesar da enorme variedade de habilidades exigidas do primeiro violinista, ou, talvez, em função dela, não existe no Brasil uma formalização de cursos preparatórios para *spalla*. O repertório orquestral e as habilidades do músico de orquestra são comumente desenvolvidos na disciplina de prática orquestral dos cursos de música, onde há pouco ou nenhum espaço para elaborar, problematizar e discutir as especificidades de cada função dentro da orquestra, menos ainda sobre questões extramusicais.

O presente trabalho investiga os critérios utilizados para a escolha das arcadas orquestrais e as origens destes critérios na formação e experiência profissional dos *spallas* entrevistados. Trata-se de um estudo multicaso, realizado com quatro *spallas* atuantes em orquestras sinfônicas profissionais brasileiras.

No primeiro capítulo, a fim de compreender os processos envolvidos na escolha das arcadas na atualidade, traçamos um panorama histórico sobre as transformações pelas quais passaram o arco e as instruções sobre arcadas.

O segundo capítulo descreve a metodologia utilizada, a trajetória da pesquisa, o processo de escolha do método, as técnicas de coleta e de tratamento dos dados e os procedimentos éticos.

No terceiro capítulo, apresentamos os quatro estudos de caso, cada um organizado em três partes: na primeira parte, apresentamos dados biográficos dos entrevistados relativos à formação musical e trajetória profissional como *spalla*; na segunda parte, abordamos os conceitos sobre arcadas e sobre a atuação do *spalla*; a terceira parte apresenta os dados coletados na observação de campo e as técnicas e critérios utilizados pelos *spallas* entrevistados para a escolha e marcação das arcadas orquestrais. Na sequência, apresentamos uma análise transversal dos casos, na qual destacamos pontos convergentes e idiosincrasias nas trajetórias, falas e práticas dos entrevistados.

Junto à conclusão, apresentamos um relato do pesquisador sobre a relevância deste estudo em sua atividade profissional como *spalla*.

musical and organizational tasks falling within their full or partial responsibility” (Lipinaitytė, 2014, p. 67).

1 - História e transformação das arcadas

1.1 - O arco

Começamos a traçar este panorama histórico das arcadas falando sobre o instrumento que as executa: o arco. O arco utilizado pelos instrumentos de cordas friccionadas passou por diversas transformações ao longo do tempo, que influenciaram diretamente as técnicas utilizadas para o seu manejo, bem como a ordenação das arcadas.

Reis e Held (2022) apontam que, durante os séculos XVII e XVIII, não havia uma padronização do formato do arco de violino ou de qualquer outro instrumento de cordas. Os modelos variavam no comprimento, peso e formato, sempre visando atender da maneira mais eficiente o estilo musical ao qual se destinavam.

Boyden (1990) afirma que, durante a segunda metade do século XVII,

O arco ainda estava longe de ser padronizado; e a variedade de seus comprimentos e formas refletia usos tão diversos musicalmente e tecnicamente quanto a música de dança mais simples na França e na Inglaterra, por um lado, e as arcadas complexas das sonatas e concertos na Alemanha e na Itália, por outro. Um arco mais curto para a música de dança ainda persistia em todos os países como um tipo distinto para um propósito específico. No entanto, com o desenvolvimento gradual da sonata e do concerto, arcos cada vez mais longos passaram a ser usados e o acabamento tornou-se mais elegante, refletindo a preocupação dos fabricantes com as necessidades de melhor equilíbrio, flexibilidade e resposta a uma variedade muito maior de golpes de arco¹⁰ (Boyden, 1990, p. 211, tradução nossa).

Segundo Reis e Held (2022), a música composta para dançar, muito utilizada na França durante o século XVII, exigia agilidade e precisão rítmica que eram conseguidas mais facilmente com o emprego de um arco mais leve e curto. Já o estilo mais lírico, com notas longas e ligadas, presente na obra de Corelli e outros compositores italianos, era favorecido pela utilização de um arco mais longo.

¹⁰ No original: “The bow was still far from standardized; and the variety of its lengths and shapes reflected uses as diverse musically and technically as the simplest dance music in France and England on the one hand and the complex bowings of the sonatas and concertos in Germany and Italy on the other. A shorter bow for dance music still persisted in all countries as a distinct type for a specific purpose. However, with the gradual development of the sonata and concerto, longer and longer bows came into use, and the workmanship became more elegant, reflecting the maker’s concern with the needs for better balance, flexibility, and response to a far larger variety of bow strokes” (Boyden, 1990, p. 211).

Ainda segundo Reis e Held (2022), a epistemologia positivista de Auguste Comte (1798-1857), difundida por diversos autores posteriores, construiu uma percepção de que as modificações nos modelos dos arcos foram aperfeiçoamentos graduais, e que cada novo modelo substituía o anterior, que era visto, então, como uma ferramenta inferior, arcaica. Essa ideia de processo evolutivo, de visão positivista, frequentemente desconsidera o contexto histórico, musical e cultural da origem dos diversos modelos de arcos que coexistiram entre os séculos XVI e XIX.

Stowell (1984) vem corroborar esse ponto de vista, ao afirmar que

O desenvolvimento de um instrumento musical é invariavelmente influenciado pela mudança de ideais de técnica e expressão. Ou os instrumentos passam por transformações ou desaparecem se seu potencial expressivo não consegue atender às demandas mutáveis do gosto musical¹¹ (Stowell, 1984, p. 317, tradução nossa).

A partir de meados do século XVIII, a gradual transferência da prática musical de pequenas câmaras e igrejas para grandes salões e teatros, bem como a valorização estética de um som mais potente e expressivo, gerou uma série de pesquisas sobre diferentes modelos de arco, com o objetivo de aumentar a potência sonora e favorecer o *legato*¹².

De acordo com Reis e Held (2022, p. 7), entre os anos 1785 e 1790, o francês François Tourte (1747-1835), possivelmente em parceria com o violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755-1824), desenvolveu um modelo de arco que visava atender as demandas dessa mudança de paradigma sonoro e estético. Segundo Stowell,

Tourte compreendeu plenamente as necessidades dos violinistas contemporâneos e experimentou vários tipos de madeira a fim de encontrar uma variedade que fornecesse a leveza, força e elasticidade necessárias para a execução da crescente variedade de golpes de arco exigidos pela mudança do gosto musical¹³ (Stowell, 1985, p. 19, tradução nossa).

¹¹ No original: "The development of a musical instrument is invariably influenced by changing ideals of technique and expression. Instruments either die out or undergo modification if their expressive potential fails to meet the changing demands of musical taste" (Stowell, 1984, p. 317).

¹² "É a sucessão de duas ou mais notas executadas numa mesma arcada, de forma ligada, ou seja, ininterruptas por pausas" (Salles, 2017, p. 57).

¹³ No original: "Tourte fully understood the needs of contemporary violinists and experimented with various kinds of wood in order to find a variety which provided the lightness, strength and elasticity required for the execution of the increasing variety of bow strokes demanded by changing musical taste" (Stowell, 1985, p. 19).

O modelo utilizado atualmente, chamado por Reis e Held (2022) de arco moderno, é baseado no modelo *Tourte* e tem uma leve curvatura côncava na baqueta que proporciona maior flexibilidade e resistência à aplicação de pressão sobre a corda, em comparação com os modelos de baqueta plana ou convexa, principalmente na região da ponta. Segundo Stowell (1985, p. 19), já havia modelos com curvatura côncava à época, entretanto, é provável que *Tourte* tenha sido o primeiro a conseguir tal curvatura ao esquentar e flexionar uma baqueta reta, ao invés de talhar a curvatura na baqueta, rompendo as fibras da madeira. Desta forma, *Tourte* conseguiu preservar a resiliência da baqueta e a elasticidade e tensão desejadas. Essa firmeza da ponta é que permite, por exemplo, a execução do *martelé*, e a maior elasticidade da baqueta com curvatura côncava também facilita a execução de golpes de arco que saem da corda, como o *spiccato* e o *ricochet*¹⁴.

Outra inovação de *Tourte* foi a adição de um anel de metal na parte superior do talão, para que a crina ficasse plana e igualmente distribuída até a ponta, aumentando a quantidade de crinas que podem friccionar a corda e por consequência aumentando o volume sonoro.

De acordo com Wulfhorst (2012, p. 388, tradução nossa), “o arco *Tourte* foi a ferramenta perfeita para o toque no estilo pré-romântico, caracterizado pelo lirismo expressivo, grande beleza do som e brilho”¹⁵. O modelo *Tourte* serviu para alavancar o ideal sonoro da nova escola francesa, fundada por Viotti em Paris.

Em outras partes da Europa, entretanto, ele não causou o mesmo impacto imediato. Segundo Köpp (2015), na orquestra da corte da Saxônia, por exemplo, arcos do modelo *Tourte* não foram utilizados antes de 1851. A partir de meados do século XIX, arcos baseados no modelo *Tourte* foram ganhando aceitação, mesmo nos locais onde houve resistência à adoção dos padrões técnicos e estéticos da escola francesa de Viotti. Gradativamente, o arco moderno se tornou hegemônico e é utilizado pela maioria dos violinistas de orquestras sinfônicas, mesmo ao executar repertórios compostos antes de seu desenvolvimento.

No século XX, o crescimento das correntes interpretativas historicamente orientadas estimulou gradualmente a utilização de modelos de arco anteriores à

¹⁴ “[...] o *ricochet* é baseado no elemento flexível natural do arco. Várias notas são executadas numa mesma arcada, tanto para cima como para baixo, através de um único impulso, que faz com que o arco salte por si só, num movimento “ricocheteador” semelhante ao de uma bola de borracha” (Salles, 2017, p. 95).

¹⁵ No original: “The *Tourte* bow was a perfect tool for their pre-Romantic playing style, characterized by expressive lyricism, great beauty of sound, and brilliance” (Wulfhorst, 2012, p. 388).

padronização do arco moderno, a fim de melhor compreender a produção de som e as técnicas utilizadas em diferentes épocas.

1.2 - Primeiros registros

Segundo Boyden (1990, p. 157), o primeiro registro escrito de instruções sobre a maneira de ordenar as arcadas, que ele chama de “discipline of bow” (disciplina de arco), está no tratado de Silvestro Ganassi (1492-1550), dividido em duas partes intituladas *Regola Rubertina* (1542) e *Letitione Seconda* (1543), ambas dedicadas à viola da gamba. Para entender o texto de Ganassi, primeiramente precisamos compreender as diferenças entre as arcadas do violino e da viola da gamba e uma particularidade da terminologia utilizada por ele.

A viola da gamba é tocada na vertical, apoiada sobre as pernas, fazendo com que a trajetória do arco sobre as cordas seja na horizontal. Neste caso, as indicações “para baixo” e “para cima” poderiam ser substituídas por “para a direita” e “para a esquerda”. Boyden (1990, p. 79) utiliza os termos *out-bow* (arco para fora), quando o arco está sendo puxado a partir do talão em direção à ponta e *in-bow* (arco para dentro), para o movimento contrário.

No caso do violino, que é tocado na horizontal, as expressões “para baixo” e “para cima” têm sentido literal¹⁶, pois a trajetória do arco sobre as cordas vai em direção ao chão quando “para baixo” e na direção oposta quando “para cima”. No violino, portanto, o movimento do arco para baixo é favorecido pela ação da gravidade. O peso do arco e o peso do braço facilitam a acentuação musical com o arco para baixo.

Já na viola da gamba, a ação da gravidade é a mesma tanto no arco para a direita quanto no arco para a esquerda, de forma que o peso do arco não favorece claramente uma ou outra arcada em relação à acentuação musical:

[...] os arcos para baixo (arco para fora) e para cima (arco para dentro) têm pesos praticamente iguais, porque a força da gravidade e o peso do braço não são fatores [relevantes] no plano horizontal da

¹⁶ Há uma exceção. Na corda sol, o ângulo da trajetória do arco pode ser alterado de tal forma que o talão fique apontado para cima e a ponta do arco para baixo. Esse ângulo mais acentuado é utilizado quando se busca mais potência sonora e um timbre mais brilhante na corda sol (Wulfhorst, 2012, p. 82).

arcada ou na pega do arco por baixo da baqueta, geralmente utilizada. No entanto, os instrumentistas devem ter sentido que o arco para dentro (arco para cima) na viola da gamba tinha uma leve preponderância de peso (ou talvez proporcionasse uma maneira mais fácil de começar a arcada) em comparação com arco para fora (arco para baixo). De qualquer forma, arco para dentro é a arcada preferida pelos gambistas para começar um compasso ou para tocar uma nota acentuada¹⁷ (Boyden, 1990, p. 79, tradução nossa).

Portanto, musicalmente falando, o arco para baixo no violino é equivalente ao “arco para cima” na viola da gamba.

Segundo Boyden (1990, p. 80), *pontare in su e tirare in giù* (ou apenas *in su e in giù*), são os termos em italiano para arcada para cima e para baixo, respectivamente. Ganassi utiliza os termos *in su e in suso*, para se referir à arcada para cima e *in giù e in zoso* para a arcada para baixo, contudo, no sentido inverso daquele utilizado pelos gambistas da época. Para Boyden, esse fato pode estar relacionado à maneira utilizada pelos gambistas de conduzir o arco, sugerida na iconografia.

¹⁷ No original: “the down-bow (out-bow) and up-bow (in-bow) are nearly equal in weight, because the pull of gravity and the weight of the arm are not factors in the horizontal plane of the bow stroke or in the underhand grip generally used. Nevertheless, the players must have felt that viol in-bow (up-bow) had slight preponderance of weight (or perhaps afforded an easier way to commence the stroke) compared to out-bow (down-bow). At any rate, in-bow is the stroke favoured by the viol players to begin a measure or to play an accented note” (Boyden, 1990, p. 79).

Figura 1: Exemplo de Arcada na Viola da Gamba



Fonte: Judenkünig (1523)

Na figura 1, vemos um gambista tocando em pé, segurando o arco com o talão mais alto do que a ponta. De acordo com Boyden (1990, p. 80), é possível que na arcada para fora o arco fosse puxado na diagonal, com o talão apontando para cima, *in su*. Já o arco para dentro caminharia em direção ao chão, para baixo, *in giù*. Desta forma, a terminologia utilizada por Ganassi é oposta àquela tradicionalmente utilizada para a viola da gamba, o que faz com que ela seja musicalmente equivalente à terminologia do violino.

Boyden (1990, p. 80) equaciona a relação destas diferentes terminologias da seguinte forma:

Tabela 1: Comparação de terminologias

Termo utilizado por Ganassi	Direção do arco na viola da Gamba	Equivalente musical no violino
para baixo (<i>in zoso</i>)	para a esquerda/dentro	para baixo
para cima (<i>in suso</i>)	para a direita/fora	para cima

Fonte: Boyden (1990)

A primeira instrução de Ganassi (1542) sobre arcadas aparece no capítulo VI do livro *Regola Rubertina*, intitulado *Modo di praticar le mano e braccia*, onde o autor fala sobre a maneira de tocar figuras curtas:

deve-se puxar sempre a primeira arcada para baixo, e [fazeis] isso quando quiseres fazer uma passagem toda de colcheias, ou qualquer outra figura menor [minuta], e fazendo deste modo, farás o teu efeito com bom propósito. E quando começares a primeira arcada para cima, procederás com o modo contrário, para que saibas que existem essas duas puxadas de arco, uma direita e outra reversa. A direita é puxada para baixo e a reversa para cima; mas não se deve deixar de praticar [tanto] um modo quanto outro, para ser como aquele que aprende esgrima que, se por sorte caísse em combate e não pudesse manejar a direita, ele aprende a manejar o braço ou mão esquerda. Da mesma maneira farás tu quando quiseres fazer várias diminuições, usando diversas proporções, onde as figuras ficam desencontradas e por isso é oportuno saber começar também para cima (Ganassi *apud* Tettamanti, 2010, p. 172).

Desta forma, Ganassi deixa clara a relação entre a acentuação musical e a arcada acentuada, mas também a importância de desenvolver a habilidade técnica de tocar notas acentuadas (tempos fortes) em qualquer direção do arco.

A dinâmica mais simples da distribuição das arcadas em qualquer instrumento de cordas friccionadas é a de atribuir uma arcada para cada nota em direções alternadas. Em um compasso que contém um número par de notas, a distribuição das arcadas fica naturalmente encaixada com a acentuação musical: a primeira nota é tocada para baixo e a última (seja ela a 2^a, 4^a, etc.) para cima. Já em compassos com número ímpar de notas, adaptações têm de ser feitas para que a correlação seja mantida.

Segundo Boyden (1990, p. 77), Ganassi utilizava pontos embaixo das notas para indicar que elas deveriam ser tocadas para baixo. As notas sem pontos eram tocadas para cima. Ele não utilizava ligaduras, mas em vários trechos musicais

marcava consecutivas notas para baixo e para cima. Para o autor, podemos inferir que essas notas eram executadas de maneira claramente destacada, já que Ganassi descreve a impossibilidade de se tocar várias notas na mesma arcada em passagens rápidas, o que não faria sentido se não houvesse uma articulação para cada nota. Provavelmente, essas sucessões de notas para baixo e para cima eram utilizadas por Ganassi para manter o vínculo da arcada para baixo com os tempos fortes, ou partes fortes de tempo.

De acordo com Boyden (1990, p. 83), cinquenta anos após a publicação dos textos de Ganassi, Riccardo Rognoni (1550-1620) foi, possivelmente, o primeiro a escrever instruções de arcadas para o violino (ou instrumentos da família do violino).

É importante salientar que o violino, provavelmente, surgiu no norte da Itália em meados do século XVI, fruto de uma série de experimentações com diferentes formatos, tamanhos e afinações, a partir de outros instrumentos. Nesse período formativo, dada a variedade de modelos, diferentes termos foram utilizados para se referir ao violino, e em muitos casos de maneira inconsistente.

No livro *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (1592), Rognoni resume em apenas um parágrafo as instruções de arcadas para os instrumentos de cordas. Segundo Boyden (1990, p. 83), nesse breve texto, Rognoni utiliza dois termos para se referir ao violino (ou instrumentos similares): *Viola da Brazzi* e *Violino da Brazze*.

Como os Instrumentos de Cordas são difíceis por conta do arco para baixo e para cima ao começar a tocar, você deve sempre tocar o arco para baixo se tocar a Viola da Gamba e ainda a Viola da Brazzi; no entanto, o agrupar dos grupetos curtos pode ser feito para cima e para baixo como se queira, e ainda retomar o arco quando se encontra semínimas no meio de colcheias, ou colcheias no meio de semínimas, ou fazendo duas notas em uma arcada; porque não se pode fazer uma diminuição, de qualquer duração, se o arco não for reto [correto]; porque na Viola da Gamba o arco vai para cima nas colcheias e semicolcheias; e no Violino da Brazze, ao tocar para baixo as colcheias e semicolcheias, sempre se pretende fazer uma

diminuição longa, porque o arco acima de tudo deve ser correto¹⁸ (Rognoni, 1592, p. 4, tradução nossa).

Segundo Boyden (1990, p. 83), neste trecho, as instruções de Rognoni são claras para o violino, mas contraditórias para a viola da gamba. Ele primeiro diz que tanto a *Viola da Gamba* quanto a *Viola da Brazzi* devem começar sempre com arco para baixo (*tirar* = arco para baixo no violino = arco para fora na gamba). Mais adiante, ele diz que ao tocar colcheias e semicolcheias, deve-se começar para cima (*pontar* = para cima no violino = para dentro na gamba) na *Viola da Gamba* e para baixo no *Violino da Brazzi*.

Rognoni (1592, p. 4) apresenta duas alternativas para manter a sincronia das arcadas com o contexto musical: retomar o arco quando houver colcheias entre semínimas ou semínimas entre colcheias, ou tocar duas notas em uma mesma arcada.

Para Boyden (1990, p. 80), mesmo com as dificuldades de compreensão e as eventuais contradições, os escritos de Ganassi e Rognoni trazem os princípios do que mais tarde passou a ser conhecida como “Regra do Arco para Baixo” (*Rule of Down-Bow*), e que teve um papel central na técnica do violino nos séculos XVII e XVIII.

1.3 - A “Regra do Arco para Baixo”

Apesar da variedade de modelos de arcos utilizados entre os séculos XVI e XIX, criados para servir a variados ideais estéticos, uma das primeiras instruções para as arcadas segue sendo válida (ainda que parcialmente): a correlação entre a arcada para baixo e a acentuação musical. Boyden (1990) chama esta correlação de “Regra do Arco para Baixo” em referência, principalmente, à ortodoxia com a qual ela foi adotada na música para balé da corte francesa no século XVII. Entretanto, o vínculo entre a arcada para baixo e acentuação métrica está presente em diversos

¹⁸ No original: “Essendo li Stromenti d'Archi difficili per il tirare e pontar nel cominciar a Sonar, si deve sempre tirar l'Arco se sonerai di Viola da Gamba e ancora di Viola da Brazzi; però il groppezar di groppetti corti si fanno in pontar, e tirar come si vuole, e ancora ripigliar l'Arco quando si trova Semiminime nel mezo delle Crome, ò Crome nel mezo delle Semiminime, ò far due note in una Arcata; perche non si può far una Diminution, che sia longha, se l'Arco non vâ al dritto; perche della Viola da Gamba l'Arco vâ nel pontar alle Crome, e Semicrome; e il Violino da Brazze nel tirar alle Crome e Semicrome s'intende sempre à far una Diminutione longha, perche l'Arco sopra il tutto ha d'havere il suo dritto” (Rognoni, 1592, p. 4).

tratados e exemplos musicais de diferentes épocas, até a atualidade, e foi seguida com maior ou menor rigor de acordo com os preceitos técnicos e estéticos de cada tempo, escola ou região.

Basicamente, a “regra” diz que os tempos fortes, ou partes fortes de tempo, devem ser tocados para baixo e por consequência, os tempos fracos ou partes fracas de tempo, para cima. Ou seja, ela fala da “necessidade”, descrita anteriormente por Green (1990, p. 6), de sincronizar a arcada para baixo com a acentuação musical.

Francesco Rognoni (15--?-1626), violinista e compositor, filho de Riccardo Rognoni, escreveu em 1620 o tratado *Selva de varii passaggi*, dividido em dois livros, onde apresenta conceitos sobre arcadas. No segundo livro, Rognoni (1620, p. 2, tradução nossa) reafirma a correlação entre a arcada para baixo e a acentuação métrica ao dizer que “a maneira de conduzir o arco é esta em que sempre se toca arco para baixo no início do canto [melodia], e em qualquer pausa, porque o arco para cima, além de ficar feio de ver, não é o seu natural”¹⁹.

Na seção intitulada *Instruizione per archeggiare o lireggiare gli instrumenti d'arco* (Instruções de arcadas e ligaduras para os instrumentos de arco), Rognoni (1620) explica como deveriam ser executadas as notas ligadas em uma arcada:

Ligar significa fazer duas, três ou mais notas em uma única arcada [...] se forem duas, duas para baixo, e duas para cima; se houver três, o mesmo; se quatro, quatro para baixo, e quatro para cima; se forem oito, ou doze, o mesmo²⁰ (Rognoni, 1620, p. 4, tradução nossa).

Rognoni (1620) segue descrevendo o *lireggiare affettuoso* (ligadura afetuosa), uma forma de articular as notas ligadas:

A ligadura afetuosa, ou seja, com afetos, é a mesma de cima [citada anteriormente], quando no arco, mas é necessário que o punho da mão do arco, quase pulando, bata todas as notas, uma a uma, e isso é difícil de se fazer bem, porém, é preciso muito estudo para poder adequar o andamento ao valor das notas, tomando cuidado para não

¹⁹ No original: “la maniera di portar l’arco, è questa che sempre si tira l’arco in giù nel principiar del canto, e di qual si voglia pausa, perche il pontar oltre che fà brutto veder, no è il suo naturale” (Rognoni, 1620, p. 2).

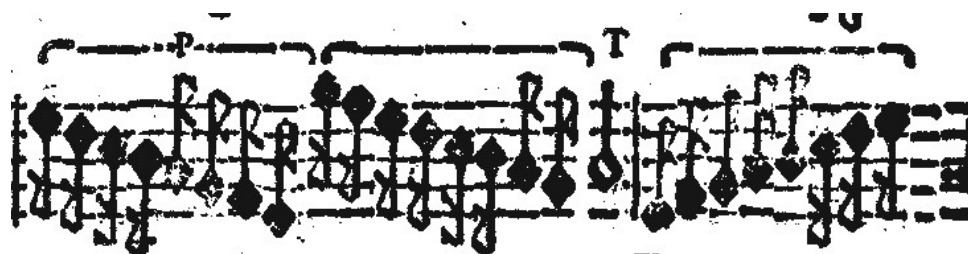
²⁰ No original: “Per Lireggiare s’intende far due, trè, ò più note in una sola arcata [...] se sono due, due in giù, è due in sù; se sono trè, l’istesso; se quattro, quattro in giù, è quattro in sù; se sono otto, overo dodeci il medesimo” (Rognoni, 1620, p. 4).

fazer mais barulho com o arco do que com o som²¹ (Rognoni, 1620, p. 4, tradução nossa).

A descrição acima sugere um golpe de arco que sai da corda, pouco comum e de difícil execução (como dito pelo próprio autor), principalmente nos modelos de arco utilizados à época.

Rognoni (1620) assinalava as arcadas com as letras “T” e “P”, significando *tirar in giù* (arco para baixo) e *pontar in sù* (arco para cima), notação mais clara do que o sistema de pontos utilizado anteriormente por Ganassi (1542).

Figura 2: Exemplo de arcadas de Rognoni



Fonte: Rognoni (1620)

Na seção dedicada à família do violino, Rognoni especifica outras situações nas quais as arcadas são determinadas:

sobre a condução do arco, quando você encontra pausas inteiras [pausa de semibreve], você precisa puxar o arco para baixo, quando são meias pausas [pausa de mínima] ou suspiros, empurrar o arco para cima; o mesmo quando você encontra uma passagem que começa com semicolcheias, ou fusas, puxe para baixo; mas se a passagem for precedida por uma colcheia, pode ser para cima, e isso é natural, se for um madrigal, moteto ou canção diminuída²² (Rognoni, 1620, p. 3, tradução nossa).

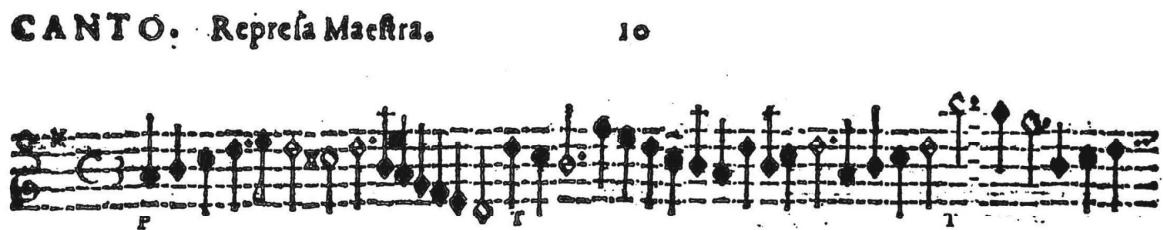
Estas orientações de Rognoni (1620) reforçam a ideia de correlacionar a acentuação técnica com a acentuação musical.

²¹ No original: “Il lireggiare affettuoso, cioè con affetti, è il medesimo come quel di sopra, quando all’arco, mà bisogna che il polso della mano dell’arco, quasi saltellando batti tutte le note, à una per una, è questo è difficile à farsi bene, però ci vuol gran studio, per poter portar il tempo conforme al valor delle note, guardandosi di non far più strepito con l’arco, che con il suono” (Rognoni, 1620, p. 4).

²² No original: “circa di portar l’arco, come si trova pause intiere, fà bisogno tirar in giù l’arco, come sono mezze pause, ò sospiri pontar in sù l’arco, il medesimo come si trova il pasaggio che vadi direttivamente di semicrome, ò biicrome, tirar in giù, se il pasaggio à dinanzi una croma si può pontar in sù, è questo è il suo naturale, se è madrigale, ò motetto, ò canzone diminuita” (Rognoni, 1620, p. 3).

Outra fonte que nos ajuda a decifrar os códigos de arcadas utilizados durante o século XVII é a obra de Gasparo Zannetti (16--?-1660). No livro *Il scolaro*, Zannetti (1645, p. 1, tradução nossa) traz diversos trechos musicais escritos a quatro vozes, com a finalidade de “aprender a tocar violino e outros instrumentos”²³. O autor apresenta cada trecho duas vezes, a primeira (Figura 3) com a escrita regular da época, e a segunda (Figura 4) em forma de tablatura, indicando o dedilhado. As arcadas são marcadas utilizando os sinais propostos por Rognoni: “T” e “P”.

Figura 3: Exemplo de partitura com arcadas em *Il Scolaro*



Fonte: Zannetti (1645)

Figura 4: Exemplo de tablatura com arcadas em *Il Scolaro*

Fonte: Zannetti (1645)

Para Boyden (1990, p. 159), apesar de não haver barras de compasso nas partituras de Zannetti, elas podem ser facilmente subentendidas pela conformidade das arcadas marcadas com as regras estabelecidas por Rognoni (1620) e outros contemporâneos, ou, em casos controversos, de trás para frente, a partir das cadências finais.

Ainda segundo Boyden (1990, 159), esta disciplina de arcadas, desenvolvida na Itália na primeira metade do século XVII, teve grande influência sobre músicos de

²³ No original: “per imparare a suonare di violino, et altri stromenti” (Zannetti, 1645, p.1).

outros países. Na Alemanha, em seu livro *Musica Moderna Prattica* (1658), Johann Andreas Herbst (1588-1666) reconhece a influência dos autores italianos: “Tudo a partir dos mais prestigiados autores italianos”²⁴ (Herbst, 1658, p. 1, tradução nossa).

Sobre a distribuição das arcadas no violino, Herbst afirma:

Deve-se notar que no início da música o arco deve ser puxado contra a mão direita [para baixo]: E quando houver pausas completas [pausa de semibreve], o arco deve ser conduzido para baixo, mas se houver apenas meias pausas [pausa de mínima] ou *suspíria*, o mesmo deve ser conduzido para cima²⁵ (Herbst, 1658, p. 1, tradução nossa).

Herbst (1658) também utiliza as letras “T” e “P” para marcar as arcadas, em clara referência às tradições italianas.

A partir da análise dos tratados e exemplos musicais de Francesco Rognoni (1620), Zannetti (1645) e Herbst (1658), Boyden (1990) sumariza quatro regras, ou procedimentos de arcadas utilizados no período:

- 1) O arco para baixo é normalmente utilizado no começo de um compasso que não comece com pausa. Essa é a Regra do Arco para Baixo básica, relacionada à acentuação.
- 2) Na prática, essa regra básica pode ser suplantada por uma regra ou procedimento mais importantes. (Embora esses procedimentos ou princípios sejam chamados aqui de ‘regras’, eles não foram formulados como tal até mais tarde.) De acordo com a segunda regra, ou procedimento, a primeira nota de um compasso, especialmente o compasso inicial, começa para baixo se houver um número par de notas - ou mais precisamente, arcadas - no compasso. O corolário é que o compasso começa para cima se um número ímpar estiver envolvido.
- 3) Uma vez que o padrão de arcada está estabelecido, arco para baixo e arco para cima são alternados normalmente (sujeito às condições dadas abaixo na regra 4). Isso significa que em compasso ternário (ao qual os tratados posteriores, especialmente no século XVIII, dedicam muita atenção) o arco para baixo ocorre na primeira nota de todos os outros compassos se houver três arcadas em cada compasso.²⁶

²⁴ No original: “Alles aus dem fürnemsten Italienischen Authoribus” (Herbst, 1658, p. 1).

²⁵ No original: “Es ist zu mercken, dass im Anfang der Music der Bogen soll gegen der rechten Hand gezogen werden: Und wenn ganze Pausen vorhanden, muss mann der Bogen abwärts, da aber nur halbe Pausen oder *suspíria* sich finden, denselben auffwärts führen” (Herbst, 1658, p. 1).

²⁶ Acreditamos que aqui há um erro do autor. Em compassos ternários, se as arcadas para baixo e para cima são alternadas e se houver três arcadas em cada compasso, o arco para baixo recairá sobre a primeira nota do compasso a cada dois compassos.

4) Na prática, o padrão rítmico ou frase pode acontecer de tal maneira que uma nota acentuada pode ser seguida imediatamente por outra nota acentuada, resultando em duas arcadas consecutivas para baixo; ou duas arcadas para baixo podem ser essenciais para reajustar um padrão musical. Duas arcadas para baixo podem ser executadas por meio de uma ligadura (ou seja, na prática, uma arcada para baixo), com uma espécie de *portato* (as arcadas para baixo feitas consecutivamente, mas articuladas) ou repondo o arco em duas arcadas para baixo separadas e destacadas. Da mesma forma, os padrões musicais podem funcionar de modo que duas notas não acentuadas se sucedam ou de modo que o padrão precise de ajuste. O resultado são duas arcadas para cima, feitas com as mesmas alternativas de arcadas recém mencionadas²⁷ (Boyden, 1990, p. 161, tradução nossa).

A influência desta disciplina de arcadas se fez sentir também na França, onde o violino foi muito utilizado na música para dançar durante todo o século XVII. Parte importante dessa tradição francesa se deve a Jean Baptiste Lully (1632-1687), compositor, violinista e bailarino nascido na Itália, mas que radicou-se na França para trabalhar na corte de Luís XIV. Segundo Boyden (1990), Lully foi o responsável pela criação do grupo *Les Petits Violons*, que teve a primeira aparição pública em 1656, com o intuito de contrapor a “ignorância e automatismo” na maneira de tocar do grupo já existente na corte, *La Grande Bande des Vingt-quatre Violons du Roy*. Com esse grupo, Lully estabeleceu uma rígida disciplina de arcadas, baseadas na regra do arco para baixo, a serviço da agilidade e rigor rítmico exigidos pela música de balé da corte.

O registro das práticas interpretativas estabelecidas por Lully foi feito por Georg Muffat (1653-1704), compositor que estudou em Paris na época em que Lully trabalhava na corte. De acordo com Andrijeski,

²⁷ No original: “1) Down-bow is used normally on the first note of a measure that does not begin with a rest. This is the basic Rule of Down-Bow, related to stress. 2) In practice, this basic rule may be superseded by a more important rule or rather procedure. (While these procedures or principles will be called ‘rules’ here, they were not formulated as such until later.) According to this second rule or procedure, the first note of a measure, especially the initial measure, begins with a down-bow if there is an even number of notes - or more accurately, bow strokes - in a measure. The corollary is that the measure begins with an up-bow if an uneven number is involved. 3) Once the bowing pattern is established, down-bow and up-bow are normally alternated (subject to the conditions given in Rule 4 below). This means that in triple time (to which the later treatises, especially in the eighteenth century, devote much attention) down-bow occurs on the first note of every other measure if there are three bow strokes in each measure. 4) In practice the rhythmic pattern or phrase may fall in such a way that a stressed note may be followed immediately by another stressed note, resulting in two consecutive down-bows; or two such down-bows may be essential to readjust a musical pattern. Two consecutive down-bows may be performed either by slurring (i.e. in effect, one down-bow), by a kind of *portato* (the down-bows made consecutively but articulated), or by replacing the bow for two separate and detached down-bows. Similarly, the musical patterns may work out so that two unstressed notes come together or so that the pattern needs adjustment. The result is two consecutive up-bows, done with the same alternative bowings just mentioned” (Boyden, 1990, p. 161).

Instrumentistas de cordas e pedagogos barrocos de hoje devem muito a Georg Muffat, que assumiu a responsabilidade de descrever e propagar o estilo de tocar “Lullysta”, ou francês. Natural da Alsácia, Muffat experimentou vários estilos de performance através de suas viagens e estudos com os principais compositores de sua época. Quando adolescente, ele mergulhou nas práticas de performance francesas de Jean-Baptiste Lully. Mais tarde, ele viajou para Salzburgo, onde provavelmente observou o estilo de atuação de Biber, e depois para Roma, para estudar e conversar com Corelli²⁸ (Andrijeski, 2012, p. 195, tradução nossa).

No prefácio de sua obra *Florilegium Secundum* (1698), Muffat descreve como se deve interpretar a música de balé no estilo “Lullysta”

Você deve saber, conhecedor bem intencionado, para que eu lhe revele seus segredos mais importantes, que esta maneira tem duas características: a saber, que ela focaliza o que é mais agradável ao ouvido, e que ela indica a métrica da dança com tanta precisão que se pode reconhecer imediatamente o tipo de peça e se pode sentir o impulso de dançar no coração e nos pés ao mesmo tempo, contrariando todas as suposições (Muffat *apud* Wilson, 2001, p. 31).

Para alcançar estes objetivos interpretativos de “agradar os ouvidos” e “impulsionar o coração e os pés a dançar”, Muffat lista de maneira muito detalhada, dez regras de arcadas²⁹ (Figura 5), sendo a primeira delas a já mencionada “Regra do Arco para Baixo”:

A primeira nota de um compasso que começa sem pausa, seja qual for seu valor, deve sempre ser tocado para baixo. Essa é a mais importante e quase indispensável regra geral dos Lullystas, da qual todo o estilo depende, assim como a principal diferença que o distingue dos outros estilos e a partir da qual as outras regras dependem. As regras a seguir mostrarão como as outras notas devem ser tocadas de acordo com essa regra (Muffat *apud* Wilson, 2001, p. 34).

²⁸ No original: “Today’s Baroque string players and pedagogues are highly indebted to Georg Muffat, who took it upon himself to describe and propagate the “Lullist,” or French, style of playing. A native of Alsace, Muffat experienced several performance styles through his travels and studies with leading composers of his day. As a teenager he immersed himself in the French performance practices of Jean-Baptiste Lully. Later, he traveled to Salzburg, where he most likely observed Biber’s performance style, and then to Rome, to study and converse with Corelli” (Andrijeski, 2012, p. 195).

²⁹ O violinista David Wilson fez um resumo das regras de arcadas escritas por Muffat e as exemplificou ao violino. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xJvFb_QwWj0&t=12s. Acesso em: 19 ago. 2023.

Figura 5: Exemplos das regras de arcadas por Muffat, sumarizadas por Andrijeski (2012)

The image displays a series of musical staves illustrating various arpeggiated patterns. The patterns are labeled with letters: A, C, D (Grave), E (Allegro), F (Allegro), H, R, S, BB, FF, GG, M, X, and NN. Each pattern shows a sequence of notes and rests, often with 'V' marks above notes indicating articulation. The staves are numbered 6, 12, 18, 25, and 34, indicating the starting measure for each example. The time signatures vary, including common time (C), 3/4, 6/4, 12/8, and 3/2.

Fonte: Andrijeski (2012)

Muffat apresenta um exemplo da diferença entre a maneira “Lullysta” e, segundo ele, certos estilos germânicos e italianos de tocar um minueto (Figura 6).

Figura 6: Diferença de arcadas segundo Muffat

The image shows two staves of musical notation comparing arpeggiated patterns. The top staff is labeled 'German/Italian' and the bottom staff is labeled 'Lullian (French)'. Both staves show a sequence of notes and rests, with 'V' marks above notes indicating articulation. The time signature is 3/4.

Fonte: Andrijeski (2012)

Segundo Muffat, as arcadas da primeira linha representam uma transgressão à mais importante regra “Lullysta”, resultando em uma grande diferença sonora.

Para Boyden (1990, p. 163), é preciso relativizar a descrição de Muffat sobre o uso das arcadas na Itália e Alemanha. Ao analisarmos os escritos dos

contemporâneos Merck (1695) e Bismantova (1677), um alemão e um italiano, podemos perceber muitas semelhanças em relação às recomendações de Muffat. É possível, também, que Muffat tenha utilizado este exemplo como uma caricatura, para dar ênfase à importância das danças na música da França, e da disciplina de arcadas para a sua execução ao gosto da época, em relação ao estilo polifônico alemão e os concertos e sonatas italianos.

Para Andrijeski (2012, p. 184, tradução nossa), “esses vários estilos nacionais tinham mais em comum do que seus expoentes teriam admitido livremente, ainda assim, cada região manteve sua própria identidade musical”³⁰.

Ao final do século XVII, não havia ainda uma padronização dos sinais utilizados para indicar a direção das arcadas. Boyden (1990, p. 262) apresenta uma tabela com a relação entre os sinais e os países onde eles foram utilizados neste período. (Tabela 2).

Tabela 2: Sinais de arcadas utilizados durante o século XVII

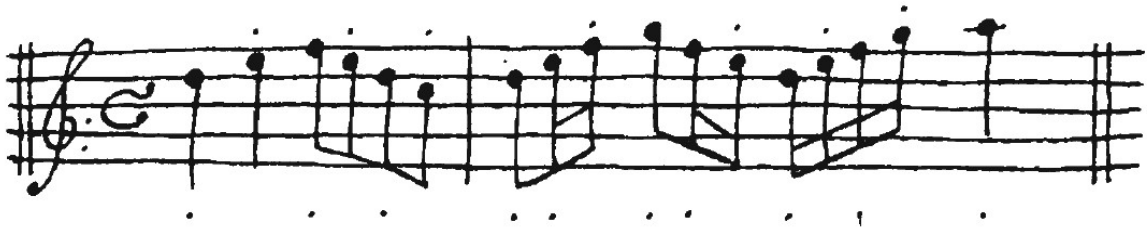
	Arco para baixo	Arco para cima
Itália	T (<i>tirare</i>)	P (<i>pontare;puntare</i>)
Alemanha (Merck)	N (<i>Niederzug</i>)	A (<i>Aufzug</i>)
Inglaterra	d (down)	u (up)
França (comum)	T (<i>tiré</i>)	P (<i>poussé</i>)
França (Muffat)	l	v
	n (<i>nobilis</i>)	v (<i>vilis</i>)

Fonte: Boyden (1990)

Na tabela acima, o autor não apresenta o sistema de pontos utilizado por Bismantova (1677), no qual o ponto embaixo da nota significa arcada para baixo e o ponto sobre a nota, arcada para cima (Figura 7).

³⁰ No original: “these various national styles had more in common than their exponents would have freely admitted, yet each region retained its own musical identity” (Andrijeski, 2012, p. 184).

Figura 7: Exemplo de arcadas por Bismantova



Fonte: Bismantova (1677)

Não há um consenso sobre a origem dos sinais \square e ∇ , utilizados já há muito tempo. Para Tarling (2000, p. 89, tradução nossa), “ao nomear o arco para baixo *nobile* e o arco para cima *vile*, Muffat pode ter sido responsável pelos sinais *n* e *v* usados hoje para indicar a direção do arco”³¹. Já segundo Boyden (1990, p. 262, tradução nossa), os sinais “*l*” e “*v*”, eram os usados por Muffat para as arcadas. Os sinais “*n*” e “*v*” estavam relacionados à acentuação métrica, e indicavam notas “boas” (*nobilis*) e “ruins” (*vilis*) e “qualquer conexão entre ‘*n*’ e ‘*v*’ e os sinais modernos, \square e ∇ , arco para baixo e arco para cima, é aparentemente fortuita”³².

Independente da origem dos sinais, a marcação das arcadas passou a ter maior importância com o crescimento dos grupos orquestrais. Segundo Andrijeski,

Essa tendência de sincronizar as arcadas se fortaleceu no século XVIII, particularmente em partes da Alemanha e da França, à medida que orquestras maiores ganharam popularidade e várias escolas de violino foram estabelecidas³³ (Andrijeski, 2012, p. 203, tradução nossa).

De acordo com Tarling,

No final do período barroco, com a quebra da hierarquia do compasso e o desaparecimento da aplicação estrita da regra do arco para baixo, Quantz (1752), Tartini (1770) e Geminiani (1751), todos sugerem praticar a direção ‘errada’ do arco, para fortalecer o arco

³¹ No original: “In naming the down-bow *nobile* and the up-bow *vile*, Muffat may have been responsible for the signs *n* and *v* used today to indicate bow direction” (Tarling, 2000, p. 89).

³² No original: “Any connexion between ‘*n*’ and ‘*v*’ and the modern signs, \square and ∇ , for down-bow and up-bow, is apparently fortuitous” (Boyden, 1990, p. 262).

³³ No original: “This trend toward synchronized bow strokes strengthened into the eighteenth century, particularly in parts of Germany and France, as larger orchestras gained popularity and various violin schools were established” (Andrijeski, 2012, p. 203).

para cima e equilibrar as diferenças entre o arco para cima e o para baixo³⁴ (Tarling, 2000, p. 91, tradução nossa).

De fato, em seu tratado de 1751, o italiano Francesco Geminiani (1687-1762) advoga contra a chamada “Regra do Arco para Baixo”:

Digno de observação aqui é que devemos executá-las com movimentos do arco para baixo e para cima, ou para cima e para baixo, alternadamente, tomando cuidado para não seguir aquela regra infeliz de mover o arco para baixo na primeira nota de cada compasso (Geminiani *apud* Held, 2017, p. 79).

Nas instruções para a execução do exemplo vinte e quatro (Figura 8), Geminiani (1751, p. 9, tradução nossa) reitera a ideia de que se deve exercitar as arcadas nos dois sentidos, “você deve (acima de todas as coisas) cuidar para tocar as arcadas para baixo e para cima alternadamente”³⁵.

³⁴ No original: “Towards the end of the Baroque period, as the hierarchy of the bar broke down, and the strict application of the rule of down-bow was disappearing, Quantz (1752), Tartini (1770) and Geminiani (1751), all suggest practicing the ‘wrong’ direction of bow, to strengthen the up-bow and even out the differences between up- and down-bow” (Tarling, 2000, p. 91).

³⁵ No original: “You must (above all Things) observe to draw the Bow down and up alternately” (Geminiani, 1751, p. 9).

Figura 8: Exemplo vinte e quatro com marcações de arcadas

Essempio XXIV. 33

Fonte: Geminiani (1751)

Os sinais de arcada utilizados por Geminiani, “g” e “s”, derivam das expressões *tirar in giù* e *pontar in su*.

Entretanto, Leopold Mozart (1719-1787), contemporâneo de Geminiani, no capítulo *Sobre a ordem das arcadas para cima e para baixo* de seu tratado *Versuch einer gründliche Violinschule* (1756), defende a necessidade de regras para as arcadas:

Como a melodia é uma constante variação e mistura não somente de agudos e graves, mas também, de sons mais curtos e mais longos, expressos pelas notas, que são novamente definidas por uma fórmula de compasso, então deve existir regras que instruem os violinistas a usar corretamente o arco e como tocar essas notas longas e curtas de forma fácil e metódica através de um sistema ordenado de arcadas (Mozart *apud* Silva, 2014, p. 67).

No mesmo capítulo, a correlação da arcada para baixo com a acentuação métrica do compasso aparece como “regra primordial”:

A regra primordial deveria ser: se o primeiro tempo de um compasso não começar por uma pausa, seja ele um compasso binário ou ternário, é preciso se esforçar para tocar a primeira nota de cada compasso com um arco descendente, e isso, mesmo se dois golpes descendentes se encadarem (Mozart *apud* Silva, 2014, p. 67).

Vinte anos após o texto de Mozart (1756), Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) publica um tratado dedicado à instrução do violinista de orquestra, no qual apresenta uma visão que, de certa forma, mescla a preocupação de Geminiani (1751) com o equilíbrio da execução das arcadas em ambas as direções com a defesa de Mozart (1756) das regras para a distribuição das arcadas:

Embora o ripienista [violinista da orquestra] tenha que se acostumar a poder dar o mesmo significado às arcadas para baixo e para cima, há casos em que a arcada é claramente definida. Assim, a cada nova frase - não a cada compasso, como muitas pessoas acreditam erroneamente - a primeira nota, se estiver em um tempo forte, deve ser tocada para baixo, mas se estiver em um tempo fraco, deve ser tocada para cima³⁶ (Reichardt, 1776, p. 11, tradução nossa).

A partir do século XIX, os métodos de violino parecem registrar mais as descrições técnicas da execução dos golpes de arco e dar menos atenção às instruções para a coordenação das arcadas.

Talvez o declínio da necessidade de descrever regras para as arcadas nos métodos e tratados - inclusive da “Regra do Arco para Baixo” - se deva também à crescente busca por uniformidade sonora, pelo *cantabile* e por uma maior projeção de som, que culminou no desenvolvimento do modelo moderno de arco. Com o novo arco, as diferenças sonoras entre as arcadas para baixo e para cima foram mitigadas, ao passo que novos golpes de arco e articulações se tornaram possíveis. Segundo Tarling,

³⁶ No original: “Ob nun gleich der Ripienist sich vorzüglich gewöhnen muss, dem hinauf und herabstrich gleiche Bedeutung geben zu können, so giebt es doch Fälle, wo der Strich völlig bestimmt ist. So muss bey jedem neuen Perioden, nicht jedem Takte, wie vielen fälschlich glauben - die erste Note, ist sie niederschlagend, herunter gestrichen, ist sie aber aufschlagend hinauf gestrichen werden” (Reichardt, 1776, p. 11).

O modelo Tourte de arco foi projetado para equilibrar a força da arcada em todo o seu comprimento. O arco barroco, afilado, diminui o som em direção à ponta, com mais potência na metade inferior³⁷ (Tarling, 2000, p. 96, tradução nossa).

Outra hipótese para a menor ênfase a estes aspectos é a possibilidade de que as noções básicas de ordenação das arcadas tenham se tornado conhecimento tácito.

1.4 - Arcadas orquestrais

Embora menos frequentes, as instruções e recomendações sobre a coordenação das arcadas ainda aparecem em alguns tratados posteriores aos citados. Por exemplo, Louis Spohr (1784-1859) apresenta em seu método, publicado originalmente em 1832, recomendações sobre arcadas, dando diferentes orientações para arcadas em repertório solo, de câmara e orquestral.

Para Spohr (1850), a principal diferença da prática violinística orquestral em relação aos concertos e quartetos está no fato de que, na orquestra, a mesma parte é tocada por diversos violinistas. Ele ressalta que “a maior dificuldade consiste na estrita sincronia das arcadas dos violinistas de uma orquestra. Mesmo nas orquestras mais experientes isto é muito negligenciado”³⁸ (Spohr, 1850, p. 231, tradução nossa). Para o autor, esta sincronia da direção das arcadas entre os violinistas, além de ser agradável aos olhos, é “absolutamente necessária para dar a devida acentuação, luz e sombra, no conjunto total da performance”³⁹ (Spohr, 1850, p. 232, tradução nossa).

Ainda segundo Spohr (1850), as principais causas desta dificuldade podem ser a negligência na marcação das arcadas nas obras orquestrais e as diferenças na formação dos violinistas da orquestra. O autor destaca as orquestras dos conservatórios de Paris, Praga e Nápoles como exceções, devido ao nível de unidade de seus violinistas.

³⁷ No original: “The Tourte-style bow was designed to even out the power of the stroke throughout its length. The tapering Baroque bow fades in sound towards the point, with most power in the lower-middle area” (Tarling, 2000, p. 96).

³⁸ No original: “The greatest difficulty consists in the strict accordance in the bowing of the Violinists of an Orchestra. Even in the best practiced Orchestra’s it is much neglected” (Spohr, 1850, p. 231).

³⁹ No original: “absolutely necessary for giving proper accentuation, light and shade, in the *tout ensemble* of the performance” (Spohr, 1850, p. 232).

Spohr enfatiza que o *spalla* deve zelar pela unidade das arcadas, através da correta marcação das partes e se restringe a apenas uma orientação para a distribuição das arcadas: “eu imploro que o músico de orquestra se lembre da velha regra, que prescreve que as partes acentuadas de um compasso sejam tocadas com uma arcada para baixo e finalizadas com uma arcada para cima”⁴⁰ (Spohr, 1850, p. 232, tradução nossa).

A partir de meados do século XIX, com a crescente complexidade da escrita orquestral, a preocupação com a unidade sonora dos naipes de cordas gradualmente deixou de ser exclusividade dos instrumentistas e passou a ser compartilhada com compositores e regentes.

Em seu *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de 1844, Hector Berlioz (1803-1869) expressa a opinião de que

os compositores seriam meticulosos demais se indicassem arcadas para baixo e para cima em suas partituras (como é feito nos estudos e concertos para violino). Mas se for necessária uma leveza particular, potência ou amplitude de som, a maneira de execução pode ser indicada da seguinte forma: “Na ponta do arco” ou “No talão” (extremidade inferior do arco) ou “Todo o arco em cada nota”. Da mesma forma, “Próximo ao cavalete” ou “Sobre o espelho” designam o local onde o arco faz contato com as cordas, próximo ou distante do cavalete. Os timbres metálicos, um tanto ásperos, produzidos perto do cavalete diferem muito dos timbres suaves e velados tocados sobre o espelho⁴¹ (Berlioz e Strauss, 1948, p. 20, tradução nossa).

Em 1905, Richard Strauss publica uma edição comentada do tratado de Berlioz, na qual apresenta uma visão diferente sobre a relação dos compositores com a marcação de arcadas:

Então, caros colegas compositores: Cuidado com as arcadas para cima e para baixo! Um pequeno sinal de arcada no lugar certo é, muitas vezes, mais eficaz do que as mais belas indicações de performance na partitura, tais como: "vivaz", "gracioso", "atrevido",

⁴⁰ No original: “I beg to remind the Orchestra player of the old rule, which prescribes the accented parts of a bar to be taken with a down-bow, and finish with an upbow” (Spohr, 1850, p. 232).

⁴¹ No original: “I believe composers would be too meticulous if they indicated down-bows and up-bows in their scores (as it is done in violin etudes and concertos). But if particular lightness or power or breadth of tone is required, the manner of execution may be indicated as follows: “At the point of the bow”, or “At the heel” (lower end of the bow), or “Whole bow on each note”. Likewise, “Near the bridge” or “On the fingerboard” designate the spot close to or at a distance from the bridge where the bow should strike the strings. The metallic, somewhat rough tones produced near the bridge differ greatly from the soft, veiled tones played over the finger-board” (Berlioz e Strauss, 1948, p. 20).

"sorridente", "desafiador", "zangado" etc., com os quais nossos honrados músicos de orquestra e seus queridos chefes geralmente se preocupam muito pouco⁴² (Berlioz e Strauss, 1905, p. 22, tradução nossa).

Em meados do século XX, surgem dois manuais sobre arcadas orquestrais nos Estados Unidos. *Manual of Orchestral Bowings* (1986)⁴³ de Charles Gigante e *Orchestral Bowings and Routines* (1990)⁴⁴ de Elizabeth Green.

Gigante (1986) endereça seu livro primeiramente aos regentes e compositores que não tocam instrumentos de cordas, mas também para aqueles instrumentistas de cordas que desejam aprimorar seus conhecimentos. O autor aborda desde questões acústicas e mecânicas sobre o arco e a produção de som até explicações técnicas detalhadas sobre a execução de variados golpes de arco, passando pelos efeitos da sincronia das arcadas e também das arcadas livres⁴⁵. Apesar de a maior parte dos exemplos utilizados no livro serem de partituras de primeiro violino, o livro também aborda as questões relacionadas às arcadas orquestrais na viola, no violoncelo e no contrabaixo, “pois as leis naturais do arco são essencialmente as mesmas para todos os instrumentos de corda”⁴⁶ (Gigante, 1986, p. xi, tradução nossa).

Green (1990) aborda, principalmente, o aspecto da direção do arco.

Nosso objetivo principal, então, é publicar para o aluno e o professor um resumo dos variados meios usados por músicos de orquestra experientes para obter uma estreita correlação da direção do arco, sem gastar horas desnecessárias de ensaio intensivo (Capítulos II e III) e dar alguma orientação na escolha dos golpes de arco para as diversas passagens de composições escritas nos diversos períodos

⁴² No original: “Also, werthe Kollegen von der Notenfeder: Achtung auf Auf= und Herunterstrich! Solch eine kleine Bogenstrichbezeichnung am richtigen Platze ist oft wirkungsvoller als die schönsten Vortragsangaben in der Partitur, wie: “munter”, “grazioso”, “keck”, “lächelnd”, “trotzig”, “zornig” etc., um die sich unsere biederen Orchestermusiker samt ihren werthen Herrn Chefs im allgemeinen herzlich wenig bekümmern” (Berlioz e Strauss, 1905, p. 22).

⁴³ Foi publicado pela primeira vez em 1953, a partir da dissertação de mestrado do autor, concluída na University of Rochester em 1951 (Wulfhorst, 2012, p. 572).

⁴⁴ Primeira publicação em 1949.

⁴⁵ Cada músico é encorajado a fazer suas próprias arcadas, sem a necessidade de sincronizá-las com o chefe de naipe ou com os demais colegas (Gigante, 1986, p. 27).

⁴⁶ No original: “for all natural laws of bowings are essentially the same for all string instruments” (Gigante, 1986, p. xi).

da literatura orquestral (Capítulo IV)⁴⁷ (Green, 1990, p. 2, tradução nossa).

A autora começa apresentando quatorze padrões de arcadas, relacionados a padrões musicais, organizados, segundo a autora, em uma sequência progressiva.

Em seguida, são apresentadas arcadas “artísticas”, que segundo a autora (Green, 1990, p. 5, tradução nossa), “são, em muitos casos, as exceções musicais às quatorze arcadas básicas”⁴⁸.

Green (1990) baseia todas estas arcadas em dois axiomas⁴⁹:

AXIOMA N. 1. A direção do arco (arco para baixo ou para cima) é a base da correta acentuação musical e rítmica.

AXIOMA N. 2. A arcada é escolhida (ou seja: ligaduras são excluídas ou adicionadas, uma quantidade maior ou menor de notas do que o indicado é colocada em certas arcadas, uma nota extra pode ser ligada à nota anterior com uma parada momentânea do arco entre as duas notas) *com o propósito de fazer com que o arco chegue em uma região na qual a próxima nota, ou grupo de notas, possam ser tocadas com mais facilidade*. Em outras palavras, o arco deve tocar cada nota de tal maneira que haja arco suficiente disponível para executar a próxima nota com eficiência⁵⁰ (Green, 1990, p. 7).

Utilizando Gigante (1986) e Green (1990) como referências, Rabin e Smith (1990) escreveram um guia para as arcadas orquestrais, direcionado a todos os naipes de cordas, como apoio textual para um vídeo⁵¹, no qual uma orquestra de cordas executa os exemplos musicais, evidenciando os efeitos de diferentes possibilidades de arcadas.

⁴⁷ No original: “Our primary purpose, then, is to put into print for the student and the teacher a summary of the varied means used by the skilled orchestral players to obtain a close correlation of bow-direction without spending unnecessary hours of intensive rehearsal thereon (Chapters II and III) and to give some guidance in the choice of bowing styles for the various passages in compositions written in the several periods of orchestral literature (Chapter IV)” (Green, 1990, p. 2).

⁴⁸ No original: “The “artistic” bowings are, in many instances, the musicianly exceptions to the basic fourteen” (Green, 1990, p. 5).

⁴⁹ “Evidência cuja comprovação é dispensável por ser óbvia; princípio evidente por si mesmo.” Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/axioma/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

⁵⁰ No original: “AXION NO. 1. Bow-direction (down-bow or up-bow) is the foundation of correct musical and rhythmic accent. AXION NO. 2. Bowing is chosen (i.e., slurs are deleted or added, more or fewer notes than indicated are placed on certain bows, a single extra note may be linked to its predecessor by a momentary stopping of the bow between the two notes) *for the purpose of causing the bow to arrive at such a place in its present stroke that the next note, or group of notes, may be easily and correctly played*. In other words, the bow must play each note in such a manner that there is sufficient bow available to handle the next following note efficiently” (Green, 1990, p. 7).

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9LiPiMPQ0LY>. Acesso em: 23 ago. 2023.

Em *Orchestral Bowing: Style and Function* (2003), Kjelland apresenta explicações detalhadas sobre os aspectos mecânicos da produção de som nos instrumentos de cordas, bem como definições e exercícios para os golpes de arco. No capítulo três, Kjelland (2003, p. 70) aborda a questão da direção das arcadas e começa apresentando “A Regra Original do arco para baixo” e um sumário dos princípios de arcadas propostos por Green (1990). Para o autor,

Essas diretrizes também são baseadas na suposição do **arco na corda**. Relativamente pouca atenção tem sido dada a como a mecânica do **arco fora da corda** pode afetar o princípio “arco para baixo - tempo forte”. Embora seja bom conhecer esses costumes, a adesão arbitrária a eles muitas vezes inibe a expressividade e precisão da performance⁵² (Kjelland, 2003, p. 70, tradução nossa, grifo nosso).

Kjelland (2003, p. 71) apresenta, então, “A Nova Regra do arco para baixo”, que diz:

Coloque o arco para baixo onde ele produza a melhor vantagem musical e mecânica. Este princípio: a) coloca a música em primeiro lugar, b) enfatiza a integração da música e da mecânica e c) enfatiza a importância da interpretação⁵³ (Kjelland, 2003, p. 71, tradução nossa).

Andai (2011) traz o problema das arcadas orquestrais através da perspectiva do *spalla*. Além da classificação dos golpes de arco e das variáveis incluídas na escolha das arcadas, Andai (2011) fala sobre questões práticas envolvidas, como a relação do *spalla* com o arquivo.

Os *spallas* devem trabalhar com seus arquivistas para estabelecer um sistema que permita ao *spalla* tempo suficiente para receber uma partitura, decidir e marcar as arcadas e submetê-la de volta ao arquivista antes de distribuí-la entre os outros chefes de naipe de cordas. As partes alugadas muitas vezes representam um desafio se não chegam com antecedência suficiente para que este sistema de

⁵² No original: “These guidelines are also based on the assumption of on-the-string bowing. Relatively little attention has been given to how the mechanics of off-the-string bowing can affect the “down-bow - downbeat” principle. While it is good to know these customs, arbitrary adherence to them often inhibits expressive and accurate performance” (Kjelland, 2003, p. 70).

⁵³ No original: “Place the down-bow where it produces the best musical and mechanical advantage. This principle: a) puts music first, b) emphasizes the integration of music and mechanics, and c) emphasizes the importance of interpretation” (Kjelland, 2003, p. 70).

distribuição funcione de forma eficaz⁵⁴ (Andai, 2011, p. 35, tradução nossa).

Outro aspecto abordado por Andai (2011) é a edição dos sinais de articulação. Para o autor, “se uma partitura for insuficientemente editada pelo compositor ou pelo editor, cabe ao *spalla* designar as articulações para o naipe, após consultar o regente”⁵⁵ (Andai, 2011, p. 25, tradução nossa). Segundo o autor, o *spalla* tem que estar atento à diferença entre os significados dos sinais de articulação em diferentes períodos, “muitas articulações que parecem idênticas no papel são tocadas de forma diferente de acordo com as práticas interpretativas de vários estilos de época”⁵⁶ (Andai, 2011, p. 25, tradução nossa).

Andai (2011) apresenta seis questionamentos que considera importantes para a escolha das arcadas:

1. Qual é o andamento da passagem? 2. Qual é a dinâmica da passagem? 3. Qual a articulação indicada pelo compositor? Se não houver indicação, quais são as práticas performáticas tradicionais do estilo do período? 4. Qual é o caráter [musical] da passagem? 5. Qual é a arcada mais eficaz para a passagem? 6. Qual é uma alternativa razoável de arcada para a passagem?⁵⁷ (Andai, 2011, p. 41, tradução nossa).

Com base nestes questionamentos, Andai (2011) analisa uma série de excertos orquestrais e propõe soluções de arcadas condicionadas às variáveis de cada trecho.

Em seu livro *The Orchestral Violinist Companion* (2012), Martin Wulfhorst⁵⁸ apresenta um manual sobre os aspectos envolvidos na preparação e atuação do

⁵⁴ No original: “Concertmasters should work with their librarians to set up a system that allows the concertmaster ample time to receive a score, decide and mark the bowings and submit it back to the librarian prior to distributing it among the other string principals. Rental parts often pose a challenge if they do not arrive far enough in advance for this distribution system to operate effectively” (Andai, 2011, p. 35).

⁵⁵ No original: “If a score is insufficiently edited by the composer or the editor, it becomes the duty of the concertmaster to designate articulations to the section, after consulting the conductor” (Andai, 2011, p. 25).

⁵⁶ No original: “Many articulations that appear to be identical on the page are played differently according to the performance practices of various style periods” (Andai, 2011, p. 25, tradução nossa).

⁵⁷ No original: “1. What is the tempo of the passage? 2. What is the dynamic of the passage? 3. What is the articulation indicated by the composer? If there is no indication, what are traditional performance practices of the style period? 4. What is the character of the passage? 5. What is the most effective way to bow the passage? 6. What is a reasonable alternative for bowing the passage?” (Andai, 2011, p. 41).

⁵⁸ Martin Wulfhorst é o segundo *spalla* na Orquestra Sinfônica de Hamburgo. Publicou edições de obras de Mozart, Bach e Beethoven com suas arcadas e dedilhados pela editora Bärenreiter, além de artigos sobre a música do séc. XIX, práticas interpretativas e prática orquestral.

violinista de orquestra. Nas palavras do autor (Wulfhorst, 2012, p. xv, tradução nossa), o livro “é um guia para a arte e ofício de tocar em orquestra”⁵⁹ e aborda “a vasta gama de habilidades e conhecimento que um violinista precisa para tocar em uma orquestra profissional”⁶⁰. O livro tem como público alvo estudantes que estão se preparando para uma carreira em orquestra, violinistas em preparação para audições, violinistas de orquestras profissionais em início de carreira ou mesmo aqueles já experientes que estejam buscando ampliar seu conhecimento, professores, regentes e compositores. A obra é dividida em dois volumes e conta com um site de apoio⁶¹, onde o autor disponibiliza downloads de capítulos extras e vídeos com instruções sobre as formas de se trabalhar com os livros e com o material *on-line*. Os livros abordam questões sobre a prática orquestral relativas à música “clássica” ocidental, com ênfase no repertório composto, aproximadamente, entre 1750 e 1950, que o autor chama de *standard repertoire* (Wulfhorst, 2012, p. xv).

Para Wulfhorst (2012), há diferenças fundamentais entre a produção de som no violino no repertório solo e no repertório orquestral. O som do solista necessita de projeção para que tenha destaque, enquanto o som do violinista de orquestra deve buscar misturar-se com o som do naipe. Segundo o autor (Wulfhorst, 2012, p. 79), para que o som do naipe seja homogêneo, de maneira geral, o timbre ideal do violinista de orquestra deve ser claro, polido e focado, apenas raramente agressivo e áspero, mas nunca abafado ou oleoso. O autor destaca que a homogeneidade do timbre do naipe tem especial importância em gravações, pois os microfones são capazes de captar as menores variações de afinação, timbre e ritmo.

No site de apoio, podemos encontrar para download o capítulo “*Good*” and “*Bad*” *Bowings*⁶², que trata da escolha das arcadas orquestrais e é direcionado aos *spallas*. A obra de Wulfhorst é a referência teórica mais abrangente e atualizada sobre a temática desta pesquisa, e por este motivo é apresentada mais detalhadamente.

⁵⁹ No original: “is a guide to the art and craft of orchestral playing” (Wulfhorst, 2012, p. xv).

⁶⁰ No original: “the vast range of skills and knowledge that a violinist needs to play in a professional orchestra” (Wulfhorst, 2012, p. xv).

⁶¹ Disponível em : <https://orch.info/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

⁶² Disponível em: https://orch.info/Chapter_5.34_Bowings_-How_to_Bow_an_Orchestral_Part-.pdf Acesso em: 22 mar. 2023.

Para Wulfhorst, as arcadas são parte de um processo complexo e estão conectadas com questões técnicas, acústicas, de estilo e prática de performance. Segundo o autor, boas arcadas devem buscar atingir dois objetivos,

Por um lado, os arcos devem permitir e até forçar o músico a executar a dinâmica, articulação, fraseado e caráter expressivo da música. Por outro lado, boas arcadas devem ser adaptadas às habilidades dos músicos e ao estilo de tocar, ao tempo de ensaio e à acústica da sala⁶³ (Wulfhorst, 2012, p. 481, tradução nossa).

O autor apresenta cinco orientações básicas que fundamentam os critérios e prioridades que devem ser seguidos para a escolha das arcadas.

1) Seja consistente: a mesma arcada deve ser utilizada quando um padrão musical for repetido, mesmo que haja diferenças de articulação sem justificativa aparente, como nos exemplos *a* e *b* presentes na figura 9 (Wulfhorst, 2012, p. 481).

Figura 9: Repetição de padrões musicais

Verdi
Aida I/2

a Allegro agitato e presto $\text{♩} = 132$

pp CRISP VIB. SMOOTH *f* (MISSING IN THE PART)

Verdi
Aida III/7

b Più animato $\text{♩} = 144$

pp *p* VIB. SMOOTH

Fonte: Wulfhorst (2012)

Entretanto, quando o padrão musical é repetido com mudanças claramente deliberadas de dinâmica, articulação ou caráter expressivo, as arcadas devem ser adaptadas ao novo contexto (Figura 10, exemplos *c* e *d*).

⁶³ No original: “On the one hand, bowings should enable and even force the player to perform the music’s dynamics, articulation, phrasing, and expressive character. On the other hand, good bowings should be tailored to the players’ abilities and playing style, the amount of rehearsal time, and the acoustics of the hall” (Wulfhorst, 2012, p. 481).

Figura 10: Mudanças deliberadas de articulação e dinâmica



Fonte: Wulfhorst (2012)

Segundo o autor, tais inconsistências devem ser analisadas com profundidade a fim de identificar se são fruto de erros da edição ou mudanças deliberadas:

A revisão cuidadosa das partes é uma tarefa demorada. Raramente acontece com as primeiras edições – ou seja, as edições a partir das quais executamos a maioria das peças dos últimos cem anos e mesmo muitas peças do século XIX⁶⁴ (Wulfhorst, 2012, p. 495, tradução nossa).

Para esta análise o autor propõe três qualificações: *inconsistências verticais*, *horizontais* e *oblíquas*:

- inconsistências verticais - discrepâncias entre as partes de diferentes instrumentos que tocam o mesmo material ou material semelhante ao mesmo tempo;
- inconsistências horizontais - discrepâncias entre repetidos, passagens paralelas ou análogas na mesma parte instrumental;
- inconsistências oblíquas - discrepâncias entre uma passagem em uma parte e uma passagem repetida, paralela ou análoga em outra parte, anterior ou posterior na peça⁶⁵ (*Ibid.*, p. 497, tradução nossa).

2) “Adapte a arcada ao estilo de composição e performance”⁶⁶ (*Ibid.*, p. 482, tradução nossa). O *spalla* deve buscar as intenções do compositor com relação à dinâmica, timbre, articulação, etc.; em seguida, deve-se compreender qual a interpretação que o regente faz das intenções do compositor.

⁶⁴ No original: “The careful proofreading of parts is a time-consuming task. It rarely happens with first editions—that is, the editions from which we perform most pieces from the past hundred years and even many pieces from the 19th century” (Wulfhorst, 2012, p. 495).

⁶⁵ No original: “• vertical inconsistencies—discrepancies between the parts of different instruments that play the same or similar material at the same time; • horizontal inconsistencies—discrepancies between repeated, parallel, or analogous passages in the same instrumental part; • oblique inconsistencies—discrepancies between a passage in one part and a repeated, parallel, or analogous passage in another part, earlier or later in the piece” (*Ibid.*, p. 497).

⁶⁶ No original: “Adapt the bowing to the compositional and performance style” (*Ibid.*, p. 482).

Dependendo do andamento ou da dinâmica que o regente deseja, por exemplo, pode ser necessário separar os arcos com mais ou menos frequência; dependendo da articulação que ele pedir, pode ser necessário mudar a direção do arco⁶⁷ (Wulfhorst, 2012, p. 482, tradução nossa).

Segundo o autor, em um cenário ideal, a fim de minimizar as trocas de arcadas durante os ensaios, o *spalla* deveria sanar dúvidas sobre os aspectos da interpretação dos regentes que podem afetar as arcadas. Em muitos casos, entretanto, esta comunicação prévia não é possível. Nestes casos,

Um *spalla* que insiste em arcadas que entram em conflito com a interpretação do regente sobre uma peça é tão tolo quanto um regente que deseja substituir arcadas que, no entanto, funcionam perfeitamente para sua interpretação. Use o bom senso para resolver esses problemas⁶⁸ (Wulfhorst, 2012, p. 482, tradução nossa).

3) Escolha arcadas que encontrem um equilíbrio entre a intenção do regente e o conforto dos músicos (Figura 11).

Figura 11: Exemplo de arcada “desconfortável”

Mozart, Piano
Concerto 22/i
59
Allegro (♩ = 120+)
vn. 1+2
f

Fonte: Wulfhorst (2012)

Para Wulfhorst, no exemplo da figura 11, dado que a arcada original, com apenas duas semicolcheias ligadas, é muito “estranha”, qualquer *spalla* separaria a ligadura ou ligaria três semicolcheias.

4) Pelo fato de que os violinistas têm técnicas e preferências distintas, busque arcadas que se adequem ao estilo e habilidades da maior quantidade de músicos

⁶⁷ No original: “Depending on the tempo or dynamics that the conductor wants, for instance, you might need to separate bows more or less frequently; depending on the articulation he or she asks for, you might need to change the bow direction” (*Ibid.*, p. 482).

⁶⁸ No original: “A concertmaster insisting on bowings that conflict with the conductor’s interpretation of a piece is just as foolish as a conductor who wants to replace bowings that nevertheless work perfectly for his or her interpretation. Use common sense to solve such issues” (*Ibid.*, p. 482).

possível. O autor defende que, em certos casos, a decisão sobre as arcadas deve ser deixada a cargo de cada músico (Figura 12, exemplos *w* e *x*).

Apesar de ser importante, a uniformidade visual das arcadas não deve ser sempre prioridade. Afinal, regentes experientes como Strauss e Stokowski, trabalhando em uma época anterior à priorização do elemento visual da performance musical, defendiam *arcada livre*. Isso, no entanto, torna a reprodução em conjunto mais desafiadora⁶⁹ (Wulfhorst, 2012, p. 482, tradução nossa).

O compositor Richard Strauss (1948) deixou registrada sua opinião sobre o uso das arcadas livres:

Refrear os diferentes temperamentos através das arcadas significa destruir a expressividade na execução de uma melodia. Um violinista, de acordo com seus sentimentos e habilidade técnica, pode precisar de quatro arcadas para tocar uma melodia expressivamente; outro violinista, apenas duas. Se o primeiro for forçado a tocar essa melodia também com duas arcadas, seu desempenho obviamente perderá sua intensidade e se tornará pobre e monótono. Além disso, se um compositor indicou um arco para uma frase de, digamos, quatro ou mais compassos, seu caráter amplo seria destruído se fosse dividido uniformemente em quatro a seis partes por todos os violinistas. Em tais casos, é meu princípio seguir estritamente as marcas de frase do compositor (marcas de respiração) apenas no início e no final de uma frase; dentro da frase eu deixo cada violinista trocar o arco como desejar⁷⁰ (Berlioz e Strauss, 1948, p. 20, tradução nossa).

Entretanto, cabe reforçar outra afirmação de Strauss (1948), mencionada anteriormente neste trabalho, na qual ele pondera que, muitas vezes, boas marcações de arcadas podem ser mais eficientes do que explicitar intenções de interpretação.

⁶⁹ No original: “Though important, visual uniformity should not always be a top priority. After all, experienced conductors such as Strauss and Stokowski, working in an era before the prioritization of the visual element of music performance, advocated free bowing. This, however, makes ensemble playing more challenging” (Wulfhorst, 2012, p. 482).

⁷⁰ No original: “To curb the different temperaments in bowing means to destroy the soulful expression in the rendering of a melody. One violinist, in accordance with his feelings and technical skill, may need four strokes of the bow to play a melody expressively; another violinist, only two. If the first one is forced to play this melody also with two strokes, his performance will obviously lose its intensity and become poor and dull. Furthermore, if a composer has indicated one bow for a phrase of, let us say, four or more bars, its broad character would be destroyed if it were broken up uniformly into four to six parts by all violinists. In such cases it is my principle to follow strictly the composer’s phrase-marks (breathing-marks) only at the beginning and end of a phrase; within the phrase I let each violinist change the bow as he wishes” (Berlioz e Strauss, 1948, p. 20).

A partir destas afirmações, podemos concluir que Strauss (1948) defendia o uso de arcadas livres apenas em trechos musicais com fraseados longos e grandes ligaduras, diferentemente do exemplo apresentado por Wulfhorst (Figura 12).

Figura 12: Exemplo da utilização de arcadas livres

Fonte: Wulfhorst (2012)

Segundo o autor,

Alguns músicos preferem ligar padrões com notas pontuadas extremamente rápidos, enquanto outros preferem tocar com arcadas alternadas, usando arcadas para baixo para as notas curtas. Em tais situações, permita que cada músico escolha o arco, especialmente se a orquestra tocar de um fosso do palco⁷¹ (Wulfhorst, 2012, p. 482, tradução nossa).

5) “Além de estilo e técnica, considere fatores menos óbvios que definem uma situação particular de concerto: acústica, tamanho do naipe, tempo de ensaio e atmosfera de ensaio”⁷² (Wulfhorst, 2012, p. 482, tradução nossa).

Uma arcada muito sofisticada pode não ser bem executada e não atingir, portanto, o seu propósito, se houver pouco tempo de ensaio. As arcadas que constam em partes alugadas, podem ter sido executadas em uma acústica muito reverberante e escolhidas para um naipe maior. Ao tocá-las em um ambiente menos favorável e com um naipe menor, pode ser necessária a quebra de ligaduras ou a utilização de mais de uma arcada em notas longas (*Ibid.*).

Além disso, embora a flexibilidade seja um princípio importante na execução orquestral, é realmente necessário alterar uma arcada abaixo do ideal em uma peça padrão que os músicos usam

⁷¹ No original: “Some players prefer linking extremely fast dotted patterns, whereas others prefer bowing out, using downbows for the short notes. In such situations, allow each player to choose the bowing, especially if the orchestra performs from a stage pit” (Wulfhorst, 2012, p. 482).

⁷² No original: “In addition to style and technique, consider less obvious factors that define a particular performance situation: acoustics, size of the section, rehearsal time, and rehearsal atmosphere” (*Ibid.*)

tradicionalmente e relutam em mudar? Tais decisões requerem sensibilidade para assuntos práticos, como tempo de ensaio e atmosfera de ensaio⁷³ (Wulfhorst, 2012, p. 482, tradução nossa).

Após estabelecer estas cinco orientações básicas, Wulfhorst apresenta três “procedimentos” relacionados a situações práticas distintas.

1) Você está marcando arcadas em uma *parte de segundo violino* com base em uma parte marcada de primeiro violino. Copie as arcadas em todas as passagens paralelas ou análogas. Preencha o resto. Sinta-se à vontade, entretanto, para desviar-se das arcadas dos primeiros violinos se o contexto, antes ou depois de uma passagem paralela, for diferente.

2) Você está adaptando uma parte previamente marcada. Determine quais arcadas são inadequadas para suas preferências de estilo (ou de seu regente). Decida quais arcadas valem a pena mudar, considerando também fatores como o tempo de ensaio.

3) Você está marcando as arcadas do zero em uma parte em branco, sem a ajuda de um modelo. Trate a peça como um quebra-cabeça: comece com os segmentos mais fáceis, mais claros, mais familiares ou mais importantes (os “pontos fixos”, análogos às peças dos cantos de um quebra-cabeça). Em seguida, prossiga para as decisões de arcadas mais difíceis de tomar, preenchendo gradativamente as lacunas do quebra-cabeça, usando técnicas como adicionar ligaduras, retomar o arco e dividir ligaduras⁷⁴ (Wulfhorst, 2012, p. 483, tradução nossa).

Segundo Wulfhorst, estes “pontos fixos” são situações nas quais a direção da arcada e a distribuição do arco se encaixam naturalmente a certas dinâmicas, articulações, golpes de arco e fraseados, “por outro lado, por vezes, outras considerações sobrepõem-se a estes princípios”⁷⁵ (Wulfhorst, 2012, p. 483, tradução nossa). O autor segue destacando oito exemplos de situações nas quais os “pontos

⁷³ No original: “Further, though flexibility is an important principle in orchestral playing, is it really necessary to change a less-than-ideal bowing in a standard piece that players have used traditionally and are reluctant to change? Such decisions require a sensitivity for practical matters such as rehearsal time and rehearsal atmosphere” (Wulfhorst, 2012, p. 483).

⁷⁴ No original: “1) You are bowing a second-violin part on the basis of a marked first-violin part. Adopt the bowings for all parallel or analogous passages. Fill in the rest. Feel free, however, to deviate from the bowings of the first violins if the context before or after a parallel passage is different. 2) You are adapting a previously marked part. Determine which bowings are unsuitable for your (or your conductor’s) stylistic preferences. Decide which bowings are worth changing, considering also factors such as rehearsal time. 3) You are bowing a blank part from scratch without the aid of a model. Treat the part like a puzzle: start with the easiest, clearest, most familiar, or most important segments (the “fixed points,” analogous to the edge pieces of a puzzle). Then proceed to the bowing decisions that are more difficult to make, gradually filling in the gaps of the puzzle, using techniques such as linking, retaking, and dividing slurs” (*Ibid.*).

⁷⁵ No original: “On the other hand, sometimes other considerations will override these principles” (*Ibid.*).

fixos” se apresentam, junto de exceções da sua aplicação. A seguir, apresentamos exemplos de ambos os casos.

Os dois primeiros exemplos estão relacionados ao aumento e diminuição da dinâmica. No primeiro caso, o autor recomenda que, de maneira geral, se utilize ∇ para o *crescendo* e \square para o *diminuendo* (Figura 13, exemplos *k* e *l*).

Figura 13: Exemplo de arcadas relacionadas à dinâmica

The image shows a musical score for Bizet's *Te Deum*, measure 44. The tempo is marked *Maestoso* with a metronome marking of $\text{♩} = 72$. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into two examples, *k* and *l*, indicated by boxed letters. Example *k* shows a series of eighth notes with a *p* (piano) dynamic marking and a ∇ hairpin indicating a crescendo. Example *l* shows a series of eighth notes with a *sf* (forte subito) dynamic marking and a \square hairpin indicating a diminuendo. The score includes various bowing techniques such as ∇ and \square symbols above the notes, and dynamic markings *p* and *sf* below the staff.

Fonte: Wulfhorst (2012)

Entretanto, segundo o autor, no exemplo acima é preferível utilizar a arcada do exemplo *k* - mesmo que a direção das arcadas não concorde com os primeiros sinais de *crescendo* e *diminuendo* - uma vez que a divisão da ligadura no exemplo *l* interfere na regularidade da frase, “afinal, um de seus objetivos técnicos é equalizar ∇ e \square e dominar muitas arcadas em qualquer direção”⁷⁶ (Wulfhorst, 2012, p. 483).

No segundo exemplo, Wulfhorst recomenda $\nabla \square$ para um *piano* seguido por *forte subito* e o inverso para um *crescendo* seguido por *piano subito* (Figura 14, exemplos *a* e *j*; os círculos vermelhos destacam as arcadas dos “pontos fixos” descritos acima).

⁷⁶ No original: “After all, one of your technical goals is to equalize ∇ and \square and to master many bowings in either bow direction” (Wulfhorst, 2012, p. 483).

Figura 14: Exemplo de forte subito e piano subito

Verdi
Aida II/2

a Allegro agitato e presto $\text{♩} = 132$

pp CRISP VIB. SMOOTH *f* (MISSING IN THE PART)

Mahler
Lied v

j Keck, aber nicht zu schnell
Rit. *p* *pp* *f*

Fonte: Wulfhorst (2012)

Nos exemplos três e quatro, o autor recomenda □ para para acentos, *fp* (*forte* seguido por *piano subito*), *fz* (*forzato* = forçado) e para destacar o ponto culminante de uma frase (Figura 15, exemplos *m* e *o*). Entretanto, tanto acentos elegantes e discretos quanto pontos culminantes em registro muito agudo, podem soar mais “polidos” com uma arcada para cima (Figura 16, exemplos *n* e *p*).

Figura 15: Exemplo de □ em acentos e pontos culminantes

Verdi
Aida III/7

m Allegro $\text{♩} = 96$

tutta forza VERY CRISP V

Beethoven
Mass in C1

o Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo [$\text{♩} = 56-72$]

f "Ky- ri- e- ie- i- son," *p* *POLO* *cresc.*

Fonte: Wulfhorst (2012)

Figura 16: Exemplo de V em acentos e pontos culminantes

Donizetti
L'Elisir 1/i

Andantino [♩. = 50] $\frac{V}{4}$ DOLCISSIMO
p

Brahms
Serenade 1/ii

Trio. Poco più moto [♩. = 80]
poco f *f* *p* *f*

Fonte: Wulfhorst (2012)

Como quinto “ponto fixo”, o autor recomenda \square para começar frases enérgicas e ∇ para inícios suaves (Figura 17, exemplos a e j).

Figura 17: Exemplo de inícios de frase

Tchaikovsky
Symphony 5/ii

Andante mosso ♩. = 66+ animando un poco
fff con anima con desiderio e passione LONG BONS *con tutta forza*

Ravel, *Rhapsodie espagnole I*

Très modéré ♩. = 50 [score: 66]
ppp Sourdines *p*

Fonte: Wulfhorst (2012)

Nas situações seis e sete, Wulfhorst relaciona a direção da arcada com os ângulos das cordas do violino. Quando se tocam notas desligadas em duas cordas vizinhas, alternadamente, o \square fica para a corda grave e o ∇ para a corda aguda. De forma semelhante, ao tocar ligaduras entre cordas, utiliza-se o \square na direção da(s) corda(s) aguda(s) e o ∇ na direção da(s) corda(s) grave(s) (Figura 18, exemplos r e s).

Figura 18: Exemplo de arcadas relacionadas aos ângulos das cordas

Mozart
Flute II/21
Allegro [♩ = 126-32]
892
f

Haydn
L'infelice 1/8
Allegro assai [♩ = 76]
21
f

Fonte: Wulfhorst (2012)

O último exemplo de “ponto fixo” apresentado por Wulfhorst é quando há arcadas curtas, que saem da corda, seguidas ou precedidas por notas longas, ligaduras ou acentos. Nestes casos, o autor sugere que estas arcadas curtas sejam tocadas para cima (Figura 19).

Figura 19: Exemplo de arcadas curtas

Mozart, Piano
Concerto 26/i
13
f

Fonte: Wulfhorst (2012)

Wulfhorst (2012) sugere três estratégias para “preencher as lacunas” entre estes “pontos fixos”:

escolha a melhor direção do arco, ligue as arcadas, ou separe ligaduras para que você alcance ou saia de uma determinada parte do arco de maneira confortável e imperceptível, sem buracos ou mudanças injustificadas na dinâmica⁷⁷ (Wulfhorst, 2012, p. 486, tradução nossa).

A figura 20 mostra três exemplos destes ajustes de arcadas. No exemplo *j*, há duas arcadas na nota com trinado para que se possa chegar na metade inferior do

⁷⁷ No original: “choose the best bow direction, link your strokes, or separate slurs so that you reach or leave a certain part of the bow comfortably and unnoticeably, without a hole or unwarranted change in dynamics” (Wulfhorst, 2012, p. 486).

arco e tocar as notas em *pizzicato* logo em seguida. Os exemplos z e aa começam com um *tremolo* em *ppp*, que é tocado na ponta do arco. Por este motivo, no exemplo z, é necessário dividir a arcada da ligadura para poder executar o *diminuendo* confortavelmente para baixo. Já no exemplo aa, os últimos três grupos de fusas são tocados para cima, chegando mais próximo do meio do arco para executar as figuras fora da corda do compasso seguinte.

Figura 20: Ajustes de arcadas

The figure displays three musical examples illustrating bow stroke adjustments:

- Mahler, Lied IV:** Labeled 'j', it features a violin part with dynamics ranging from *p* to *f*. It includes markings for *Rit.*, *pizz.*, and *sempreff*. The tempo is marked 'Keck, aber nicht zu schnell'.
- Verdi, Oreste IV:** Labeled 'z', it shows a vocal line with a *ppp* dynamic and a *morendo* marking. The tempo is 'Andante' with a quarter note equal to 88.
- Berlioz, Symphonie fantastique IV:** Labeled 'aa', it depicts a violin part with a *ppp* dynamic and a *con sord. a punta d'arco* marking. The tempo is 'Larghetto' with a quarter note equal to 63.

Fonte: Wulfhorst (2012)

O autor segue apresentando uma série de exemplos com sugestões de arcadas e considerações detalhadas sobre seus efeitos, mas que, devido à sua extensão, não serão abordados neste trabalho.

2 - Metodologia

2.1 - Mudança de rumo

O presente trabalho nasceu com o objetivo ambicioso (de certa forma difuso) de investigar o papel do *spalla* na construção da interpretação, tomando como base o poema sinfônico *Also sprach Zarathustra op. 30* de Richard Strauss (1864-1949). Este tema surgiu a partir da minha experiência profissional com a peça e dos desafios que encontrei no processo de estudo. Em seus poemas sinfônicos, Strauss utiliza uma linguagem tecnicamente desafiadora para os naipes de cordas e com frequência atribui solos ao *spalla*. A ideia era entrevistar *spallas* que já tocaram a obra e que ainda estivessem em atividade profissional, para investigar seu processo de preparação das arcadas e dos solos e recolher as partituras utilizadas por eles para analisar as escolhas das arcadas, tomando por base métodos de arcadas orquestrais. Ao iniciar a pesquisa bibliográfica sobre os temas abordados, percebemos que a dimensão da pesquisa necessária para abordar tais assuntos com alguma profundidade poderia ultrapassar os limites de tempo e de recursos disponíveis em uma pesquisa de mestrado. Apesar desta constatação, chegamos à banca de qualificação ainda com a ideia inicial. A banca também constatou a discrepância entre o tamanho da pesquisa e o tempo disponível para a conclusão, e sugeriu uma mudança de rumo que colocasse foco na investigação dos critérios utilizados pelos *spallas* para a escolha das arcadas orquestrais.

As mudanças de rumo são frequentes nas pesquisas qualitativas. Creswell (2014) descreve este processo com o conceito de *Projeto emergente*:

O processo de pesquisa para os pesquisadores qualitativos é emergente. Isso significa que o plano inicial para a pesquisa não pode ser rigidamente prescrito e que todas as fases do processo podem mudar ou trocar depois que os pesquisadores entram no campo e começam a coletar os dados. Por exemplo, as perguntas podem mudar, as formas de coleta de dados podem ser alteradas e os indivíduos estudados e os locais visitados podem ser modificados durante o processo de condução do estudo. A ideia-chave por trás da pesquisa qualitativa é aprender sobre o problema ou a questão com os participantes e adotar as melhores práticas para obter tais informações (Creswell, 2014, p. 51).

Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 96), “Frequentemente, passado algum tempo após ter iniciado a recolha de dados, terá a noção de que subestimou o tempo de que necessitava. Faça alguns ajustamentos para corrigir o engano”⁷⁸.

Para além de ter sido bem aceita, a sugestão de mudança de foco na pesquisa nos serviu como um guia que clareou o caminho.

2.2 - A escolha do método

Desde o seu desenho inicial, a busca por entender os processos dinâmicos de construção de critérios e referências interpretativas caracterizou nossa pesquisa como *investigação qualitativa*. De acordo com Bogdan e Biklen (1994, p. 16), “Utilizamos a expressão *investigação qualitativa* como um termo genérico que agrupa diversas estratégias de investigação que partilham determinadas características”. Segundo os autores (1994, p. 16), as questões qualitativas são “formuladas com o objectivo de investigar os fenómenos em toda a sua complexidade e em contexto natural” e “Privilegiam, essencialmente, a compreensão dos comportamentos a partir da perspectiva dos sujeitos da investigação”.

Para Creswell (2014, p. 48), a pesquisa qualitativa é “como um tecido intrincado composto de minúsculos fios, muitas cores, diferentes texturas e várias misturas de material”. Dentro desse modelo, os pesquisadores podem escolher diferentes abordagens de investigação “como a pesquisa narrativa, a fenomenologia, a teoria fundamentada, a etnografia e os estudos de caso” (Creswell, 2014, p. 48).

Tanto no objetivo original de explorar a influência do *spalla* na construção da interpretação de *Also sprach Zarathustra*, quanto no atual objetivo de investigar os critérios que norteiam os *spallas* na escolha e marcação das arcadas, o *estudo de caso* se mostrou o mais adequado, já que permite a análise em profundidade dos discursos dos indivíduos sobre a sua prática. Cada entrevistado foi tratado como um caso distinto, mais especificamente sua relação com as arcadas. Desta forma, o desenho da pesquisa se encaixa na definição de *estudo multicaso*, ou de *casos múltiplos*. Segundo Araldi (2004, p. 37), “Na literatura específica sobre esta metodologia, não há unanimidade quanto à terminologia em relação ao estudo de

⁷⁸ Observe-se a tradução em português de Portugal.

um ou mais casos ser chamado de multicaso ou estudos de casos”. Embora haja divergências em relação à terminologia utilizada, de acordo com Bogdan e Biklen (1994, p. 97), as características dos estudos *multicaso* são as mesmas do *estudo de caso*.

Yin (2018) desenvolve uma definição dupla para *estudo de caso*:

1. Um estudo de caso é um método empírico que investiga um fenômeno contemporâneo (o “caso”) em profundidade e dentro de seu contexto do mundo real, especialmente quando os limites entre fenômeno e contexto podem não ser claramente evidentes. Em outras palavras, você gostaria de fazer um estudo de caso porque deseja entender um caso do mundo real e assumir que tal entendimento provavelmente envolverá condições contextuais importantes pertinentes ao seu caso (e.g., Yin & Davis, 2007).
2. Um estudo de caso lida com a situação tecnicamente distinta em que haverá muito mais variáveis de interesse do que pontos de dados e, como resultado, se beneficia do desenvolvimento prévio de proposições teóricas para orientar o projeto, coleta de dados e análise, e como outro resultado depende de múltiplas fontes de evidência, com os dados precisando convergir de forma triangular⁷⁹ (Yin, 2018, p. 46).

Para Bogdan e Biklen (1994, p. 89), “O estudo de caso consiste na observação detalhada de um contexto, ou indivíduo, de uma única fonte de documentos ou de um acontecimento específico.”

Dois trabalhos acadêmicos tiveram particular influência no desenvolvimento de nossa pesquisa e inspiraram a escolha do caminho metodológico. O primeiro é a tese de doutorado de Timothy Jones (2017), na qual foram entrevistados cinco *spallas*, alguns já aposentados e outros ainda em atividade, sobre a sua formação musical, experiência profissional como *spalla* e as suas perspectivas sobre o futuro da prática orquestral no Brasil. O outro trabalho é a dissertação de mestrado de Juciane Araldi (2004). Trata-se de um estudo multicaso que aborda a formação e a prática musical de quatro DJ’s em Porto Alegre. Neste caso, além das entrevistas, a

⁷⁹ No original: “1. A case study is an empirical method that investigates a contemporary phenomenon (the “case”) in depth and within its real-world context, especially when the boundaries between phenomenon and context may not be clearly evident. In other words, you would want to do a case study because you want to understand a real-world case and assume that such an understanding is likely to involve important contextual conditions pertinent to your case (e.g., Yin & Davis, 2007).

2. A case study copes with the technically distinctive situation in which there will be many more variables of interest than data points, and as one result benefits from the prior development of theoretical propositions to guide design, data collection, and analysis, and as another result relies on multiple sources of evidence, with data needing to converge in a triangulating fashion” (Yin, 2018, p. 46).

pesquisa também utilizou outras técnicas de coleta de dados, como anotações de observação de campo, fotos e gravações com exemplos musicais.

Diferentemente do trabalho de Araldi (2004, p. 50), onde os aspectos técnico musicais serviram como auxílio para discorrer sobre a prática dos DJ's, "a serviço de ilustrar e contribuir para o entendimento do fenômeno, e não como foco principal do estudo", o nosso trabalho tem como foco um tema técnico musical e investiga a prática dos *spallas* e seus processos de formação como subsídio para compreender os elementos que influenciam a escolha das arcadas, dentro da lógica de que "a abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com a ideia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo" (Bogdan e Biklen, 1994, p. 49).

2.3 - A coleta e tratamento de dados

2.3.1 - Entrevistas, observações de campo e partituras

Por se tratar de pesquisa com abordagem qualitativa, a técnica escolhida para iniciar a coleta de dados foi a entrevista semiestruturada.

Segundo Triviños (1987), entrevista semiestruturada é:

aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa, e que, em seguida, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante (Triviños, 1987, p. 146).

Os entrevistados foram selecionados a partir dos critérios estabelecidos ainda na primeira fase do projeto, que eram: 1) ser *spalla* em atividade de orquestra sinfônica profissional brasileira e 2) já ter tocado como *spalla* a obra *Also sprach Zarathustra*. Para compatibilizar o tempo necessário para a coleta e análise dos dados com o tempo disponível para a realização da pesquisa, decidimos entrevistar apenas quatro *spallas*. Como essa obra demanda uma grande orquestra, contendo quase cem músicos, foram contactados oito *spallas* de orquestras que, presumivelmente, têm estrutura para a execução da peça. Todos os contatos foram

realizados através do aplicativo de mensagens *WhatsApp*. Três deles responderam que nunca haviam tocado a peça, um havia apenas estudado os solos de *spalla* e os outros quatro, que tiveram a experiência de concerto com a obra, foram os selecionados para a pesquisa. A escolha dos entrevistados partiu, portanto, de uma exigência específica da pesquisa em relação à experiência dos indivíduos com a música *Also sprach Zarathustra*. Este tipo de amostra, que surge de escolhas específicas do pesquisador, é classificada por Laville e Dionne (1999, p. 170) como “amostra típica”. Segundo os autores, ela fica caracterizada quando, “a partir das necessidades do seu estudo, o pesquisador seleciona casos julgados exemplares ou típicos da população-alvo ou parte desta” (Laville e Dionne, 1999, p. 170).

Com a mudança de foco da pesquisa, os quatro entrevistados continuaram representando uma “amostra típica” e parte das informações coletadas na primeira rodada de entrevistas se mostraram pertinentes para os novos objetivos. As primeiras entrevistas foram realizadas de maneira remota, através de videoconferência. A decisão de conduzir as entrevistas de maneira remota se deu pelo risco de contágio por SARS-CoV-2. Esta forma de entrevista acabou demonstrando vantagens estratégicas em relação à entrevista presencial nos quesitos flexibilização dos horários, redução dos custos da pesquisa e facilitação da gravação e posterior transcrição.

O roteiro de entrevista foi dividido em cinco grupos de questões: formação musical, formação específica em prática de orquestra, experiência profissional, preparação do repertório e *Also sprach Zarathustra*. Desta forma, questões relacionadas às arcadas orquestrais já estavam presentes na primeira rodada de entrevistas. A mudança de foco também trouxe a necessidade de ampliar a coleta de dados sobre as arcadas orquestrais. Frases como “Depende do contexto, depende do maestro, depende da situação” (EA 1, p. 11), “muitas vezes o maestro quer fazer um arco diferente” (EA 1, p. 10), “como é que o maestro pede pra que isso soe” (ER 1, p. 15), guiaram a decisão de partir para observações da atividade dos *spallas* durante os ensaios e de conduzir uma nova rodada de entrevistas a partir destas observações.

Segundo Yin (2018), as *observações diretas* servem como fonte de evidências para os estudos de caso e podem ser realizadas de maneira formal, quando são estabelecidos protocolos para que o pesquisador avalie certos tipos de comportamento durante um período específico, ou podem se dar de maneira

informal, quando ocorrem junto a uma visita de campo, na qual podem estar sendo conduzidas outras técnicas de coleta de dados, como as entrevistas.

Para a segunda rodada de coleta de dados, entrei em contato primeiramente com Emmanuele Baldini, que foi também o meu primeiro entrevistado. Enviei uma mensagem por *WhatsApp* explicando que o foco da pesquisa havia mudado desde o nosso último contato e que, apesar de já termos abordado vários assuntos relacionados às arcadas orquestrais na primeira entrevista, gostaria de assistir a um ensaio dele com a OSESP para poder observar na prática como se dá o seu processo de marcação/modificação das arcadas e para conversarmos mais sobre o assunto, a fim de aprofundar a discussão. Perguntei se ele aceitaria continuar participando da pesquisa e, em caso afirmativo, se poderia me enviar a sua pauta de ensaios na OSESP para que pudéssemos marcar uma data. Disse ainda que imaginava ser mais interessante assistir ao primeiro ensaio de um novo repertório, mas que sabia que talvez não fosse possível compatibilizar as agendas para tal. Utilizei esta mensagem como modelo, apenas adaptando com os dados específicos e a enviei para os outros entrevistados.

Emmanuele respondeu prontamente dizendo que eu poderia assistir aos ensaios sempre que quisesse, mas sentiu a necessidade de me explicar que

na Osesp temos um sistema que nos permite fazer, na maioria dos casos, pouquíssimas mudanças. Geralmente, partimos com os arcos todos já uniformizados entre os naipes, fruto de um trabalho prévio dos chefes. Mas obviamente há algumas poucas mudanças no decorrer dos ensaios (Baldini, 2023a).

Ele me encaminhou a pauta da orquestra e rapidamente identifiquei uma data na qual eu poderia ir a São Paulo.

Na sequência, Pablo de León me respondeu dizendo que primeiro precisava verificar o processo de liberação de entrada de convidados ao Theatro Municipal, mas que estava disposto a continuar participando da pesquisa. Informou-me também que tinha sido convidado a participar de um concerto como *spalla* da OSESP. Consultei a pauta que Emmanuele havia me enviado e identifiquei a semana em que Pablo estaria lá como músico convidado. Escolhi uma data e confirmei o encontro com Pablo.

Alejandro Aldana e Ricardo Amado foram os últimos a responder minhas mensagens e, portanto, os últimos com os quais consegui marcar a segunda entrevista.

Como Pablo e Alejandro são *spallas* da mesma orquestra, consegui marcar uma data com Alejandro a partir da pauta da orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, enviada a mim por Pablo. Escolhi uma data em que haveria ensaio com Alejandro como *spalla* e Pablo como solista.

Por último, Ricardo me respondeu, pedindo que eu enviasse as datas nas quais eu poderia ir ao Rio. Depois de alguns desencontros de agenda, Ricardo me enviou as pautas da Orquestra do Theatro Municipal do Rio e da Orquestra Petrobras Sinfônica. Por sorte, consegui marcar a entrevista com Ricardo em um dia em que havia ensaio das duas orquestras, uma pela manhã e outra à tarde.

Após a segunda rodada de entrevistas, todos os *spallas* enviaram as partituras utilizadas na semana da entrevista, digitalizadas em formato *PDF*.

2.3.2 - Transcrições

As primeiras entrevistas foram realizadas remotamente por videoconferência utilizando o aplicativo *Zoom*. Elas foram gravadas em áudio e vídeo utilizando o recurso de gravação do próprio aplicativo. As gravações foram colocadas no site *YouTube* como conteúdo privado e as transcrições foram feitas manualmente.

Já a segunda rodada de entrevistas foi gravada apenas em áudio, utilizando o aplicativo de gravação de áudio do *iPhone*. Para agilizar a transcrição destas entrevistas, foi utilizado o site *Reshape*⁸⁰, que oferece o serviço de inteligência artificial para transcrições de áudios e vídeos. Apesar de ficarem prontas em poucos minutos e de terem uma alta porcentagem de acerto, a acurácia das transcrições feitas por este site depende da qualidade do áudio enviado e da clareza das falas dos interlocutores. Portanto, foi necessário um trabalho de revisão e de correção de todas as transcrições. Mesmo assim, a utilização desta ferramenta otimizou o processo de transcrição.

Alguns vícios de linguagem e palavras repetidas foram suprimidos e, em algumas situações, descrições do gestual dos entrevistados foram adicionadas, a

⁸⁰ Disponível em: <https://www.reshape.com.br/>. Acesso em: 24 ago. 2023.

fim de transmitir da melhor forma possível o sentido das falas e facilitar a compreensão do leitor.

Na textualização dos dados das entrevistas, o *spallas* são citados pelo primeiro nome e as transcrições das entrevistas estão referenciadas de acordo com a tabela abaixo:

Tabela 3: Siglas para as transcrições das entrevistas

Entrevistados	Entrevista 1	Número de páginas	Entrevista 2	Número de páginas
Emmanuele Baldini	EE 1	15	EE 2	42
Ricardo Amado	ER 1	23	ER 2	28
Alejandro Aldana	EA 1	17	EA 2	30
Pablo de León	EP 1	22	EP 2	50

Fonte: Elaborado pelo autor

2.3.3 - Categorização e análise dos dados

Após a transcrição das entrevistas, iniciamos o trabalho de análise dos dados. Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 205), “A análise envolve o trabalho com os dados, a sua organização, divisão em unidades manipuláveis, síntese, procura de padrões, descoberta dos aspectos importantes e do que deve ser aprendido e a decisão sobre o que vai ser transmitido aos outros”.

Em cada um dos quatro casos, os dados foram categorizados em três textos. Os dois primeiros textos, baseiam-se nas transcrições da primeira rodada de entrevista, separados pelos seguintes assuntos: formação musical e conceitos sobre arcadas. Já os dados coletados na segunda rodada (entrevistas, observações e partituras) foram compilados em um terceiro texto, que traz uma descrição das observações, as falas dos entrevistados e a análise dos trechos das partituras que sofreram alguma alteração de arcadas.

Em seguida, apresentamos uma análise transversal dos casos, onde destacamos pontos convergentes e singularidades na trajetória, nos conceitos e na prática dos *spallas*.

2.4 - Procedimentos éticos

Por se tratar de pesquisa envolvendo seres humanos a respeito de dados pessoais e profissionais, o projeto de pesquisa foi submetido à apreciação de conduta ética pelo Comitê permanente de ética em pesquisa com seres humanos - COPEP, através da Plataforma Brasil. A partir da aprovação para a realização da pesquisa, os participantes foram convidados e foram informados através do TCLE (Termo de Consentimento Livre e Esclarecido) sobre os riscos e benefícios, o caráter voluntário e a possibilidade de desistir a qualquer momento da participação na pesquisa.

Os participantes tiveram acesso à versão final dos textos que expõe os conteúdos de suas entrevistas e concordaram com a publicação.

3 - Estudos de caso - Os *spallas* entrevistados

3.1 - Emmanuele Baldini

3.1.1 - Formação

Emmanuele Baldini nasceu em Trieste, na Itália, numa família de músicos. Seus pais são pianistas e professores de música. Desde muito cedo, Emmanuele gostava de brincar improvisando notas nos pianos da casa. Aos seis anos, assistindo ao violinista italiano Uto Ughi tocando o concerto para violino de Tchaikovsky na televisão, surgiu o interesse pelo instrumento. No natal seguinte, ganhou da bisavó o primeiro violino e começou a ter aulas.

Tendo os pais pianistas e dois pianos em casa, a prática de música de câmara em duo era quase diária. Ainda muito jovem, teve oportunidade de fazer música de câmara também com colegas do conservatório da cidade. Emmanuele contou que na sua época de estudante não havia muitas orquestras jovens na Itália, mas que a prática de música de câmara era muito difundida.

Não tinha muitos projetos, programas desses que hoje em dia são espalhados, graças a Deus, porque em muitos países são fundamentais. Então digamos que não tive uma formação orquestral, mas sim tive uma formação camerística e na minha opinião não é muito diferente (EE 1, p. 2).

Para ele, a música de câmara é altamente necessária para o desenvolvimento do músico de orquestra:

[...] a essência da música de câmara é saber escutar, além de saber tocar, e se acostumar a combinar essas duas coisas, essas duas virtudes. Tocar cada vez melhor e, enquanto você toca, escutar cada vez melhor o que acontece ao teu redor. Que é uma das principais qualidades de um bom músico de orquestra também (EE 1, p. 2).

Aos doze anos, Emmanuele venceu seu primeiro concurso de violino, que tinha como parte da premiação uma turnê com concertos pagos, sua primeira experiência profissional:

Então eles tinham um concurso muito interessante, é um concurso só para as regiões de fronteira. Então, a minha região, uma região da

Iugoslávia que fazia fronteira com a Itália e a região da Áustria mais próxima da Itália. Era só para os jovens músicos dessas três regiões. E como prêmio, além de um pouco de dinheirinho, coisa assim, tinha uma mini turnê nas três principais cidades dessas regiões, que eram Trieste, a minha cidade, Liubliana, que hoje é a capital da Eslovênia, mas naquela época era uma cidade importante de uma região da ex-Iugoslávia, e Klagenfurt, na Áustria, que é uma cidade dessa região de fronteira. Então eu ganhei o primeiro prêmio nesses concursos em várias categorias. Ganhei a primeira vez quando tinha doze anos, depois quando tinha quatorze anos, que passei na outra categoria e depois uma terceira vez quando tinha já dezesseis anos. Então fiz três turnês (EE 1, p. 3).

Foi apenas aos vinte e seis anos que teve a primeira experiência como músico de orquestra, já na posição de *spalla*. Após tocar o concerto de Brahms, com seu pai ao piano, numa audição privada com o regente Claudio Abbado (1933-2014), este escreveu uma carta ao regente Daniele Gatti indicando-o para a vaga de *spalla* da Orquestra do *Teatro Comunale di Bologna*:

[...] uma das coisas que ele fez foi escrever para Daniele Gatti, hoje um regente muito importante, que naquela época era diretor principal em Bolonha. E o Abbado sabia que eles estavam precisando de um *spalla*. Então ele falou, olha, acabei de escutar, ele escreveu, acabei de escutar esse jovem violinista e eu sei que vocês estão precisando de um *spalla*. Eu acho que ele seria muito bom, de repente vocês poderiam testá-lo. E foi assim que eu comecei em Bolonha, antes por um mês como *spalla* e depois me renovaram para o ano inteiro (EE 1, p. 3).

Ao fim do primeiro ano de contrato em Bolonha, Emmanuele recebeu uma oferta do teatro de Trieste. Um contrato por tempo indeterminado como *spalla*, sem a necessidade de passar por concurso. Emmanuele pretendia ficar em Bolonha, mas a oferta de contrato sem concurso o fez mudar de opinião:

[...] um contrato sem precisar passar por concurso, audição, e isso foi fundamental que, se eles tivessem me proposto de fazer a audição, eu teria feito, provavelmente, a audição em Bolonha. Porque era um teatro mais importante, era o teatro onde já estava tocando, mas essa proposta “indecente” que me fizeram, unida o fato que era o teatro da minha cidade, então tinha também um certo orgulho de voltar na minha cidade como *spalla* da orquestra, aquela orquestra que eu escutava desde criança. Então eu fui pra minha cidade (EE 1, p. 4).

Nesse período, chegaram os primeiros convites do *Teatro alla Scala*, onde era chamado a tocar como músico convidado, sempre nas posições de *spalla* ou concertino.

A vinda ao Brasil se deu a partir do convite do regente John Neschling, que foi reger a orquestra de Trieste. Neschling era o regente titular da OSESP e convidou Emmanuele para um período de experiência como *spalla* da orquestra. Emmanuele aceitou o convite e veio ao Brasil, mas sem a pretensão de ficar:

Então quando ele me falou, você quer vir para experimentar, assim, sem compromisso, eu aceitei, mas aceitei assim, pensando de fazer uma viagem: “ah, que legal, vou pro Brasil duas, três semanas, vou conhecer uma nova realidade”, e nunca pensando de mudar pra cá. Só que quando cheguei me apaixonei pela orquestra, pela sala, pelo país, pela cidade, então não teve volta (EE 1, p. 5).

Emmanuele também atuou como *spalla* convidado da Orquestra Sinfônica da Galícia durante algumas semanas, no período em que já estava na OSESP.

Atualmente, Emmanuele é *spalla* da OSESP e regente titular da Orquestra Sinfônica do Conservatório de Tatuí.

3.1.2 - Sobre arcadas

Emmanuele afirmou que, numa orquestra bem organizada, o trabalho do *spalla* começa muito antes do primeiro ensaio. Na OSESP, ele recebe as partituras de primeiro violino e as grades⁸¹ com cerca de um mês de antecedência. Emmanuele descreveu três situações distintas em relação às partituras na OSESP. As partituras podem já constar no acervo da orquestra, tendo sido marcadas por ele ou por algum *spalla* anterior; podem ser alugadas e já utilizadas e marcadas por outras orquestras; ou podem ser novas, em branco:

Se elas estão marcadas com marcações da nossa orquestra, marcações que eu mesmo fiz ou que o Cláudio Cruz fez antes de sair da OSESP, eu simplesmente tenho que dar uma olhada e confirmar, confirmar se esse pode ser o material usado como base. No caso [em que] tenha arcos de uma outra orquestra, que estão vindo alugadas ou coisa assim, eu tenho que checar, trocar e mandar de

⁸¹ Partitura que é utilizada pelos regentes e contém as vozes de todos os instrumentos da orquestra.

volta com meus próprios arcos. No caso que sejam partes⁸² brancas, eu tenho que colocar os arcos do zero. E por isso me mandam também a grade (EE 1, p. 6).

Emmanuele enfatizou que as arcadas marcadas com antecedência servem como base, para que todos tenham o mesmo material de forma organizada. É durante a semana de ensaios que, segundo ele, começa a fase instrumental e musical mais ativa do *spalla*, que “envolve questões técnicas, envolve questões musicais, estilísticas e envolve questões psicológicas também” (EE 1, p. 7).

Para Emmanuele, é importante que o *spalla* compreenda rapidamente a abordagem musical do regente,

Porque, quanto antes você entende o tipo de abordagem, o tipo de desejos musicais, o tipo de ideias musicais que tem o regente, mais cedo você pode modificar, pedir pro naipe fazer determinadas coisas, mudar os arcos. E quanto mais tempo você demora a entender isso, mais [...] você vai ter que recuperar o tempo perdido (EE 1, p. 7).

Emmanuele enfatizou que é importante também que o *spalla* conheça bem seus colegas de orquestra, as “virtudes” e “defeitos”, “pontos fracos” e “qualidades” da orquestra onde ele toca, pois é parte do trabalho do *spalla* garantir que a ideia interpretativa do regente e as condições da orquestra possam convergir até o dia do concerto, criando “uma unidade entre intenção e realização” (EE 1, p. 7).

Para Emmanuele, a principal característica de um músico de orquestra é a flexibilidade. Do ponto de vista técnico, ele disse que o *spalla* tem que ser capaz de comunicar aos colegas as mudanças que devem ser feitas a fim de alcançar o resultado musical que o regente espera. O *spalla* deve, também, dominar todas as “questões” estilísticas, para que possa entender o tipo de linguagem proposto pelo regente. Ele exemplificou:

Às vezes você tem que tocar uma sinfonia de Mozart com um maestro que gosta muito da interpretação historicamente informada, etc., e você tem que saber fazer, tem que pedir as coisas certas pro naipe. E a semana depois vem Zukerman, que toca Mozart de uma maneira completamente oposta, tudo perto do cavalete, com dois centímetros de arco e com muito vibrato. E você, profissional de orquestra, tem que ser capaz de dar o melhor nos dois casos e se adaptar da forma melhor possível (EE 1, p. 8).

⁸² É o termo comumente utilizado no meio orquestral para se referir às partituras de cada instrumento.

Quando perguntamos se ele teve alguma instrução específica para a escolha das arcadas, Emmanuele disse que estudou com regentes e professores que se preocupavam com isso. Neste aspecto, ele destacou a contribuição dos professores de música de câmara:

Eu estudei com o Trio de Trieste, estudei com o violoncelista do Quarteto Italiano que, ambos os grupos, embora tenham sido famosos algumas gerações atrás e não são contemporâneos, já estavam muito atentos a tudo que dizia [respeito] a edições corretas, *Bärenreiter*. Eu lembro Franco Rossi, violoncelista do Quarteto Italiano, que sempre me falava: “Nossa! Se na nossa época nós tivéssemos tido acesso às edições tipo *Bärenreiter*, com as articulações. O tempo que perdemos para descobrir as articulações nos manuscritos”. Porque, agora é tudo digitalizado, naquela época não (EE 1, p. 8).

Ao utilizar a expressão “edições corretas” da editora *Bärenreiter*, Emmanuele se refere às edições *Urtext*. A expressão *Urtext* é alemã e seu sentido literal é “texto original”. É um tipo de edição que recebeu diferentes definições e aplicações, mas que, de maneira geral, busca algum grau de autenticidade em relação ao manuscrito original ou à intenção original do autor, podendo basear-se em uma ou mais fontes (Figueiredo, 2014, p. 46).

Embora tenha destacado a influência dos professores de música de câmara, para Emmanuele, o principal elemento necessário para o aprendizado da escolha das arcadas é a “curiosidade individual”. Ele seguiu exemplificando alguns processos de pesquisa e recursos que utiliza para a marcação das arcadas:

se eu tenho que tocar uma obra que não conheço, agora estou estudando um quarteto de Penderecki, maravilhoso, tocaremos em dez dias, duas semanas, e eu assisti todas as interpretações que tem no *YouTube*. Eu olho os arcos, eu aprendo muito com os outros grandes músicos vendo vídeos. Pelos regentes que vieram reger na OSESP, pelos solistas que vieram tocar com a OSESP e com as outras orquestras com as quais trabalhei. Então eu aprendo muito com isso. Imagina que Frank Shipway, um regente extraordinário com que eu estudei também, que foi o regente da nossa gravação da Sinfonia Alpina, que é, talvez, a melhor gravação que a OSESP fez até hoje, ele tinha, antes de falecer, um projeto de vir gravar com a gente *Vida de Herói*, de Strauss. Depois da *Sinfonia Alpina* teria *Vida de Herói*. E ele me mandou, ainda tenho isso, me mandou um *PDF* com as partes do solo de *Vida de Herói* com as arcadas e as marcações da Filarmônica de Berlim, quando ele era assistente do Karajan. E eu estava já estudando por essas partes. Ou seja, tudo

isso são tesouros que vão encher cada vez mais aquela mala de experiências que você tem e constrói ao longo dos anos (EE 1, p. 9).

Emmanuele ressaltou ainda o papel do *spalla* na interpretação dos sinais de dinâmica nas obras orquestrais.

É uma coisa que o *spalla* tem que entender o quanto antes pra fazer entender os outros o quanto antes, porque têm muitos colegas resistentes a essa ideia que é: as dinâmicas que a gente vê na nossa parte de primeiro violino, são as dinâmicas finais do naipe. Quando você vê escrito um *piano* na parte de primeiro violino, o compositor quer que os primeiros violinos toquem numa dinâmica *piano*. Para fazer o naipe de primeiros violinos tocar *piano*, sobretudo num poema sinfônico com uma instrumentação muito grande, com grandes contrastes de cores, de dinâmicas, cada um dos violinistas têm que tocar *ppp* [*pianississimo*]. E isso, muitas vezes, muitos colegas demoram para entender e estão resistentes a compreender isso (EE 1, p. 12).

Segundo ele, essa resistência se deve à “falta de cultura orquestral” de alguns músicos de orquestra, e ao hábito de referenciar as dinâmicas apenas à parte do violino, como no repertório solo:

quando tocamos na orquestra, a dinâmica não é a nossa dinâmica, não é a dinâmica que nós temos que tocar. É a dinâmica que o naipe precisa fazer resultar. E se cada um de nós toca *p* [*piano*], o resultado do naipe vai ser *mezzo piano*, *mezzo forte* (EE 1, p. 12).

Perguntamos, então, qual seria o papel da escolha das arcadas nessa interpretação das dinâmicas orquestrais:

Muito, muito importante, porque pra começar em *pianissimo*, por exemplo, pra terminar em *pianissimo*, ou pra fazer um *diminuendo*, pra fazer um *crescendo*, uma arcada errada pode ser mortal. Justamente porque é multiplicada pelo número de violinistas que vão tocar aquela arcada. Nós sabemos muito bem que um violinista dotado de boa técnica deveria ser perfeitamente capaz de fazer um *diminuendo* bonito pra cima. Perfeitamente capaz. Assim como num quarteto, às vezes, por uma questão até visual, teatral, você pode fazer um *diminuendo* pra cima. Agora, num naipe, que geralmente é heterogêneo, tem vários níveis diferentes, você tem que tentar entender que se dois, três músicos não conseguem fazer um *diminuendo* bem feito pra cima, isso já pode estragar o final de frase (EE 1, p. 13).

Emmanuele reforçou a necessidade de conhecer as características do grupo para o qual se está marcando as arcadas:

você nunca tem que pensar nas arcadas em relação a você. Qual é a arcada que você toca melhor, qual é a arcada que funciona melhor com você. Você tem que, conhecendo o teu naipe, conhecendo a tua orquestra, tem que entender rapidamente qual é a arcada melhor para o naipe, pra fazer uma coisa uniforme, bonita. E se algumas vezes essas arcadas são um pouco elementares, falta um pouco de sofisticação, num primeiro momento a curto prazo não faz mal...você pode trabalhar para uma mudança no sentido da sofisticação dos arcos, sobretudo em repertórios mais clássicos, barrocos nesse caso, mas deve ser um trabalho lento (EE 1, p. 13).

3.1.3 - Pesquisa de campo - O ensaio

O repertório do concerto da semana que escolhi para fazer a pesquisa de campo na OSESP com Emmanuele era composto por duas obras: o poema sinfônico *Vysehad* da obra *Minha pátria* (*Má Vlast*, em tcheco) de Bedřich Smetana (1824-1884) e a ópera *O Castelo do Barba-Azul* (*A kékszakállú herceg vára*, em húngaro) de Béla Bartók (1881-1945). A direção musical ficou a cargo do regente convidado, *Sir Richard Armstrong*.

Emmanuele já havia me avisado que achava que haveria algumas mudanças de arcadas na ópera de Bartók, já que ela nunca havia sido tocada pela OSESP. Ele recebeu a partitura em branco cerca de três semanas antes dos concertos e marcou todas as arcadas da parte de primeiro violino.

No dia combinado, cheguei à Sala São Paulo por volta das nove horas da manhã e fiquei aguardando a chegada de Emmanuele sentado em um dos bancos de madeira do saguão de entrada. O banco que escolhi para sentar fica posicionado em frente à estátua do maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996).

Às nove e vinte, exatamente no horário marcado, Emmanuele desceu até a portaria para liberar a minha entrada. Ele me convidou para um café na lanchonete da Sala, onde começamos a conversar sobre a pesquisa. Essa primeira conversa não foi gravada e o relato dela consta no caderno de observações de campo.

Ele começou relembando que a principal peça do concerto daquela semana, a ópera de Bartok, nunca havia sido tocada pela OSESP. As partituras foram alugadas e chegaram sem arcadas marcadas. Ele pede sempre que o arquivo lhe

envie as partituras por e-mail, em formato *PDF*, para que possa marcar as arcadas digitalmente, utilizando um tablet. Emmanuele recebe a parte de primeiro violino e a grade, dessa forma ele pode comparar a linha do violino com as partes dos demais instrumentos de cordas e também com o restante da orquestra.

Perguntei como funciona esse processo com obras que já possuem arcadas. Ele descreveu alguns cenários. Quando se trata de obra alugada, ou seja, protegida por direitos autorais, pode acontecer que as partituras estejam em branco, como no caso de *O Castelo do Barba-Azul*, e pode ser que as partituras já tenham sido marcadas quando alugadas para uma outra orquestra. Segundo Emmanuele, quem aluga as partes não consegue negociar que as partes já estejam com arcadas. A empresa responsável aluga o *set* de partituras que está disponível no momento. No caso de partituras alugadas com arcadas, Emmanuele disse que confia nas marcações e deixa para o momento do ensaio as eventuais alterações. Quando são obras já tocadas pela OSESP, Emmanuele verifica as arcadas e anota no arquivo *PDF* com a cor vermelha as alterações que julgar necessárias. Ele encaminha por e-mail para o arquivo as partituras marcadas e os arquivistas repassam as marcações para os demais chefes de naipe das cordas e copiam as arcadas nas partes de todas as estantes.

Perguntei a ele se seria possível fazermos uma visita ao arquivo. Como ainda restavam trinta minutos até o início do ensaio, subimos imediatamente à sala do arquivo. Emmanuele me apresentou a dois arquivistas que estavam trabalhando no momento. Ele me mostrou o espaço onde são armazenadas as partituras e as mesas de trabalho dos arquivistas.

Emmanuele me explicou que são cinco arquivistas trabalhando na OSESP, todos com formação musical de nível superior e capacitados para fazer o trabalho de preparação e edição das partituras, inclusive a marcação das arcadas.

Não só para marcar arcadas, mas eles conhecem tão bem as dinâmicas de uma orquestra, que eles sabem perfeitamente quando uma virada não, não dá tempo de fazer uma virada e, às vezes, sem precisar que a gente solicite nada, já preparam um xerox quando precisa ou fazem uma pequena... papagaio⁸³, para deixar as partes já preparadas para as viradas (EE 2, p. 10).

⁸³ Termo coloquialmente utilizado no meio orquestral para referir-se a trechos de música que são copiados e colados à partitura para evitar que os músicos tenham que parar de tocar para virar as páginas.

No site da OSESP, podemos ler que o arquivo musical

Gerencia, prepara e distribui aos músicos da Orquestra e dos Coros as partituras devidamente revisadas – repassando as anotações, dinâmicas, articulações e arcadas feitas pelos *spallas*, maestros e chefes de naipe; o arquivo também fornece suporte e materiais didáticos aos professores e alunos da Academia de Música da Osesp (OSESP, 2023).

O arquivo musical faz parte do CDM - Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho, instituição que engloba também a Editora da OSESP e a Mediateca e

é responsável pelo arquivo musical, pelo registro daquilo que é realizado pela Fundação Osesp, pela sistematização de tais acervos e por um trabalho de resgate do repertório brasileiro que contribui para a preservação de nossa memória musical, tornando-a acessível a músicos e pesquisadores (OSESP, 2023).

Após a visita ao arquivo, eu e Emmanuele nos encaminhamos para o palco para o início do ensaio. A quantidade e horários de ensaios e concertos da OSESP variam de acordo com as necessidades do programa, mas a estrutura básica é a seguinte:

Tabela 4: Cronograma de ensaios da OSESP

	Manhã	Tarde	Noite
Terça	Ensaio	Ensaio	
Quarta	Ensaio	Ensaio	
Quinta	Ensaio geral		Concerto
Sexta			Concerto
Sábado		Concerto	

Fonte: Elaborado pelo autor

No caso da semana em que estive com eles em pesquisa de campo, o regente convidado solicitou um ensaio extra na segunda-feira pela manhã por conta da duração e complexidade das obras. Eu pude assistir aos ensaios de quarta-feira

e entrevistei Emmanuele durante o intervalo entre os ensaios. Essa entrevista foi gravada apenas em áudio.

Começamos a entrevista lembrando a conversa que tivemos pela manhã, sobre a dinâmica entre o *spalla* e o arquivo na OSESP. Emmanuele pegou o tablet que utiliza para marcar as arcadas e me mostrou o e-mail que recebeu do arquivo contendo as partituras do programa daquela semana em formato *PDF*, seu e-mail de resposta com a partitura de *O Castelo do Barba-Azul* já marcada e a confirmação das arcadas que já estavam marcadas na partitura de *Vysehad*. O e-mail de resposta de Emmanuele foi enviado em 14/03/2023, cerca de três semanas antes do primeiro ensaio.

Emmanuele disse que não se lembra de haver na OSESP prazos estabelecidos para que o arquivo envie as partituras ao *spalla* para a marcação das arcadas, nem para que o *spalla* as devolva marcadas ao arquivo. Segundo ele, as partituras que já fazem parte do arquivo podem ser acessadas com muita antecedência. No site da orquestra encontramos um link para o Portal dos Músicos, exclusivo para músicos da OSESP, que dá acesso ao Sistema de Partituras.⁸⁴ Quando há algum imprevisto, por exemplo no caso de partituras alugadas que chegam com atraso, Emmanuele diz que há um esforço coletivo baseado no bom senso:

aí é claro que eu tento fazer o mais rápido possível e os outros chefes de naípe também, mas nunca existiram prazos predeterminados e nunca deu problemas nesse sentido, sinceramente (Baldini, 2023b).

Ele abriu, então, o arquivo da partitura de *O Castelo do Barba-Azul* no programa de edição de partituras *forScore* em seu tablet e fez uma breve demonstração de como marca as arcadas digitalmente. Foi a partir da descoberta deste aplicativo que Emmanuele passou a solicitar ao arquivo as partituras em formato *PDF* e não mais impressas.

⁸⁴ Disponível em: <http://partituras.osesp.art.br/login>. Acesso em: 20 jun. 23, 09:33.

Figura 21: Exemplo de parte marcada por Emmanuele

The musical score for Figure 21 consists of three staves. The first staff begins with a boxed number '1' and a fermata. It features a dynamic of *pp* and a marking of *poco accel.*. The second staff starts with a *rit. al.* marking, followed by a boxed number '2' and a *Meno mosso* tempo change. Dynamics include *molto cresc.*, *div.*, *f*, *sf*, and *p cresc.*. The third staff concludes with a dynamic of *pp* and a tempo marking of *Assai andante*.

Fonte: Bartók (1925)

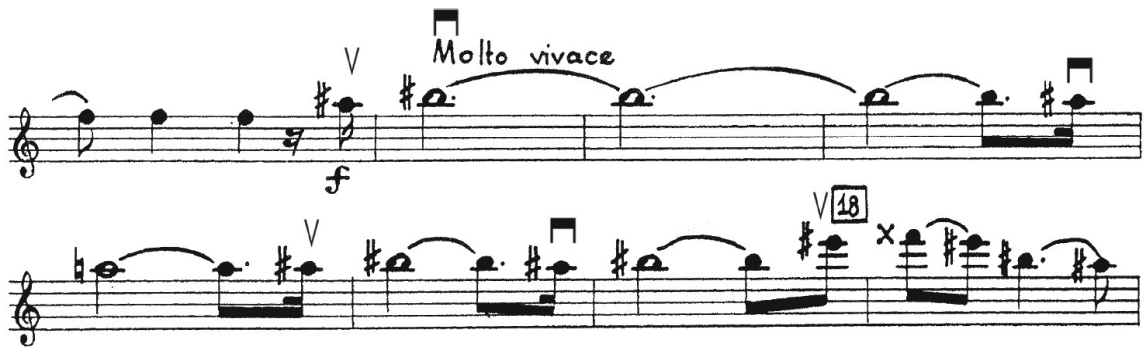
Passando os olhos pela partitura, me chamou a atenção um trecho específico. Perguntei a Emmanuele se ele via diferenças no efeito prático das duas formas abaixo de marcar a mesma direção de arcada (Figuras 22 e 23).

Figura 22: Marcação feita por Emmanuele

The musical score for Figure 22 consists of two staves. The first staff features a dynamic of *f* and a tempo marking of *Molto vivace*. The second staff includes a boxed number '18' and a dynamic of *f*. The music is characterized by arched notes and various dynamic markings.

Fonte: Bartók (1925)

Figura 23: Marcação alternativa



Fonte: Bartók (1925)

A diferença entre as versões está na utilização da ligadura na figura 22 e dos sinais de arco para baixo e para cima na figura 23. Para Emmanuele, a utilização da ligadura ao invés dos sinais de arco para baixo e para cima, neste caso, foi apenas por comodidade. Perguntei se a ligadura não influenciaria os músicos a tocar as semicolcheias de maneira ligada, diferentemente da articulação sugerida pelo texto original.

Segundo Emmanuele,

quando está escrito original assim, me parece bastante óbvio que, pelo menos aqui na orquestra, ninguém toca ligado... Então, digamos que, fazendo assim, colocando simplesmente a ligadura, eu deixo uma coisa neutra, simplesmente defino os arcos de base... Então, é só uma definição de arcada, não é uma definição de articulação (EE 2, p. 9).

Com esta neutralidade da marcação da arcada em relação à articulação, Emmanuele deixou espaço livre para que as articulações fossem definidas pelo regente durante a semana de ensaios: “eu deixo para definir essas coisas depois, com o regente, porque eu não posso saber se o regente quer mais articulado ou menos articulado” (EE 2, p. 8).

Em seguida, perguntei a Emmanuele sobre as alterações de arcadas que aconteceram no ensaio daquela manhã. A primeira “era um *forte diminuendo* para o *pianissimo* e depois o *pianissimo* ficava para baixo” (EE 2, p. 11). Emmanuele disse que fez a primeira marcação (Figura 24) apenas tocando, sem conhecimento prévio da partitura e sem buscar referências em gravações. “Achei que ia dar, achei que o

diminuendo... achei que esse *adagio* não seria tão *adagio* e *rallentando* menos, enfim” (EE 2, p. 13).

Figura 24: Marcação feita antes dos ensaios

The musical score for Figure 24 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It begins with a square rehearsal mark containing the number '24'. The tempo is marked 'Adagio'. The dynamics are marked as *sf*, *mf*, *dim.*, and *pp*. The tempo changes to *rall.* and then *Più lento*. A single slur covers the entire melodic line. The bottom staff is in treble clef with a 4/4 time signature, showing a bass line with two measures marked with a '1'.

Fonte: Bartók (1925)

Já no primeiro ensaio, Emmanuele percebeu que, pela velocidade do trecho em *adagio* e pela dimensão do *rallentando* na interpretação do regente, a arcada teria que ser modificada a fim de garantir a quantidade de arco suficiente para a realização das dinâmicas marcadas. Para isso, dividiu a primeira ligadura em três arcadas, mantendo, assim, a intensidade do primeiro compasso e iniciando o terceiro compasso em *pianissimo* na ponta, para cima, após o compasso com *diminuendo*, para baixo (Figura 25).

Figura 25: Alteração feita no primeiro ensaio

The musical score for Figure 25 is identical to Figure 24, but the first slur is replaced by three separate slurs. The first slur covers the first measure, the second slur covers the second measure, and the third slur covers the third measure. The tempo and dynamics remain the same as in Figure 24.

Fonte: Bartók (1925)

No ensaio daquela manhã, ficou evidente que as arcadas dos dois primeiros compassos do *adagio* funcionaram bem, entretanto, nos compassos seguintes, elas não ficaram de acordo com o ideal sonoro do regente. Segundo Emmanuele,

o *pianissimo* chegava bem, só que todo esse arco para cima até aqui [primeiro tempo do quinto compasso a partir da cifra 24], havia naturalmente uma pequena inflexão e aqui [início da arcada para baixo no quinto compasso depois da cifra 24] voltava mais forte um pouquinho (EE 2, p. 13).

Os seis tempos ligados para cima, a partir do terceiro compasso depois da cifra 24, faziam com que o arco chegasse próximo ao talão para tocar os próximos quatro tempos ligados para baixo. Como a região do talão é mais pesada que a ponta, é necessário que o violinista suspenda parte do peso do arco para conseguir tocar em *pianissimo* nesta região. A expressão “aqui voltava mais forte um pouquinho”, se refere a este acréscimo de dinâmica ao tocar o fá sustenido para baixo, próximo ao talão (Figura 25).

Para o regente, o *pianissimo* a partir do terceiro compasso da cifra 24 deveria ser ainda mais suave. Para este fim, pediu aos violinistas que tocassem com o arco *sul tasto*⁸⁵. No quinto compasso do trecho visto na figura 25, para evitar a inflexão da arcada para baixo no fá sustenido e para conseguir uma dinâmica ainda mais suave no final da frase, Emmanuele fez a seguinte alteração (Figura 26):

Figura 26: Arcada final, com alteração feita durante o ensaio

The image shows a musical score for a violin part, starting at measure 24. The tempo is marked 'Adagio'. The score includes dynamic markings: *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include 'V' (Vibrato), 'pall.' (palladiando), and 'Più lento'. The score is written on two staves, with the second staff showing a change in the bowing pattern (indicated by '1' below the notes) to achieve a smoother arc.

Fonte: Bartók (1925)

⁸⁵ Expressão italiana que indica que o ponto de contato da crina do arco com a corda deve ficar próximo ou sobre o espelho do violino. Nesta região a corda tem menos resistência mecânica à pressão do arco, portanto, produz um som de menor intensidade, de timbre escuro e aveludado.

Referindo-se às alterações de arcadas a partir do terceiro compasso da cifra 24, Emmanuele disse que “você tem que tocar com o arco um pouco mais rápido aqui [arcada para cima no início do compasso], mas em compensação você tem um super *pianissimo* nesse finalzinho, que era aquilo que ele [o regente] queria” (EE 2, p. 14). Dessa vez, com apenas três tempos ligados para cima no compasso do *pianissimo*, os violinistas conseguiram iniciar a seguinte arcada para baixo aproximadamente no meio do arco, região na qual, pelo equilíbrio do peso do arco, é tecnicamente mais fácil realizar a troca de direção da arcada sem inflexão ou acréscimo de dinâmica.

A última arcada ficou com oito tempos de duração, o que forçou a redução da velocidade do arco para conseguir tocar todas as notas. O resultado foi o “super *pianissimo*” desejado pelo regente.

Como dito por Emmanuele em nossa primeira entrevista, já citada anteriormente,

Nós sabemos muito bem que um violinista dotado de boa técnica deveria ser perfeitamente capaz de fazer um diminuendo bonito pra cima... Agora, num naipe, que geralmente é heterogêneo, tem vários níveis diferentes, você tem que tentar entender que se dois, três músicos não conseguem fazer um *diminuendo* bem feito pra cima, isso já pode estragar o final de frase (EE 1, p. 13).

Esta afirmação de Emmanuele e o exemplo prático de alteração de arcada citado acima são condizentes com o pensamento de Wulfhorst (2012). O autor afirma que as arcadas devem cumprir dupla função: Elas têm de permitir, ou até mesmo obrigar os músicos a tocarem a dinâmica, fraseado, articulação, etc. da música, mas também devem ser adaptadas ao nível técnico dos músicos, ao tempo de ensaio e à acústica da sala.

Neste ponto da entrevista, comentei com Emmanuele esta concordância entre a sua maneira de pensar as arcadas e os escritos de Wulfhorst (2012). Emmanuele tem os livros de Wulfhorst e seguiu concordando:

Você tem que ser prático, você tem que, sobretudo nos tempos modernos em que é muito importante a manutenção dos ritmos dos ensaios que o regente tem em mente. Essa é uma coisa que aprendi nos anos, que cada regente, os bons regentes, tem um ritmo próprio dos ensaios. Gostam de ter um certo ritmo. E, por exemplo, a Marin Alsop gosta de menos interrupções possíveis. Então, você, *spalla*,

tem que aprender, quando você muda alguma coisa, de fazê-lo da forma mais rápida, mais discreta possível. Às vezes só escrevendo, fazendo um gesto para trás, para a segunda estante, sem interromper a dinâmica do ensaio. Porque eu vi que quando você começa a interromper demais a Marin, ela perde o ritmo dela. Então você tem que ser muito rápido, muito discreto, eficaz. Outros regentes, como esse, por exemplo, te dão mais tempo, porque param muito, aí te dão o tempo de fazer essas coisas. Mas mesmo assim, você tem que rapidamente entender como soa melhor (EE 2, p. 17).

Emmanuele reforçou que o *spalla* não deve escolher as arcadas que funcionam melhor para si, mas sim, aquelas que se adequam ao seu naipe:

Tem algumas arcadas que eu escolho aqui, que, por exemplo, na minha orquestra de Tatuí, não usaria. São outras características, outro nível, outro tipo de músicos. E não só porque é uma orquestra jovem *versus* uma orquestra profissional. É que cada orquestra tem, cada naipe de violinos tem suas características e você tem que aprender o que funciona e o que não funciona (EE 2, p. 18).

Emmanuele elaborou esta ideia com um exemplo prático:

Essa coisa de manter um *pianissimo* em duas arcadas, uma para cima e uma para baixo, eu já sei que o naipe vai fazer um *crescendo*. E para obter o resultado desejado do maestro, ou seja, não fazer *crescendo*, precisaria repetir quatro ou cinco vezes a mesma informação, parar, e o maestro precisaria falar. Então eu prefiro otimizar, mudar já o arco, otimizando o tempo (EE 2, p. 19).

Novamente, a dinâmica do ensaio aparece na fala de Emmanuele como fator no processo de marcação das arcadas. Ele disse que sempre pensa no “custo-benefício” antes de mudar uma arcada. “Temos esse tempo? O regente vai gostar que eu perca esse tempo? A orquestra vai se beneficiar disso, ou talvez o benefício é tão mínimo que não compensa?” (EE 2, p. 19).

Para Emmanuele, é importante que, durante os ensaios, esta tomada de decisão do *spalla* sobre as arcadas seja rápida. A demora, neste caso, pode incomodar o regente e quebrar o ritmo do ensaio.

Faço uma comparação, que não tem nada a ver com orquestra, tem a ver com público num concerto. Quando tem vários grupos tocando, e a cada grupo, sai o grupo... um minuto... entra outro grupo... entra lentamente... aí cada um afina [...] entre uma peça e outra se perdem cinco minutos de tempo morto, de afinar, pessoas afinando,

peças entrando, saindo, e baixa completamente... você já saiu daquela... do foco do concerto (EE 2, p. 21).

Durante o ensaio da manhã, enquanto a orquestra tocava, houve um momento em que Emmanuele levantou, virou-se na direção do naipe de primeiros violinos e fez gestos expansivos com o arco no ar, indicando uma forma de executar os acordes daquele trecho:

pela maneira como o regente estava regendo, eu achei que ele quisesse esses acordes um pouco menos retos, um pouco menos duros, um pouco mais com gesto arredondado. E, de novo, conhecendo o naipe, eu sei que tem muita gente que tem uma tendência, cada vez que vem um acorde, a usar muita velocidade de arco, e muito rápido desde o início. É coisa de escola também. Funciona para certas coisas, para outras menos. Nesse caso, eu precisava levantar e mostrar o gesto do acorde para [...] Eu tentei fazer isso de uma maneira que não interrompesse o fluxo do ensaio (EE 2, p. 22).

Naquela manhã, antes do ensaio, Emmanuele já havia me dito que, utilizando o aplicativo *forScore*, marcava em vermelho as alterações de arcadas. À tarde, durante a entrevista gravada, pedi que ele detalhasse este processo digital de marcação. Ele disse que, quando recebe partes em branco, as marcações não precisam ser feitas em vermelho. Mas, quando a partitura já tem arcadas marcadas, ele tenta marcar em vermelho, para que fique mais claro para os arquivistas quais foram as alterações.

Tem que pensar também neles, que tem que copiar em um monte de partituras. É importante ressaltar que eles... não é que marcam uma parte e tiram xerox. Porque isso dificultaria o trabalho na hora de fazer eventuais mudanças durante a semana. Então eles copiam uma parte por [vez], tudo a lápis (EE 2, p. 24).

Neste ponto da entrevista, eu trouxe para a nossa conversa outro fator levantado por Wulforth (2012), que pode influenciar diretamente na escolha das arcadas: erros, falhas de impressão e inconsistências nas partituras. Nem sempre há tempo hábil ou recursos suficientes para que o *spalla* confira a qualidade da edição utilizada comparando-a com a grade, com outras edições ou mesmo com os manuscritos. Este é um trabalho editorial que, essencialmente, não faz parte das atribuições do *spalla*. Entretanto, em muitos casos, são os próprios músicos da

orquestra, inclusive o *spalla*, que percebem tais problemas editoriais durante os ensaios ou durante o estudo das obras. Emmanuele utilizou como exemplo o trabalho de edição e gravação de todas as sinfonias de Villa-Lobos (1887-1959), feito pela OSESP com a direção musical de Isaac Karabtchevsky.

Por exemplo, no caso de Villa-Lobos. *Sinfonia de Villa-Lobos* foi um projeto que levou anos, seja para gravar, seja para corrigir o material, porque cada sinfonia de Villa-Lobos existia e tinha várias fontes horríveis, algumas só manuscritas, outras publicadas, mas cheias de erros, que a Kalmus, comparada, é a Bärenreiter (EE 2, p. 27).

Segundo Emmanuele, em muitos casos, a escrita politonal de Villa-Lobos e a precariedade das fontes fez com que fosse difícil determinar com precisão o que estava escrito ou distinguir entre erros e diferenças intencionais.

Era uma inconsistência, aí: mi natural ou mi bemol? E aí, o maestro tomou uma decisão e a edição saiu com a decisão do Karabtchevsky. Então, digamos que há uma arbitrariedade sim, mas é claro que isso não tira a importância do trabalho geral de correção, de digitalização, edição e publicação (EE 2, p. 28).

De acordo com Wulfhorst (2012, p. 495), copistas e editores do começo do século XIX eram pouco preocupados com a fidelidade das edições em relação aos manuscritos dos compositores e se permitiam muita liberdade para efetuar modificações. Ainda segundo Wulfhorst, a partir da metade do século XIX, musicólogos começaram a produzir edições *Urtext* sintetizando manuscritos, cópias de manuscritos e edições anteriores. As modificações ou adições feitas pelos editores eram sinalizadas nas grade através de ligaduras pontilhadas, fontes diferentes ou parênteses, mas raramente eram transferidas para as partes.

Um dos exemplos utilizado por Wulfhorst (2012, p. 495) desse tipo de inconsistência é um trecho do Oratório de Natal de Bach. Na figura 27 podemos ver que a edição *Urtext* da Bärenreiter traz na grade uma ligadura pontilhada e na parte de primeiros violinos uma ligadura completa sobre as semicolcheias.

Figura 27: Exemplo de diferença de articulação

Bach, *Christmas Oratorio* III/124

53 [♩. = 48] 53

Bärenreiter *urtext* ed. (NBA), full score Bärenreiter *urtext* ed. (NBA), violin part

Fonte: Wulfhorst (2012)

Segundo o autor (Wulfhorst, 2012), a ligadura foi adicionada pelo editor para uniformizar a articulação dos violinos com a articulação do primeiro trompete e do segundo oboé. Entretanto, esta modificação não fica clara na parte de primeiro violino, fazendo com que o intérprete tenha que consultar a grade para ter acesso à informação de qual foi a alteração feita pelo editor e qual o seu argumento.

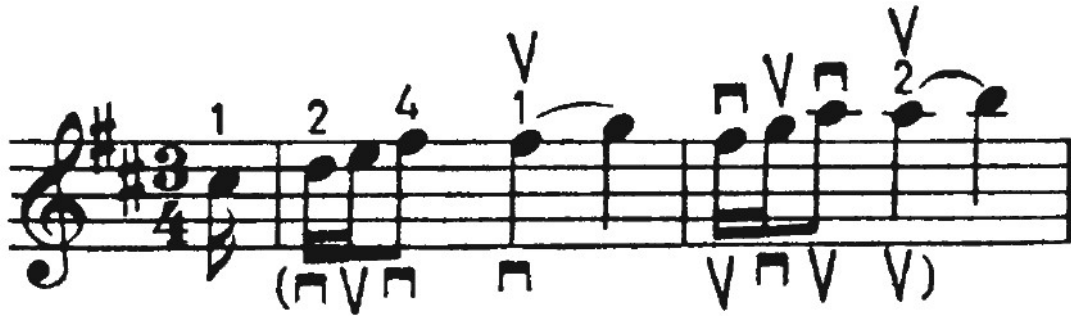
Comentando sobre o exemplo acima, Emmanuele ressaltou a importância de se contextualizar as obras no período histórico em que foram compostas e citou o pianista Robert Levin.

Em uma palestra sobre a escrita para piano da época clássica, Robert Levin, um dos maiores fortepianistas, a um certo ponto falou: lembrem que o compositor anota na partitura, o compositor daquela época, anota na partitura o que não seria já óbvio para um músico suficientemente educado daquela época (EE 2, p. 29).

Segui a conversa mencionando os diferentes pontos de vista sobre a sincronia da acentuação musical com a acentuação técnica da arcada para baixo, presentes em diversos tratados entre os séculos XVI e XIX que contêm instruções sobre arcadas. Referindo-se à ortodoxia com a qual esta relação entre acentuação musical e acentuação técnica do arco foi encarada em diferentes países da Europa (especialmente por Lully na corte francesa) entre os séculos XVII e XVIII, Boyden (1990) utiliza a expressão “Regra do arco para baixo”. Já na segunda metade do século XX, Szigeti (1979), após sugerir arcadas alternadas (marcadas embaixo das notas na figura 28) em um trecho da sonata em ré maior de Händel (1685-1759),

chega a dizer que “A superstição da ‘arcada para baixo em cada tempo forte’ ainda paira sobre nós”⁸⁶ (Szigeti, 1979, p. 193, tradução nossa).

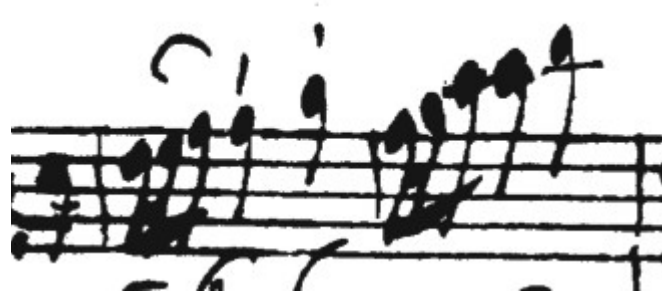
Figura 28 - Sonata em ré maior de Händel



Fonte: Szigeti (1979, p. 193).

Nota-se que as arcadas marcadas sobre as notas são iguais nos dois compassos com ritmo repetido, e que o primeiro tempo de cada compasso é tocado para baixo. Szigeti (1979) propõe uma pequena retomada de arca entre o primeiro e o segundo tempo, alternando a direção das arcadas do início de cada compasso. É interessante notar que a articulação da edição utilizada por Szigeti é diferente daquela presente no manuscrito do compositor (Figura 29). Provavelmente, fruto de uma liberdade editorial como aquelas mencionadas por Wulfhorst (2012).

Figura 29 - Manuscrito da Sonata em ré maior de Händel



Fonte: Händel (17--?)

Emmanuele disse que discorda de Szigeti (1979) em relação à sincronia entre a arcada para baixo e os tempos fortes:

⁸⁶ No original: “The superstition of ‘downbow on every strong beat’ is still with us” (Szigeti, 1979, p. 193).

Por fim, perguntei a Emmanuele o quão importante ele julga que o *spalla* tenha conhecimento dos tratados e práticas interpretativas historicamente informadas, referentes aos repertórios do período clássico e barroco:

conhecimento eu acho que qualquer músico que se diz músico deveria ser pelo menos curioso de conhecer. Acho muito triste um músico que não tenha curiosidade de saber como se tocava, qual era o estilo, como era a visão, a estética musical, acho triste isso. Agora, depende muito do regente titular com o qual você trabalha (EE 2, p. 41).

Segundo Emmanuele, Thierry Fischer, atual regente titular e diretor artístico da OSESP, está fazendo na orquestra um trabalho de interpretação do repertório clássico e barroco, baseado nestes estudos musicológicos.

eu agradeço muito esse privilégio, estamos fazendo um trabalho bastante sério com os clássicos e barrocos e primeiro romantismo, nesse sentido. Ele era a primeira flauta de Harnoncourt na *Chamber Orchestra of Europe* e também a primeira flauta de Abbado na mesma orquestra. Então ele fez esse trabalho, ele gosta de abordar essas questões e como eu penso igual, eu agora me sinto em casa e sinto que estou totalmente em sintonia. Agora, se você tiver um outro regente, diferente, se nós tivéssemos Zukerman diretor musical, é claro que você não pode nem começar a pesquisar pensando como *spalla*, porque ele pensa exatamente o oposto. Inclusive em várias ocasiões chamou de ridículos aqueles que, os que... a turma da música antiga (EE 2, p. 41).

Apesar de reconhecer que, na atuação como *spalla*, o violinista deva sempre se adaptar ao diretor musical, Emmanuele acredita ser indispensável o conhecimento das práticas interpretativas do passado. Ele terminou discorrendo sobre como o arco e a técnica do violino transformaram-se ao longo do tempo:

eu acho indispensável olhar também para essas questões, inclusive porque se você, como eu muitas vezes fiz, tocou com um arco barroco, com um arco clássico, você vê claramente como o desenvolvimento do arco como instrumento, foi sempre no sentido de uniformizar o mais possível o arco para baixo e para cima. No arco barroco, o para cima é impossível, mesmo tendo uma técnica, é impossível que o resultado sonoro seja como o para baixo. Num arco contemporâneo você consegue. Inclusive a técnica contemporânea a partir de Kreutzer, foi no sentido de uniformizar o arco para baixo. Quantas vezes os professores falaram: mesmo som, mesmo som. No barroco era exatamente o contrário. Valorizar a diferença. Os cravistas dizem a mesma coisa. O Fernando Cordella, que é meu

querido amigo, diz que até o dedo, cada dedo da mão tinha um caráter diferente. Então o para baixo e para cima tinham dois caracteres claramente diferentes, que depois foram se... as diferenças foram se aliviando, até chegar quase a se uniformizar. Então quando você olha para essas composições dessa época, um violinista, para mim, não pode esquecer ou fingir que não exista essa questão (EE 2, p. 42).

Em cada época são valorizados diferentes aspectos musicais, e os instrumentos e a técnica são transformados a fim alcançar os novos ideais estéticos.

3.2 - Ricardo Amado

3.2.1 - Formação

Ricardo Amado nasceu em Uberlândia e gosta de destacar que seu gosto musical foi desenvolvido em casa, onde sempre se ouvia muita música. Ouvia-se o repertório da Rádio Nacional, que contava com canções de Orlando Silva (1915-1978), Sílvio Caldas (1908-1998), Francisco Alves (1898-1952) e as Irmãs Batista⁸⁷. Ouvia-se também muita música de concerto, “a gente já tinha contato com muitas coisas que o meu pai já tinha de gravações sinfônicas: do clássico, do barroco, do romântico, desses períodos” (ER 1, p. 8).

O pai de Ricardo era um amante da música e organizava eventos com música ao vivo em casa para comemorar os aniversários dos filhos. No aniversário de quinze anos de uma das irmãs de Ricardo, o pai convidou um trio para tocar, “acho que era acordeon, violino e violão. E na época, quem foi tocar lá em casa foi o senhor Alyrio França, um violinista de Uberlândia mesmo, mas muito bom violinista, e eu fiquei apaixonado. Eu tinha sete anos de idade” (ER 1, p. 1).

No dia seguinte, o pai matriculou as filhas no conservatório de música e perguntou se Ricardo tinha também interesse em estudar um instrumento. Foi então que o pequeno Ricardo pediu para tocar violino. Começou a estudar com Michele Virno, que logo em seguida se aposentou. Na sequência, teve um breve período de aulas com Klemes César Pires e então parou de tocar violino por cerca de cinco

⁸⁷ Dupla formada pelas irmãs Linda Batista (1919-1988) e Dircinha Batista (1922-1999).

anos. Neste período, Ricardo não parou de fazer música. Passou a estudar outros instrumentos musicais, como clarinete e instrumentos de percussão.

Nessa época, mudou-se para Uberlândia Jurandy Poty Maurício, professor de violino e funcionário do MEC em Brasília, que estudou violino no Rio de Janeiro com Marcos Salles (1885-1965). Em janeiro de 1984, Jurandy ofereceu um curso de verão em Uberlândia, oportunidade que trouxe Ricardo de volta ao violino.

em janeiro de 1984, século passado. Aí foi o mês inteiro. E o Klemes, esse meu segundo professor, me encontrou na rua, foi lá na loja do meu pai, falou: Olha! O Jurandy vai dar um curso de um mês, será que o Ricardo não teria interesse? Eu falei: Ah! Eu tenho sim. Eu quero ir. E aí peguei o violino e fui embora (ER 1, p. 3).

Ricardo passou a ter aulas regulares com Jurandy durante aquele ano. Ao final do ano, Jurandy recomendou a Ricardo que fosse a Brasília ter aulas com Nicolas Merat no CIVEBRA (Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília). Merat era um violinista francês, laureado com medalha de ouro no Conservatório de Paris e que morava em Brasília. Ricardo seguiu o conselho de seu professor. Ao final do CIVEBRA, Merat convidou Ricardo para ser seu aluno em Brasília.

Quinzenalmente, Ricardo viajava a Brasília para ter aulas:

Eu saía numa sexta-feira à noite de Uberlândia e chegava às cinco horas da manhã, cinco e meia. Já tomava uma condução, ia pra Escola de Música, chegava lá umas dez para as seis da manhã, seis horas. O Nicolas Merat já estava lá me esperando. Aí, muitas vezes, ou ele estava tocando muitos Caprichos de Paganini, ou ele começava a tocar a Partita número um de Bach, Partita número dois... eu ficava fingindo que não tinha chegado, só ouvindo. E, cara... era impressionante! Foi um momento maravilhoso, que eu comecei a ter um contato com o sistema de escalas do professor Carl Flesch, com uma metodologia mais direcionada pra o desenvolvimento técnico realmente, do violino e do arco também. E foi muito bom, eu trabalhei com ele durante três anos (ER 1, p. 6).

No terceiro ano de aulas com Merat, Ricardo já estava no curso de música da UnB (Universidade de Brasília). Também nesse terceiro ano, Nicolas mudou-se para a Paraíba e Ricardo teve que, novamente, procurar outro professor de violino. Foi o professor Luiz Gonzaga, clarinetista amigo da família, quem aconselhou Ricardo a procurar o professor Paulo Bosísio, no Rio de Janeiro.

E aí eu segui esse trabalho com o Bosísio. Eu me considero até hoje aluno dele. Então quando eu tenho que tocar alguma coisa que eu nunca toquei na minha vida, como o concerto de Alban Berg, que eu toquei recentemente, então eu vou lá e falo: Mestre! O senhor me socorre aqui? Eu queria tocar pro senhor, pro senhor analisar e me dar uma ajuda. Ele: Perfeitamente! Ele é sempre muito disponível, é incrível (ER 1, p. 7).

Para continuar as aulas com Bosísio, Ricardo mudou-se para o Rio de Janeiro e cursou a graduação em violino na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), onde Bosísio era professor.

A primeira vez que Ricardo tocou com em uma orquestra foi no Conservatório de Música de Uberlândia. Entretanto, Ricardo relatou que a primeira experiência com orquestra que o impactou foi durante o CIVEBRA de 1985.

E aí eu ouvi um ensaio com um maestro que... eu me esqueço o nome dele, um maestro português, um senhor já, ele ensaiando a terceira sinfonia, a Eroica de Beethoven. Nossa! Aquilo... Porque eu ouvia aquela sinfonia em casa, porque eu gostava muito da sinfonia Eroica... quando eu ouvi ao vivo... Nossa! Me arrepiou o corpo inteiro, fiquei em estado de êxtase. Foi muito louco, aí foi incrível (ER 1, p. 9).

Ricardo contou que não houve uma prática regular de música de câmara no seu período de formação, “eu não tinha ideia do que era” (ER 1, p. 9). Tocava com suas irmãs e com os grupos musicais que frequentavam sua casa, mas de maneira espontânea e despretensiosa.

As primeiras experiências profissionais foram em Brasília, com a camerata liderada pelo professor Nicolas Merat e como músico convidado da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, a convite do compositor Cláudio Santoro (1919-1989).

No Rio de Janeiro, tocou na Orquestra Jovem do Rio de Janeiro, onde teve pela primeira vez a oportunidade de sentar na primeira estante.

Quando eu cheguei no Rio, o Bosísio falou: Olha, Ricardo. O David Machado me pediu pra indicar alguns alunos pra ele. Aí eu queria que você fosse pra ensaiar lá com a Orquestra Jovem aqui do Rio. Aí eu cheguei, fui lá na Sala Cecília Meireles. E aí, quando eu toquei um pouquinho, ele já me botou na cadeira de concertino da orquestra. Mas eu nunca tinha sentado ali, entendeu? Eu não sabia como é que era isso. Eu estudava, eu sabia que eu estava bem encaminhado, sempre fui muito dedicado, mas isso realmente, pra mim, sempre foi uma consequência, nunca foi o meu objetivo (ER 1, p. 10).

Depois de formado, já estabelecido no Rio, Ricardo tocou por quatro anos na Orquestra Sinfônica Brasileira, onde teve a oportunidade de atuar como *spalla* em alguns concertos. Saiu da OSB para integrar a Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, onde foi *spalla* por oito anos. Durante esse período, recebeu convites para trabalhar como *spalla* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Um destes convites foi para tocar o balé Romeu e Julieta sob a regência do violoncelista e regente russo Mstislav Rostropovich (1927-2007). Foi então que Ricardo decidiu fazer concurso para *spalla* da orquestra do Theatro Municipal, cargo que ocupa até hoje.

Em 2011, fez prova para *spalla* da Orquestra Petrobras Sinfônica, ficando em segundo lugar. Em 2013, assumiu o cargo após a desistência da primeira colocada. Atualmente acumula as funções de *spalla* nas duas orquestras. Paralelamente ao trabalho em orquestra, Ricardo mantém sua proximidade com a música popular tocando e gravando com diversos artistas como Moraes Moreira, Marina Lima e Maria Bethânia.

3.2.2 - Sobre arcadas

Para Ricardo, em uma orquestra sinfônica, a interpretação é responsabilidade do regente, cabendo ao *spalla* o papel de motivar, “entusiasmar” ou “acovardar” os colegas:

Você pode duas coisas: ou encher de vontade de fazer bem ou encher de medo quem quer fazer bem. Você não tem outra opção. Eu escolho sempre a primeira. Meu negócio é: vamos pegar os caras, e é agora, não tem conversa. E tem que ser da melhor forma possível. Tem que ser com amor, tem que ser com tudo isso que a gente batalhou pra chegar até os dias de hoje (ER 1, p. 15).

O *spalla* deve, portanto, basear a escolha das arcadas a partir de uma atenta observação do regente e de sua maneira de interpretar a obra:

como é que o maestro interpreta aquilo? Como é que ele canta aquilo? Como ele sente? Então, baseado no que ele canta, a gente já entende que a articulação, ela já pede um golpe de arco, entende? A gente não precisa criar ou inventar. E geralmente, da forma que seja mais simples (ER 1, p. 15).

Para além da rápida percepção da concepção interpretativa do regente, Ricardo acredita que o *spalla* deve ter a habilidade de ouvir tudo o que está sendo tocado ao seu redor a fim de estabelecer nas arcadas

um padrão, como é um padrão de um bom compositor. Mesmo que aparentemente não tenha padrão, ele tem um padrão. Ele pode não ser o padrão que a gente está acostumado, mas existe um padrão, que ele caminha com aquela melodia, que ele caminha com aquele acompanhamento. É só prestar atenção, por exemplo, em vários fragmentos que a gente tem na nossa parte, se eles são semelhantes aos da percussão, ou se eles estão nas madeiras, ou se eles estão nos metais, como é que eles tocam isso, como é que o maestro pede pra que isso soe (ER 1, p. 15).

No processo de escolha das arcadas, Ricardo julga ser fundamental a “prática do diálogo”, sem que se queira ser “dono de qualquer tipo de verdade” (ER 1, p. 15), reforçando a ideia de que as arcadas devem ser escolhidas em função do grupo que as executará e da interpretação dada pelo regente. Ricardo disse também que os regentes com os quais ele tem tido a oportunidade de trabalhar são pessoas prontas para o diálogo, empáticos em relação às necessidades do grupo.

Sobre seu processo de aprendizado sobre arcadas orquestrais, Ricardo disse ter tido instruções de seu professor de violino, Paulo Bosísio, durante o trabalho com a orquestra Brasil Consort:

O professor Paulo Bosísio me ensinou muito, porque eu também trabalhei alguns anos... ele tinha uma orquestra chamada Brasil Consort, que era como o Nicolas teve lá em Brasília. Aí, ele teve o Brasil Consort também, que era um conjunto de cordas. A base principal era o Quarteto da UFF, que ele era o primeiro violino, o Paulo Keuffer era o segundo violino, viola era Nayran Pessanha e o David Chew violoncelista, que é até hoje o violoncelista. E eu aprendi muito, ali, com o Paulo, nesse repertório. O Bosísio ele... a gente fazia desde Britten a Handel, Concertos Grossos de Handel, Britten (ER 1, p. 16).

Ricardo também citou no seu processo de formação como músico de orquestra e *spalla*, a breve experiência que teve com Leon Spierer, ex-*spalla* da Orquestra Filarmônica de Berlim.

Foi muito rápido, mas foi o suficiente pra entender a lógica que ele usava, tanto pra tocar um compositor romântico como Tchaikovsky, como ele interpretava também Schubert, como ele interpretava o

barroco, um clássico. Foi o suficiente pra entender as articulações e aquele receio: será que eu devo ficar na primeira posição ou eu mudo de posição? Então, o Leon Spierer, ele é pragmático, ele fala assim: “Não, você só sai da primeira posição se você não consegue resolver na primeira posição.” “Ah, mas professor” “Não, você só vai fazer na primeira posição.” E a referência é que, assim que eu comecei a ter um contato, assim, com toda a minha parte de estudo, como eu sempre tinha o hábito de ouvir muita música, quando eu vim pro Rio, aí eu comecei a comprar muitos VHS, vídeos da Filarmônica de Berlim, das grandes orquestras. E aí que eu via lá o professor Leon Spierer também. Ele foi trinta anos *spalla* com o Karajan. Hoje ele vive no Uruguai e tudo, mas é um cara extremamente simples, modesto e acessível. E tem um conhecimento valiosíssimo. Então é isso, e fui aprendendo com grandes músicos, grandes artistas e vejo até hoje (ER 1, p. 16).

Quando tem que preparar um repertório novo, Ricardo disse que busca referências em gravações de vídeo de diversas orquestras:

hoje a gente tem como consultar, por exemplo, na televisão ou no *iPad* ou põe no computador, e ali você vai... então, você dedica ali umas três horas e você assiste umas três interpretações, olhando, realmente, as articulações, o som que você, que o maestro está pedindo para o grupo fazer. Como ele reage àquela música. E as arcadas, elas meio que são muito próximas (ER 1, p. 16).

Ele descreveu um exemplo deste processo de pesquisa:

Esses dias nós tocamos, se não me engano, a quarta sinfonia de Schumann. Eu toquei, é, realmente, foi, foi a quarta sinfonia de Schumann. Tem um solo lindo de violino do segundo movimento. E aí, as orquestras alemãs tocam “tatitiri papapara papapiri papapa” [simula com o braço direito um padrão de arcada com duas notas ligadas e duas notas separadas em direções opostas]. Aí, as orquestras francesas tocam “tatitia tatatai tatatai tatata” [simula um padrão de arcada com duas notas ligadas e duas notas separadas, mas na mesma direção]. Aí, que que eu deixei? Bom, vou ver qual é o gosto do maestro que vai reger. E aí eu escolhi o golpe de arco que convinha mais pra ele. Ou seja, a questão do arco tem um pouco de fetiche também, entende? Porque se a pessoa fecha os olhos e o executante, ele tem maestria no que está fazendo, você pode tocar de qualquer jeito, meu amigo (ER 1, p. 17).

Quando toca música de câmara, Ricardo disse que, com frequência, não marca arcadas nas suas partituras:

Como o trio, que eu já toco com eles há mais de trinta anos. É porque eu não preciso. Às vezes eu marco, porque o italiano, o

Santoro, é chato demais. Chato com muito amor. Chato, assim, de não poder ficar nada diferente, então aí eu tenho que deixar igual o dele, porque se não ele fica incomodado... mas, muitas vezes, eu improviso também, eu fico livre, eu fico à vontade. Agora, numa orquestra não dá pra fazer isso (ER 1, p. 17).

Segundo Ricardo, na orquestra, o naipe aparece como fator limitante para a liberdade em relação às arcadas. Obviamente, mais fatores entram na equação quando se estabelece uma arcada, não para si, mas para um grupo. Um destes fatores, levado em consideração por Ricardo, é a acústica do espaço onde se toca. Salas de concerto têm acústicas diferentes entre si e diferentes de outros ambientes onde frequentemente há concertos sinfônicos, como igrejas, palcos ao ar livre, ginásios, etc.

É porque a abordagem é assim, você estuda, então, eu estudo no meu quarto. Aí, às vezes, eu deixo ele um pouco com o som mais reflexivo, às vezes, eu coloco os rebatedores para o som ficar mais seco. Às vezes, você chega numa sala e o som é completamente diferente. A orquestra toca, você sente tudo [trecho incompreensível]. Eu faço um outro arco na hora. Eu não fico preso a nenhum tipo de: Ah, tem que fazer do jeito que está ali. Não, meu amigo, vida nova. Pau! Mandou, já é outra coisa. O general Patton fala uma coisa que é muito interessante: Depois do primeiro tiro, não tem uma estratégia que resista. Não existe mais estratégia, acabou. Acabou. Primeiro tiro, meu amigo, agora cada um trata de ficar vivo. E, mais ou menos, é o que acontece conosco num ambiente que não é tão bom de fazer um arco que você planejou fazer. Você chega num lugar pra tocar, por exemplo, um andamento que seria muito rápido, por exemplo, mas uma acústica de igreja, com muito eco. Você vai ter que cair o andamento, porque, se não, meu amigo, a orquestra vai acabar primeiro ou você vai acabar primeiro, ninguém vai se ouvir. Então, são essas coisas que a gente vai fazendo, pequenos ajustes na hora, realmente. Não dá pra você ter uma bola de cristal pra prever. A não ser que já tenha tido uma experiência naquele lugar (ER 1, p. 18).

De maneira geral, ambientes com menor tempo de reverberação, favorecem andamentos musicais mais rápidos. As notas são percebidas com maior clareza e as articulações ficam mais definidas. A acústica destes espaços é informalmente classificada como “seca”. É o caso de estúdios de gravação ou espaços que contêm muitos materiais com alta capacidade de absorver o som, como tapetes, cortinas e estofamentos. Já espaços que têm um tempo de reverberação sonora maior, podem chegar a produzir eco. É o caso de igrejas com pé direito alto e ginásios. Neste caso, as notas musicais podem se misturar a partir do efeito do eco, o que prejudica

a clareza na compreensão das articulações e exige ajustes na execução musical, como, por exemplo, a redução dos andamentos.

3.2.3 - Pesquisa de campo - O ensaio

Quando analisei as pautas de ensaio das orquestras nas quais Ricardo é *spalla*, não tive dúvidas sobre qual seria a melhor data para a nossa segunda entrevista. Escolhi um dia no qual haveria ensaio das duas orquestras, um pela manhã e outro à tarde. Logo percebi que seria muito improvável que conseguíssemos sentar para gravar uma entrevista entre os ensaios, pois o ensaio da manhã ia das 09:30 às 13:30 e o ensaio da tarde começava às 14:30 e terminava às 17:30. Fiquei preocupado com a agenda apertada, mas animado com a possibilidade de observar dois ensaios, com duas orquestras, repertórios diferentes, mas com o mesmo *spalla*.

No dia marcado, cheguei ao aeroporto Santos Dumont às sete horas, tomei café da manhã e me preparei para o dia. Por volta das oito horas, chamei um carro para me levar ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, local do primeiro ensaio. Assim que cheguei, me apresentei ao porteiro, o senhor Mário, que me disse que o Ricardo ainda não havia chegado e que eu precisaria de uma autorização da direção da orquestra para poder assistir ao ensaio. Eu havia esquecido de pedir ao Ricardo que deixasse a minha entrada liberada na portaria. Perguntei ao porteiro se eu poderia falar com alguém da coordenação da orquestra. Ele foi em busca da resposta, mas retornou sem ela. Enviei mensagens para Ricardo, mas ele também não respondeu.

Como não houve resposta às minhas mensagens e a hora do ensaio já havia chegado, resolvi ligar. Para a minha sorte, Ricardo atendeu e disse que não poderia falar, pois estava no ensaio. Claro! O *spalla* não estaria atrasado. Provavelmente, ele chegou ao Theatro por outra entrada. Mesmo estando no meio do ensaio, Ricardo conseguiu ler as minhas mensagens e enviou John, assistente de produção da orquestra, para me buscar na portaria.

John me conduziu através do prédio anexo até a plateia do Theatro e me indicou as fileiras nas quais eu poderia me sentar. Tão logo me sentei, o regente Jésus Figueiredo liberou a orquestra e o balé para o primeiro intervalo. O repertório

da semana era o balé *Macunaíma*, composto por Ronaldo Miranda. A estreia da obra foi feita em 2022, pela mesma orquestra e balé. Quando li estas informações no site do Theatro Municipal do Rio, suspeitei que não haveria nenhuma mudança em relação às arcadas, dado o pouco tempo transcorrido entre a estreia e a remontagem.

Logo no início do intervalo, me dirigi à borda do fosso para cumprimentar Ricardo. Disse a ele que ficaria assistindo ao ensaio da plateia e perguntei se eu poderia fazer uma visita ao arquivo durante o intervalo. Ele me disse que não via problemas e me explicou o caminho. Como era minha primeira vez no Theatro do Rio, fiquei desorientado assim que saí da plateia. Por sorte, avistei John, que confirmou por mensagem com o arquivista de plantão que eu poderia fazer a visita e me indicou o caminho até lá.

Na sala do arquivo encontrei Kelvin Keco, um dos arquivistas. Kelvin me contou que o arquivo musical do Theatro conta com três arquivistas, todos com formação musical em nível superior e treinados para copiar arcadas para as partes. Atualmente, eles têm a ajuda de uma estagiária do curso de arquivologia, pois estão passando por um processo de renovação da estrutura física do arquivo musical, com substituição das estantes de madeira por estantes de inox e novas pastas para as partituras. Kelvin disse que o repertório de toda a temporada é digitalizado e disponibilizado on-line para todos os músicos. Agora, com o processo de reestruturação, eles estão aproveitando para digitalizar todo o acervo de partituras do arquivo.

Depois da breve visita ao arquivo, retornei à plateia para assistir à continuação do ensaio. Como eu havia imaginado, não houve nenhuma alteração de arcadas. Ao final do ensaio, encontrei Ricardo na saída do Theatro e fomos caminhando até a Fundação Progresso, sede da Orquestra Petrobras Sinfônica, que fica a cerca de 600 metros do Theatro. Segundo Ricardo, a Fundação Progresso foi a primeira fábrica de fundição do Brasil. No caminho, Ricardo me contou outras curiosidades sobre alguns prédios da vizinhança e sobre o Theatro Municipal do Rio.

Antes do início do segundo ensaio do dia, combinamos que se o ensaio terminasse mais cedo, faríamos a entrevista ali mesmo, mas, se ele fosse até o horário previsto, a conversa teria que ser em outro lugar, pois Ricardo teria que ir buscar o filho na escola. Ricardo me tranquilizou dizendo que eu não voltaria para Curitiba de mãos vazias. Me disse que eu poderia acompanhá-lo até a casa dele

após o ensaio e que lá haveria tempo para a entrevista, nem que fosse durante o jantar.

Ainda antes do ensaio, Ricardo me levou para conhecer o arquivista Diogo Pereira e a sala do arquivo da orquestra. Segundo Ricardo, a Petrobras Sinfônica conta apenas com Diogo como arquivista. Assim como na Orquestra do Theatro Municipal, na Petrobras Sinfônica, os músicos podem acessar digitalmente as partituras de toda a temporada.

O repertório da semana era composto por três obras: *Abertura* da ópera *La Gazza Ladra* de Gioachino Rossini, *Sinfonia Popular* de Radamés Gnattali e *Capricho Espanhol* de Nikolai Rimsky-Korsakov. O regente Felipe Prazeres conduziu o programa, que estava sendo preparado para uma turnê nacional da orquestra. Durante o ensaio, percebi apenas duas correções de arcadas na *Sinfonia Popular*. Como o ensaio terminou no horário previsto, não tivemos tempo de fazer a entrevista ali.

Após o ensaio, acompanhei Ricardo até seu apartamento e logo em seguida saímos para buscar seu filho na escola. Como o trajeto era longo e já anoitecia, começamos a gravar a entrevista no caminho, dentro do carro e terminamos mais tarde, durante o jantar.

Comecei lembrando que a pesquisa havia mudado de foco desde o nosso último encontro e que a decisão de observar os ensaios e aprofundar a coleta de dados sobre arcadas veio a partir desta mudança. Pedi, então, que Ricardo explicasse o processo de marcação de arcadas do balé *Macunaíma*, repertório do ensaio da manhã. Ricardo disse que, na estreia da obra, no ano anterior, o compositor, Ronaldo Miranda, esteve presente em todos os ensaios. Naquela ocasião, Ricardo pode sugerir alterações nas marcações de articulação presentes na parte, por não atingirem o resultado esperado pelo próprio compositor.

eu tive a oportunidade de ver todas as articulações com o próprio compositor, com o Ronaldo Miranda, porque nós que fizemos a estreia também desse balé o ano passado... ele cantava uma coisa, mas estava escrito outra, em termos de articulação. Aí, eu pude realmente fazer, assim, a sugestão. E ele aceitou todas as sugestões que eu fiz, porque as minhas sugestões estavam mais próximas do que ele estava cantando do que o que tinha sido escrito (ER 2, p. 2).

Ricardo disse que o compositor já havia marcado arcadas na partitura, mas que durante os ensaios, algumas delas foram alteradas:

eu mudei algumas coisas, porque... tudo que fugia do óbvio, assim, violinisticamente falando. Eu sugeri, eu mostrei pra ele. E eu me baseio sempre em fazer arcos em que a maior parte dos meus colegas consigam tocar bem, sem criar uma confusão a tal ponto que o músico, meus colegas, eles vão ficar mais preocupados com o arco do que com o ritmo ou com a melodia. Então eu faço uma arcada em que seja o mais natural possível para o músico não perder o fio da meada da música, nem da melodia, nem do ritmo (ER 2, p. 3).

Desta forma, como este trabalho de revisão de articulações e arcadas foi feito na presença do compositor e do mesmo regente no ano anterior, não houve a necessidade de nenhuma alteração de arcada na reapresentação do balé.

Ricardo enfatizou que busca sempre arcadas violinisticamente óbvias, que possam ser facilmente assimiladas pela maioria dos músicos do naipe. Dessa forma, a arcada não tira o foco dos elementos musicais como ritmo e melodia, “porque se o arco for muito sofisticado, a gente se preocupa mais com o arco do que com a música” (ER 2, p. 3). Para Ricardo, escolher arcadas desnecessariamente sofisticadas sem se atentar às características do naipe, pode ser um sinal de que a vaidade do *spalla* esteja ultrapassando o interesse musical.

Às vezes o violinista que marca o arco é muito vaidoso, então ele quer ter um protagonismo, que na realidade, não faz muito sentido, porque o arco tem que servir, atender à necessidade da continuação, da solução de uma melodia, dentro de uma rítmica que acontece na música. Ele tem que fazer com que aquilo seja fluente e tem arcos que conseguem realmente quebrar essa fluidez (ER 2, p. 5).

Segundo Ricardo, as arcadas escolhidas pelo *spalla* podem afetar o “rendimento” do naipe, fazendo com que um grupo de dez violinistas possa soar como se fossem apenas cinco ou como se fossem vinte. A referência à quantidade de músicos, feita por Ricardo, está ligada a influência que a escolha das arcadas tem na intensidade sonora do naipe. Entretanto, nem sempre a intensidade é o objetivo buscado e não é somente neste aspecto musical que podemos observar a influência das arcadas. Portanto, podemos entender “rendimento” também como o nível de coesão rítmica e timbrística, para além da intensidade sonora.

Neste ponto da conversa, mencionei a ideia de “Regra do arco para baixo” utilizada por Boyden (1990), as transformações sobre o entendimento e utilização da relação entre a arcada para baixo e a acentuação musical em diversas épocas e perguntei como Ricardo entendia esta relação.

Com a técnica do violino que a gente tem hoje, a gente sabe que com o *fouetté*⁸⁸, por exemplo, pra cima, a gente consegue, muitas vezes, tanto som como se deve, como se vai conseguir com o arco para baixo também. Então, eu acho que cada caso cabe uma análise da melhor situação. O que acontece? Tem golpes de arco que, por mais que esteja escrito, assim, *piano*, às vezes começar pra cima é uma forma muito tímida, e você pode colocar em risco a qualidade do ataque. Aí você começa pra baixo, mesmo *piano*. E às vezes, tem outros golpes de arco, mesmo *forte*, que é melhor você colocar o *forte* pra cima, porque se colocar pra baixo pode ficar grosseiro demais (ER 2, p. 7).

Retomei com Ricardo a conversa que tivemos mais cedo naquele dia sobre a parte prática da marcação das arcadas. Ricardo recebe as partituras digitalizadas, em formato *PDF*, e utiliza o aplicativo *forScore*, em um *iPad*, para marcar as arcadas. Ele preza pela qualidade das marcações, pois, “isso facilita muito a execução. Quando a gente tem esse capricho, esse cuidado, tudo melhora. Porque isso é conforto. Você olha, e você vê o que tem que tocar” (ER 2, p. 13).

Quando Ricardo altera arcadas em partituras que já estão marcadas, ele sinaliza a lateral do pentagrama em questão com um asterisco colorido, “aí eles [os arquivistas] sempre vão saber que naquele ponto tem um arco diferente. Ele tem que olhar, e ele vai identificar” (ER 2, p. 14). Apesar de ser tarefa do arquivo repassar as marcações do *spalla* para os outros chefes de naipe, Ricardo disse que faz questão de enviar as partituras para todos os chefes, assegurando, assim, que todos terão conhecimento das arcadas dos primeiros violinos.

Duas das peças do ensaio daquela tarde já haviam sido tocadas pela orquestra, com Ricardo como *spalla*: o *Capricho Espanhol* e a abertura de *La Gazza Ladra*. O material utilizado foi o mesmo que das outras vezes e não houve alteração nas arcadas.

⁸⁸ Golpe de arco caracterizado pelo rápido levantar e jogar do arco sobre a corda, que produz uma acentuação. É geralmente executado para cima, na metade superior do arco (Salles, 2017, p. 74).

Para a *Sinfonia Popular*, foi preparada uma nova edição pelo sobrinho do compositor, Roberto Gnattali, levando em consideração um material antigo, no qual Ricardo já havia marcado as arcadas.

Aí ele passou para o material novo. E o que eu corriji, na realidade, é porque não estava adequado com o que eu já tinha corrigido antes. Não foi mudança, foi só uma correção. Porque não era isso que tinha sido combinado (ER 2, p. 17).

Na figura 31, podemos ver uma das arcadas corrigidas por Ricardo destacadas com círculos vermelhos. No compasso quarenta e quatro, o sinal de arco para cima foi colocado por engano sobre a primeira nota. Durante a leitura da obra, Ricardo percebeu o erro da edição e inverteu a arcada. Desta forma (Figura 32), as arcadas dos compassos quarenta e dois e quarenta e quatro ficaram idênticas.

Figura 31 - *Sinfonia Popular*, 2º movimento

The image shows a musical score for the second movement of Sinfonia Popular. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 40 and ends at measure 44. The second staff starts at measure 44 and continues. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 40 has a dynamic marking of *ff*. Measure 41 contains a quintuplet of eighth notes. Measure 42 has a dynamic marking of *ff*. Measure 43 has a dynamic marking of *ff*. Measure 44 has a dynamic marking of *pp* and a *dim.* marking. Red circles highlight the bowing directions (V) in measures 40, 41, 42, and 44. Measure numbers 27, 28, 40, and 44 are indicated in boxes above the staff.

Fonte: Gnattali (1956)

Figura 32 - *Sinfonia Popular*, 2º movimento

40 *ff*

44 *dim. pp*

27 28

Fonte: Gnattali (1956)

No terceiro movimento da *Sinfonia Popular*, Ricardo percebeu na nova edição mais duas arcadas que estavam diferentes daquelas que ele havia marcado. A figura 33 traz em destaque as marcações em questão.

Figura 33 - *Sinfonia Popular*, 3º movimento

259 *arco f cresc. ff p cresc.*

264 *mf*

270

276 41 2

Fonte: Gnattali (1956)

No início do terceiro movimento (Figura 34), o mesmo material musical aparece com as marcações feitas por Ricardo.

Figura 34 - Sinfonia Popular, 3º movimento

The musical score consists of five staves of music in treble clef. The first staff (measures 19-24) contains five whole rests, followed by a half note with a flag and the instruction *arco*. The second staff (measures 25-29) begins with a circled measure 30, followed by sixteenth-note runs with fingerings (5, 6, 5) and dynamics *ffp* and *cresc.*. A circled measure 30 is also marked *mf*. The third staff (measures 30-36) continues with sixteenth-note patterns and accents. The fourth staff (measures 37-42) features similar sixteenth-note patterns with accents. The fifth staff (measures 43-47) starts with a circled measure 31, followed by a whole rest, a half note with *pizz.* and *f*, another whole rest, a half note with *f*, and finally a circled measure 32 with *arco* and *na ponta* and *p*.

Fonte: Gnattali (1956)

Para padronizar a arcada nas duas vezes em que a mesma música aparece, Ricardo fez as marcações que constam na figura 35.

Figura 35 - Sinfonia Popular, 3º movimento

The image displays a musical score for the third movement of Sinfonia Popular. It consists of four staves of music. The first staff begins at measure 259 with the instruction 'arco' and features a series of sixteenth-note runs with slurs and accents. Dynamics include 'f' and 'ffp' with 'cresc.' markings. The second staff starts at measure 264 with 'mf' and shows a melodic line with slurs and accents. The third staff starts at measure 270 and continues the melodic line. The fourth staff starts at measure 276 and includes a boxed number '41' above a measure and a '2' below the end of the staff. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: Gnattali (1956)

Ricardo disse que busca sempre adaptar as arcadas às intenções musicais dos regentes. Nos casos em que os regentes propõem uma interpretação muito diferente daquela à qual a orquestra está habituada, “se for possível adequar só as articulações, tudo bem. Mas, em geral, quando o maestro tem muito argumento, ele já traz o seu próprio material, com seus próprios arcos” (ER 2, p. 19). Neste caso, Ricardo disse que sempre acata as marcações do material trazido pelo regente.

O maestro, ele é sempre supremo, entende? Na realidade, eu entendo que a gente presta uma ajuda com a experiência que nós fomos conquistando, em relação a trilhar, a construir uma melodia, com as articulações que o maestro esboça nos gestos para a gente. Mas é claro que, se o maestro vem com o material já pré-definido, já anotado, vai valer o material dele (ER 2, p. 20).

Para Ricardo, a orquestra deve ter a capacidade de se adaptar à interpretação de cada regente e as arcadas devem contribuir para para a realização das ideias musicais propostas pelo regente:

os arcos servem para ajudar a interpretação do maestro, não a nossa. Assim eu penso, eu penso dessa forma. Eu acho que a orquestra tem que ter essa maleabilidade, como [quando] você vai

fazer um jarro, trabalhar argila. A gente tem que estar na mão do artista (ER 2, p. 21).

Outro ponto importante destacado por Ricardo, é a velocidade que o *spalla* deve ter em perceber quando uma arcada não funciona, “você já percebeu que não é bom, então aceita, tem que mudar. Porque, senão, a gente fica querendo que a razão prevaleça sobre o conforto” (ER 2, p. 22). Perguntei, então, como funciona esta dinâmica de mudança de arcada durante os ensaios:

Depende. Quando o maestro não me dá muita liberdade, aí eu peço licença, marco o arco. Em geral, o meu assistente, o concertino, ele passa para trás. Quando o maestro me dá muita liberdade, eu marco e o meu assistente já passa. Isso é mais como se fosse uma atribuição do concertino. Ele ou ela que estiver ali comigo já vai fazer isso (ER 2, p. 23).

Segundo Ricardo, há casos em que ele próprio vai de estante por estante marcando as alterações que não puderam ser comunicadas durante o ensaio, seja porque o regente não deu espaço para a comunicação da alteração ou por falta de tempo de ensaio:

Não dá tempo de avisar ou, às vezes, o maestro quis fazer uma mudança, eu só consigo avisar pessoalmente com cada um, mas já fui na parte e já anotei em todo mundo. Às vezes, até no primeiro e no segundo violinos...E em alguns casos até em violas também, mas tudo consultando e falando (ER 2, p. 23).

Para Ricardo, trabalhar com o *iPad*, com as partituras digitalizadas, possibilita um ganho de tempo e de qualidade no trabalho de *spalla*, “a gente se adianta muito nos problemas, né? Primeiro que você tem como pesquisar, consultar materiais maravilhosos, que já estão disponíveis, muitas vezes, já prontinho pra você” (ER 2, p. 25). O tablet também possibilita o acesso a gravações, que Ricardo disse que consulta em busca de referências:

Em geral, se eu tiver acesso a gravações com o próprio compositor, eu consulto. E consulto com as melhores orquestras também. Gravações, de preferência, feitas ao vivo. É, porque aí você vê a coisa desenrolando ali, né? (ER 2, p. 26).

Perguntei a Ricardo quão importante é para ele a sincronia da direção do arco para a uniformidade do naípe. Segundo ele, mais importante que a direção da

arcada é a uniformização da região do arco utilizada e da articulação, “porque eu acho que o que causa uma confusão muito grande é se você mistura essas coisas ao mesmo tempo, tocando a mesma coisa. Né? Aí vai mudar a dicção. Muda tudo” (ER 2, p. 27).

Por fim, perguntei se são feitos ensaios de naípe na Orquestra Petrobras Sinfônica ou na Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ricardo disse que os ensaios de naípe acontecem apenas quando a obra é muito complexa ou quando, segundo ele, o regente “percebe que ele não tem controle sobre a orquestra ou a música que ele gostaria de estar regendo. Aí eles pedem, pelo amor de Deus, para a gente fazer um ensaio de naípe” (ER 2, p. 27). Quando lidera ensaios de naípe, Ricardo posiciona os músicos de frente um para o outro, em formato de círculo. Dessa forma, “antes de qualquer coisa, a gente percebe a uniformidade na localização do arco” (ER 2, p. 28).

3.3 - Alejandro Aldana

3.3.1 - Formação

Alejandro é filho de argentinos, mas nasceu em João Pessoa, Paraíba, no período em que seus pais tocaram com o regente Eleazar de Carvalho na Orquestra Sinfônica da Paraíba. Quando Alejandro tinha sete anos, a família retornou à Argentina. Aos nove anos, começou a ter aulas de violino com Elvira Faseeva e Ljerko Spiller no Instituto Universitário Patagônico de Artes, onde seu pai era professor de clarinete e regente da orquestra juvenil. Elvira Faseeva é uma violinista russa, que havia acabado de chegar à Argentina, e Ljerko Spiller foi um violinista e professor croata, que formou gerações de músicos na Argentina. Foi com eles que Alejandro estudou dos nove aos dezenove anos. Ele descreveu a diferença de abordagem entre os dois professores:

a minha professora de violino, aquela russa que eu te falei, ela era muito focada no violino, assim, como instrumento solista, sabe? E talvez tenha a ver com a escola russa, sobretudo na época dela, que era muito focada ao repertório solo. E o outro professor, Ljerko, era o oposto. Ele tinha uma percepção um pouco mais abrangente, música

de câmara, orquestra. Então, por sorte, eu consegui desenvolver esses dois lados (EA 1, p. 3).

A música de câmara era prática regular para Alejandro, tanto em casa, quanto no Instituto Patagônico:

E eu tinha um grupo, quarteto, desde os nove, dez anos, que eu comecei. Eu tocava em orquestra e em grupos de câmara. Eu tocava com o meu pai também, minha irmã que é violoncelista. Daí eu comecei, mais na frente, a fazer trios com piano, isso quando eu tinha quinze, dezesseis anos. Então a gente tinha assim, aquele instituto tinha aulas de violino, mas tinha aulas de música de câmara, tinha orquestra, tinha todas aquelas matérias teóricas, história da música, história da arte, harmonia, como se fosse universitário mesmo, só que você podia entrar com poucos anos de idade, dez, onze anos. Tinha aulas de psicologia também, que eu fiz, direito, enfim, era bem exigente (EA 1, p. 3).

Dos dezessete aos dezenove anos de idade, Alejandro também teve a oportunidade de tocar em um quinteto de tango que pertencia à Fundação Cultural Patagônica, “fui o violinista do quinteto e foi muito bom, porque era muito Piazzolla, e eu adoro Piazzolla. E eu podia me relaxar e fazer música nesses grupos” (EA 1, p. 4).

Após o estudo no Instituto, foi aprovado em primeiro lugar na prova para a vaga de primeiro violino na Orquestra Nacional Argentina, em Buenos Aires. Mas a decisão por continuar os estudos o forçou a pedir demissão após poucos meses.

Após deixar o cargo de violinista da Orquestra Nacional Argentina, mudou-se para a Alemanha para estudar na Universidade de Frankfurt com o professor Walter Forchert, que foi *spalla* da Orquestra Sinfônica de Bamberg por vinte e seis anos. Nessa universidade, Alejandro recebeu o diploma de mestre e também o diploma da *Solistenklasse*, um curso especializado em preparar músicos solistas. Durante os estudos na Alemanha, Alejandro teve aulas sobre solos de *spalla* e trechos orquestrais, visando a preparação para audições de orquestra, e atuou como *spalla* da orquestra da universidade de Frankfurt.

Também muito importantes em sua formação foram os festivais de orquestras:

fiz Orquestra Jovem das Américas, eu fui *spalla* da orquestra quando eu voltei no ano seguinte. Eu fiz o festival jovem do Schleswig-Holstein Musik Festival, que é na Alemanha, festival de

dois meses de verão, Festival Verbier, que fica na Suíça, fiz dois anos (EA 1, p. 1).

Ainda na Alemanha, foi aprovado na audição da Orquestra da Ópera de Stuttgart, onde tocou por duas temporadas no naipe dos segundos violinos. Também atuou como *spalla* da Orquestra da Ópera de Frankfurt.

Por motivos pessoais, decidiu voltar para a América Latina. Foi então que surgiu a oportunidade de fazer prova para a Orquestra Sinfônica Brasileira. Alejandro foi aprovado como *spalla* e permaneceu na OSB por quatro anos. Em 2016, foi aprovado para a vaga de *spalla* na Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, cargo que ocupa até hoje.

Além da orquestra, Alejandro também desenvolve outras atividades musicais. Fundou, em conjunto com o violinista Matthew Thorpe, a orquestra de câmara São Paulo Chamber Soloists e tem um duo com o pianista Fábio Martino.

3.3.2 - Sobre arcadas

Para Alejandro, o trabalho musical do *spalla* sempre varia em função do regente. O *spalla* deve ser capaz de compreender as intenções dos regentes e transmiti-las à orquestra:

Às vezes, o maestro não é um instrumentista de corda e acontece, muitas vezes, de maestro que vem, quer uma coisa e não sabe explicar tecnicamente. Enfim, é necessário uma intervenção nessas horas. Mas, na maioria das vezes, eu me sinto bastante livre pra poder opinar, pra poder sugerir em alguns momentos, quando eu acho necessário, não a cada hora, óbvio. Mas o *spalla* tem também uma responsabilidade e tem um poder também para dizer e representar a voz da orquestra e pra sugerir (EA 1, p. 9).

Ele descreveu como funciona a preparação das arcadas em conjunto com o arquivo da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo:

Em relação aos arcos, a gente tem um esquema de entregar os arcos prontos pro arquivo. O arquivo disponibiliza o material que não tem arcadas, que são muitos às vezes, com um período bastante amplo de anteração [antecedência], três meses, dois meses, não sei agora, exatamente. Isso varia também, e a gente entrega os arcos com mais de um mês também, de antecedência, pro arquivo poder

fazer, passar pra todas as estantes e pra poder mandar material de estudo pra cada um dos músicos (EA 1, p. 9).

No processo de escolha das arcadas, Alejandro disse que valoriza mais os critérios musicais e artísticos do que os técnicos. Ou seja, uma arcada que ele julgue musicalmente adequada, não deixará de ser escolhida apenas por representar uma dificuldade técnica de execução maior.

As considerações que eu levo pra poder fazer a marcação de arcos são cem por cento musicais. Dependendo do estilo, dependendo da obra, do compositor, do contexto, da literatura de cada um deles, eu me baseio na proposta musical, no estilo, e não tanto na parte prática (EA 1, p. 9).

Quando chegou da Alemanha para trabalhar como *spalla* no Rio de Janeiro, Alejandro marcava as arcadas para todos os naipes de cordas:

mas eu não faço mais. Porque não é necessário e, muitas vezes, o que funciona pro seu naipe, ou mesmo pras violas, não funciona pros *cellos*⁸⁹, ou o que funciona pros *cellos* nem sempre funciona pros contrabaixos. Então eu acho muito melhor fazer a marcação do primeiro violino, às vezes dos dois, porque às vezes tem muitas coisas em comum e disponibilizar esse material pros outros chefes, para que cada um fique à vontade de, em função dos meus arcos, poder fazer a parte deles (EA 1, p. 10).

Segundo Alejandro, o *spalla* deve estar sempre aberto às sugestões dos demais chefes de naipe e do regente e atento às situações nas quais as mudanças de arcadas são necessárias:

Muitas vezes, o maestro quer fazer um arco diferente, uma articulação diferente e, muitas vezes, são muito boas essas ideias. Então, eu acho que o *spalla* tem que ter também essa flexibilidade e essa versatilidade pra poder tocar de outras maneiras. Estar aberto a essas possibilidades [...] E, assim, durante os ensaios, os arcos também podem ser trocados e nem sempre o que você imagina que ia funcionar bem, funciona. Então tem que deixar também um pouco, durante os ensaios e ouvir, prestar atenção, o conjunto, como isso funciona (EA 1, p. 10).

⁸⁹ Termo coloquialmente utilizado para se referir ao violoncelo, derivado do termo em italiano, *violoncello*.

A flexibilidade e a versatilidade aparecem na fala de Alejandro como características importantes do *spalla* na sua maneira de tocar, mas também na escolha das arcadas. A disposição de revisar as arcadas ao repetir um mesmo repertório é um exemplo dessa versatilidade, demandada pelas diferentes interpretações que diferentes regentes podem dar à mesma obra, ou mesmo pelas variações no entendimento ou do gosto interpretativo do próprio *spalla*:

e é engraçado, porque, muitas vezes, a gente repete músicas de outros anos e, muitas vezes, eu troco de arco de novo [...] Não costumo repetir sempre de forma categórica a mesma forma de tocar (EA 1, p.10).

Ao ser perguntado sobre a marcação de arcadas para o repertório solo, de música de câmara e orquestral, Alejandro disse que não vê diferenças:

Olha, eu não vejo diferença, Ricardo. Não vejo. Porque, como eu te falei, eu me baseio mais no estilo, e na sonoridade, e na parte musical, não tanto na parte, talvez, técnica ou de facilitar os arcos. Não. Eu vou pela música mesmo. E assim como eu também faço desse jeito no repertório solo. Talvez no solo você tenha mais liberdade de trocar alguma coisa, alguma ligadura [...] Mas, assim, respondendo à sua pergunta, não vejo diferenças, nenhuma. Não vejo sentido, assim, mas não sei. Por enquanto não, talvez mais pra frente perceba alguma coisa (EA 1, p. 12).

Em comparação com a liberdade maior para alterar ligaduras no repertório solo, Alejandro demonstrou uma atitude mais conservadora em relação a mudanças no texto orquestral, principalmente quando se tem acessos a edições *Urtext*:

Não é uma coisa que eu faça, realmente. Você não pode simplesmente trocar o que está escrito na orquestra, porque tem toda uma... o seu naipe, tem outros naipes que dependem também dos seus arcos. E eu procuro também, muito, seguir o que está escrito. Quando a gente tem materiais originais, *Urtext*, eu tento mudar o mínimo possível as ligaduras, os arcos, as articulações (EA 1, p. 12).

Para Alejandro, cada orquestra desenvolve uma identidade, “um código comum, implícito, tácito de como interpretar algum repertório ou outro” (EA 1, p. 10). O *spalla* deve, ao longo dos anos, conhecer e representar essa identidade, mas também pode contribuir para a sua construção ou transformação. Para isso, o *spalla* deve ser muito “ágil” e “convicente” em suas intervenções, “propor e mostrar uma

outra versão, muitas vezes. Às vezes durante o ensaio, às vezes no intervalo, melhor. Depende do contexto, depende do maestro, depende da situação” (EA 1, p. 11).

Alejandro acredita que o ensaio de naipe é uma ferramenta importante para este trabalho de alinhamento interpretativo do grupo:

acontece com bastante frequência no Theatro Municipal de ter ensaios de naipes. Ou em conjunto, com todas as cordas, ou naipe por naipe. E nessa hora, a gente tem muita liberdade de poder construir uma sonoridade boa, polida. Eu acho que os ensaios de naipe são fundamentais, sobretudo para orquestras que não têm tantos anos, como a gente vê na Alemanha, por exemplo, orquestras de duzentos, trezentos anos de idade. E as nossas orquestras, aqui no Brasil sobretudo, tem orquestras muito boas e muitas vezes a orquestra junta músicos que estudaram em escolas totalmente diferentes em outros países, músicos todos muito bons e com ingredientes, com formas características próprias e eu acho bom ter esses ensaios de naipe também para encontrar um caminho juntos e encontrar uma sonoridade em massa, uniforme. Claro que cada um tem os seus condimentos e as suas belezas de interpretação, mas é bom ter um naipe em conjunto, uma sonoridade uniforme. Então eu acredito que através dos ensaios de naipe é um bom caminho (EA 1, p. 11).

Afinação, arcadas, golpes de arco, distribuição de arco, articulações, dinâmicas e timbres podem ser definidos e testados detalhadamente neste modelo de ensaio, sem a pressão ou o constrangimento de deixar o restante da orquestra esperando. No caso da Orquestra do Theatro Municipal, os ensaios de naipe são liderados pelos chefes de naipe. Alejandro contou que já fez ensaios com todos os naipes de cordas, mas que, na maioria das vezes, os naipes ensaiam separadamente.

3.3.3 - Pesquisa de campo - O ensaio

Quando comprei a passagem para São Paulo para a segunda entrevista com Alejandro, eu já sabia que chegaria ao Theatro após o início do ensaio. Cheguei ao aeroporto de Guarulhos às 16:00 e logo chamei um Uber para me levar ao Theatro Municipal. No trajeto, pude refletir sobre a pesquisa e simular mentalmente alguns questionamentos que faria. Habitualmente, a Orquestra do Theatro Municipal de São

Paulo realiza dois ensaios por dia, com início às 16:00 e término às 22:00. Em cada ensaio faz-se um intervalo de vinte minutos e entre os ensaios há um intervalo maior, de uma hora.

O repertório daquela semana era composto por quatro obras: *Prélude à l'après-midi d'un Faune* e *La Mer* de Claude Debussy, *Concerto para Violino* de Samuel Barber e *La Valse* de Maurice Ravel. A condução do programa ficou a cargo da regente convidada, JoAnn Falletta.

Quando cheguei ao Theatro, Alejandro já havia deixado meu nome na portaria para que minha entrada fosse liberada. Um dos seguranças me ensinou o caminho até a plateia, segui suas instruções e rapidamente encontrei a entrada. Quando entrei, a orquestra estava ensaiando *La Mer*. Logo em seguida, a regente liberou os músicos para o primeiro intervalo do dia. Dirigi-me, então, ao palco para cumprimentar Alejandro e combinar o melhor momento para a entrevista. Decidimos que a entrevista gravada seria feita no intervalo mais longo, entre os ensaios.

Ao final do primeiro ensaio, eu e Alejandro nos dirigimos ao seu camarim para começar a entrevista gravada.

Comecei a conversa relembando que o foco da pesquisa havia mudado desde o nosso primeiro encontro, e que essa segunda rodada de coleta de dados adveio da necessidade de aprofundar a investigação sobre os critérios e processos para a escolha e marcação das arcadas.

Perguntei a Alejandro como havia sido o processo de escolha das arcadas com o repertório daquela semana. Ele disse que recebeu todas as partituras por e-mail, em formato *PDF*, cerca de dois meses antes do concerto. No Theatro Municipal de São Paulo, os músicos podem escolher receber as partes impressas ou em formato digital. Alejandro prefere sempre o formato digital, pois faz as marcações utilizando o aplicativo *forScore* em um *iPad*.

Na mesma semana em que recebeu as partes, Alejandro fez alterações em algumas marcações e as devolveu para o arquivo, para que pudessem ser repassadas aos demais chefes de naipe.

Quando eu faço uma marcação, eu faço em outra cor, cor vermelha ou verde, geralmente, e eu ainda marco no início do pentagrama um X, para que seja mais visível. Na verdade, é mais pela cor, e aí eu escrevo no e-mail: Fiz as modificações, estão em vermelho. Por favor, repassar para os demais chefes de naipe. Obrigado! (EA 2, p. 3).

Alejandro disse que, antes de utilizar o *iPad*, esta dinâmica era diferente. Recebia as partes impressas do arquivo e marcava as arcadas utilizando lápis:

eu fazia com um X, porque não tinha cor. Quer dizer, eu usava o lápis comum. E aí eu marcava no início de cada pentagrama em X o que tinha sido modificado. Mas aí entrava o trabalho do arquivo, né, de procurar qual o compasso que está diferente ao original (EA 2, p. 20).

Com exceção do *Concerto para Violino* de Barber, as obras daquele programa já haviam sido tocadas várias vezes pela OSTMSP e já estavam todas marcadas. Neste caso, disse Alejandro, “eu procuro não mexer muito nas partes que já foram tocadas, porque entendo que ajuda a manter um tipo de sonoridade, um tipo de toque dentro da orquestra, uma tradição” (EA 2, p. 2).

No caso do *Concerto* de Barber, que ainda não havia sido tocado pela orquestra, as partituras tiveram que ser alugadas, pois esta obra ainda não está em domínio público. As partes que foram alugadas já vieram com marcações, sinal de que já haviam sido usadas em outras orquestras:

o concerto de Barber eu nunca toquei, nem a parte do violino solo, nem a orquestra, e é um concerto que, honestamente, eu não conheço muito. Então eu fui atrás das partituras. Você encontra no *YouTube* gravações com o *score*⁹⁰ completo. Escutei, vi várias versões (EA 2, p. 4).

Mesmo com pouco conhecimento prévio da obra, Alejandro disse que fez alterações de arcadas no *Concerto* de Barber antes dos ensaios, em trechos nos quais lhe pareceu evidente que as arcadas marcadas nas partes alugadas eram contraproducentes.

Perguntei a Alejandro se o arquivo lhe envia também as grades das obras ou apenas a parte de primeiro violino

Olha, quando eu entrei, eu pedia e eles me mandavam, mas eu procuro evitar, porque, sobretudo quando é material físico, eles têm que fazer todo um jogo completo, enfim, isso demanda trabalho, papel. Então, como é só consulta de notas ou de coisas muito pontuais, eu vou na internet e vejo tudo disponível. (EA 2, p. 5).

⁹⁰ Termo em inglês, por vezes utilizado para se referir à partitura de regente, a grade.

Alejandro disse que, mesmo quando tem que tocar obras já conhecidas, tem o hábito de consultar gravações diferentes das músicas para lembrar e se atualizar:

Não basta só ter tocado, eu acho que é bom você lembrar. Até porque, mesmo tendo tocado muitas vezes, eu sinto que, em alguns momentos, a gente também escolhe novos pensamentos, a gente vai mudando com o tempo, a gente não pensa igual sempre, desde que a gente estuda ou toca pela primeira vez uma sinfonia. Então, eu sempre tento lembrar e ouvir de novo e me atualizar de alguma forma (EA 2, p. 6).

Perguntei, então, se ele também pesquisa sobre os regentes com os quais irá tocar e se leva em consideração as características musicais deles na preparação das arcadas:

Olha, no primeiro momento, não. Eu procuro pesquisar sobre o maestro, até sobre as obras, eu leio bastante sobre os compositores, sobre a época, não tanto da peça, mas do contexto histórico do compositor e também do maestro. Mas nas escolhas, arcos e modificações, não levo em consideração quem que vai vir, de onde vem, qual a escola (EA 2, p. 6).

Alejandro disse que, quando se trata de obras do período barroco e clássico, ele gosta de se posicionar de uma forma mais propositiva em relação à interpretação:

Olha, como *spalla*, eu vou te dizer que, nesses casos, eu gosto de também ter uma voz... nessa hora, e de propor. Mesmo que... eu sei que talvez venha um maestro que vai tocar de uma forma romântica, mesmo assim, eu trago, enquanto a música barroca, música clássica, um tipo de toque específico. Eu acho que soma. Eu acho que é bom (EA 2, p. 6).

Alejandro disse que não leu tratados de práticas interpretativas destes períodos, mas estudou muito com especialistas em performance historicamente informada:

Estudei muito, mas não de forma acadêmica, teórica. Não tenho lido, realmente não, mas toquei muito com pessoas que se dedicam só a isso. Na Europa, sobretudo. Os professores também. A gente tinha uma formação muito adequada dentro do contexto de violino moderno para esses estilos mais antigos (EA 2, p. 7).

Perguntei o que ele entende ser tão diferente na interpretação historicamente informada, que o faz sentir a necessidade de fazer sua voz ser ouvida, mesmo quando um regente traz uma interpretação romântica do repertório barroco, clássico ou mais antigo:

Eu acho que tem uma falsa crença na música barroca, na música clássica. Se acha muitas vezes que a música barroca é eclesiástica, é de Deus, e é música de igreja. Muito se compara o Bach, se associa o Bach com a religião, e na verdade não é assim. Tem algumas músicas que... claro, você tem as Missas. Tem uma relação direta, mas ele era uma pessoa totalmente vanguardista. Eu gosto de tocar Bach e música barroca, Corelli e Vivaldi, num sentido barroco, enquanto a vibrato... pouco vibrato, usar mais a parte inferior do arco. De uma forma geral, um pouco mais *leggero*, mas também tocar *rock and roll* quando precisa. Não é tudo Deus e glória, tem matizes e tem contrastes que eu acho que, muitas vezes, se menospreza (EA 2, p. 8).

Mencionei o levantamento que fizemos sobre códigos de arcadas de diferentes épocas e o conceito utilizado por Boyden (1990) de “Regra do arco para baixo”. Acrescentei que esta correlação entre a arcada para baixo e a acentuação musical teve adeptos e críticos, diferentes níveis de aceitação e utilização do conceito:

Eu, Alejandro, sem ter lido nenhum tratado, mas pela experiência... Bom, engraçado porque meu professor, o alemão, que foi *spalla* da Bamberg por muitos e muitos anos, ele falava muito sobre isso, porque o uso do arco para cima, mesmo em tempos fortes, ele tem uma intensidade também, diferente. O arco para cima tem uma tensão que o arco para baixo não tem. Não sei se você já experimentou essa diferença. Eu acho que o arco para cima, embora seja frágil para um tempo forte, mas em compensação tem essa... Eu acho que é a fricção, né? Eu não sei. Acho que a distribuição do arco e o movimento, fazem com que tenha um outro tipo de relevância nos harmônicos. Não que... Para a orquestra, eu procuro evitar. Procuro manter. [faço para o entrevistado um gesto simulando arcada para baixo] Sim, isso (EA 2, p. 11).

Apesar de dizer que não concorda com a utilização constante da arcada para baixo em tempos fortes ou notas acentuadas, Alejandro admitiu que, para a orquestra, essa correlação ainda é muito útil.

Alejandro disse que utiliza *divisi* de arco em frases longas ou de muita intensidade, frequentes em obras de compositores como Mahler e Strauss, mas que

nunca experimentou o conceito de arcadas livres, assim como defendido pelo regente Leopold Stokowski (Gigante, 1986, p. 27).

Nunca experimentei, honestamente. Mas eu acho que é uma boa ideia. Eu acho que tem que ter um conceito musical muito uniforme para chegar a esse nível de cada um faz um arco [...] Eu não faço, mas eu admiro (EA 2, p. 13).

A Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo toca muitas óperas. Na maioria das produções de óperas e balés, as orquestras ficam posicionadas no fosso, desta forma, os regentes podem manter contato visual com o que se passa no palco e, assim, melhor sincronizar a orquestra com os cantores ou com a cena dos bailarinos. Perguntei se a quebra do contato visual da plateia com a orquestra influenciava de alguma forma as arcadas, sendo que o efeito visual da sincronia ficava reduzido apenas à percepção da orquestra. Alejandro disse que não leva em consideração este fator na hora de escolher as arcadas, mas que há diferenças significativas para a orquestra entre os concertos sinfônicos e a ópera:

Eu acho que a orquestra de ópera tem um *plus* nesse sentido. A gente toca, está acostumado a acompanhar cantores. Inclusive, cada ópera sempre tem dois elencos. Muitas vezes, os cantores fazem fermatas e interpretações totalmente diferentes. E eu acho que a gente vai mantendo esse treino de seguir, de se escutar mais, de ver o maestro, mas também escutar os solistas. No fosso, a gente fica muito compactados, mas, às vezes, tem bandas também que estão na coxia e eles seguem o maestro por câmeras. Então eu acho que a orquestra de ópera tem uma versatilidade, uma flexibilidade que as sinfônicas não têm (EA 2, p. 15).

Sobre o repertório daquela semana, Alejandro disse que não houve nenhuma alteração de arcadas a pedido da regente convidada ou motivada pela sua interpretação das obras. Houve apenas alguns ajustes de arcadas entre os naipes de cordas:

por exemplo, tinha um trecho que era igual em todos os naipes, né? E a gente estava, por algum motivo, a nossa parte estava com um arco diferente. Daí eu mudei o meu naipe, os primeiros violinos. Isso daí foi, por exemplo, uma desatenção, talvez. De não ter corrigido isso antes (EA 2, p. 18).

Comentei com Alejandro que, logo após cumprimentá-lo, no início do intervalo do primeiro ensaio, percebi que um violinista que estava sentado na quarta estante do naipe de primeiros violinos chamou a sua atenção para tirar uma dúvida, aparentemente sobre arcadas. No retorno do primeiro intervalo, Alejandro se dirigiu ao colega da quarta estante para, possivelmente, responder sua dúvida e aproveitou para passar informações para as estantes de trás.

Esse cara veio perguntar se a gente ia fazer o Barber... se a gente ia fazer o *Concerto* de Barber com todas as cordas ou redução. E depois... ele não falou nada sobre o arco, na verdade. Foi uma coincidência... Quando eu fui estante por estante, foi sobre arcada (EA 2, p. 24).

Esta alteração de arcada à qual Alejandro se referiu na fala acima, aconteceu em um trecho do segundo movimento do *Concerto*, no qual há várias informações de dinâmica e agógica que influenciam a escolha das arcadas.

No compasso do número 6 de ensaio (Figura 36), lemos as indicações *movendo un poco* (que significa que o trecho seguinte deve ser acelerado levemente), *por espr.* ou *piano espressivo* e um sinal de *crescendo* por dois compassos. No terceiro compasso do número 6, *un poco agitato* indica mais um acréscimo de velocidade. No sétimo compasso do 6 de ensaio, a instrução *tempo I*, ou *tempo primo*, indica uma súbita redução da velocidade, retomando o andamento inicial do movimento, neste caso, *Andante*, com semínima igual a 92 bpm⁹¹. Neste mesmo compasso, abaixo do pentagrama lemos *sempre movendo*, indicando que o andamento deve ser gradualmente acelerado, novamente. Ainda no sétimo compasso da cifra 6, em relação à dinâmica, há os sinais de *crescendo* e *f espressivo*. A fim de obter a intensidade sonora indicada no fim deste compasso, é necessário aumentar a velocidade e a pressão do arco e alterar o ponto de contato⁹² para mais próximo ao cavalete, região na qual a corda suporta uma pressão maior da crina. Entretanto, para conseguir tocar a nota lá do oitavo compasso do número 6 com apenas uma arcada para cima, como mostra a figura 36, faz-se necessário reduzir a velocidade do arco, o que pode resultar em uma diminuição da intensidade e prejudicar a qualidade do timbre. Em casos como este, costuma-se dizer que a

⁹¹ Abreviação de batidas por minuto, unidade de frequência utilizada para medir os batimentos cardíacos e o andamento musical.

⁹² Ponto onde a crina do arco toca a corda do violino.

arcada ficou “apertada”, por conta da dificuldade em manter a dinâmica indicada com a quantidade de arco disponível.

Figura 36: Arcadas já marcadas na parte alugada.

The musical score for Figure 36 consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a fermata over a note and a slur over a group of notes. The middle staff is a piano accompaniment with chords and a fermata. The bottom staff is a string section with a fermata and a slur. Handwritten annotations include: 'senza sord.' above the top staff; 'movendo un poco' with a circled '6' above the top staff; 'div. un poco agitato' above the middle staff; 'pp' below the middle staff; 'cresc. poco a poco' below the middle staff; 'tempo I' above the middle staff; 'unis.' above the middle staff; 'f espr. sempre movendo' above the middle staff; 'animando' with a circled '7' above the bottom staff; 'string.' with a circled '8' above the bottom staff; 'p sub.' below the bottom staff; and 'mf espr.' below the bottom staff.

Fonte: Barber (1939)

Ao perceber que o andamento deste trecho, na interpretação da regente JoAnn Fallea, era demasiadamente lento para que os naipes de violinos conseguissem manter a dinâmica *forte* com a arcada escrita, Alejandro decidiu utilizar duas arcadas para a nota lá, como vemos na figura 37.

Figura 37: Alterações de arcadas feitas por Alejandro.

The musical score for Figure 37 is identical to Figure 36 but with additional handwritten annotations. In the top staff, there is a circled '6' above the notes with the text 'a tempo primo, ma sempre movendo unis.' written below it. In the bottom staff, there is a circled '8' above the notes with the text 'string. e cresc. (10 2)' written below it. The other annotations and markings are the same as in Figure 36.

Fonte: Barber (1939)

A troca da direção da arcada resulta em uma articulação. Esta articulação é indesejada em notas de mesma altura que estejam sob a mesma ligadura e que não

tenham sinais de articulação como traços ou pontos. Entretanto, em um naipe de orquestra, é possível disfarçar essa troca de arco. Cada violinista troca de direção do arco em um momento diferente. Dessa forma, haverá sempre apenas um violinista trocando de arcada enquanto o resto do naipe segue tocando a arcada anterior. Essa troca alternada de arcada pode ser coordenada de maneira fixa, por exemplo, cada estante ou cada violinista marca especificamente na sua parte em qual tempo ou parte de tempo vai mudar de arcada ou pode ser feita de maneira mais dinâmica, na qual cada violinista, a partir da segunda estante, observa os arcos dos colegas à sua frente e toma cuidado para trocar a arcada alternadamente. Se esta alternância de arcadas for bem executada, o resultado é a manutenção da dinâmica, sem que se perceba uma nova articulação.

Outro efeito desta mudança na direção da arcada pode ser observado no compasso anterior ao compasso do número 7. Na arcada da figura 36, as quatro notas que antecedem o *piano subito* são tocadas em dinâmica forte para cima, fazendo com que o arco esteja mais próximo ao talão para tocar a nota em *piano*. Para conseguir esta dinâmica, cada violinista tem de frear abruptamente e suspender o peso do arco, que é maior na região inferior do que na ponta.

Com a mudança da direção da arcada, proposta por Alejandro na figura 37, as quatro notas anteriores ao *piano subito* são tocadas para baixo. Dessa forma, o arco fica mais próximo da ponta para tocar o *piano*. Essa arcada é mais cômoda tecnicamente, já que há um esforço menor necessário para frear e aliviar a pressão do arco na ponta.

Após esta primeira sessão gravada da conversa, pedi para conhecer a estrutura do arquivo. Alejandro me conduziu até a sala do arquivo e me apresentou a dois arquivistas, que preferiram não ser identificados neste trabalho. Eles me explicaram que o arquivo musical do Theatro Municipal de São Paulo conta com dez arquivistas, todos com formação musical em nível superior e com conhecimento e experiência em copiar arcadas. Eles são responsáveis pelas partituras de cinco corpos artísticos: Orquestra Sinfônica Municipal, Orquestra Experimental de Repertório, Coro Lírico Municipal, Coral Paulistano e Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Os dois arquivistas com os quais conversei, ressaltaram como é importante para eles que o repertório seja definido com antecedência para que as arcadas sejam marcadas e copiadas para as partes. Alterações na programação feitas próximo da data do concerto ou o atraso na compra ou locação de partituras

protegidas por leis de direitos autorais, comprometem a qualidade das marcações. Por este motivo, ficou estabelecido no arquivo do Theatro Municipal que os *spallas* devem receber as partes com três meses de antecedência. Eles têm quinze dias para devolver as partituras com as arcadas marcadas. O arquivo manda estas partes marcadas para os demais chefes de naipe, que também têm quinze dias para realizar as marcações e entregá-las de volta ao arquivo.

Após a conversa com os arquivistas, retornei à plateia para assistir ao segundo ensaio. Esse ensaio começou com o *Concerto para Violino* de Barber, com o violinista Pablo de León, também entrevistado para este trabalho, como solista.

Ao final do primeiro movimento do concerto, percebi que houve um diálogo entre Alejandro e a chefe de naipe dos segundos violinos, aparentemente sobre arcadas. Durante o intervalo, pude perguntar a Alejandro qual o conteúdo do diálogo. Ele me explicou que havia percebido uma arcada invertida entre primeiros e segundos violinos no final do primeiro movimento do concerto (Figura 38).

Figura 38: Final do primeiro movimento do *Concerto* de Barber



Fonte: Barber (1939)

Como podemos ver na figura 38, Alejandro já havia alterado a arcada do final do primeiro movimento, que veio marcada na parte alugada, cerca de dois meses antes do concerto. Todavia, esta alteração não foi incorporada pela chefe dos segundos violinos. Durante o ensaio, entretanto, Alejandro julgou conveniente sugerir a mudança, “Eu percebi, falei pra ela e ela se tocou que faz mais sentido fazer o nosso arco” (EA 2, p. 25).

Quando ocorrem alterações durante o ensaio, Alejandro, na maioria das vezes, pede para que a arcada seja passada de estante por estante. Um dos músicos da segunda estante, comumente o que está sentado do lado esquerdo, copia a alteração de arcada da primeira estante. A terceira estante copia da segunda e assim sucessivamente. Perguntei se há alguma situação em que ele sente a necessidade de ir, ele próprio, de estante por estante anotando as alterações.

Muito rara vez. Quando tem algo um pouquinho mais grave. Uma mudança de arco assim, feita mais em cima da hora ou até equívocos que podem acontecer... eu marco. E durante o ensaio também, eu fico em pé e falo alguma coisa diretamente pra todo mundo. Quando é pra todas as cordas... quando envolve todas as cordas ou todos os violinos eu falo diretamente porque senão demora muito pra chegar de estante pra estante (EA 2, p. 26).

Quando precisa interromper o ensaio para informar todas as cordas de uma alteração de arcada como descrito acima, Alejandro disse que pensa muito bem antes de falar para que possa ser claro e breve, “não quero atrapalhar e eu sei que o tempo vale ouro” (EA 2, p. 27).

Perguntei se Alejandro já teve a experiência de tocar com arcos antigos, de modelos pré-Tourte, “sim, eu tenho dois arcos barrocos e tenho um violino barroco também, que eu sempre toco com cordas de tripa, e já isso, só com essas diferenças, faz toda a diferença, assim, muitas vezes” (EA 2, p. 27). Alejandro disse que no repertório clássico e barroco, pede para que os violinistas do naipe mudem a posição da pega do arco para uma região mais acima do talão. Dessa forma, muda-se a distribuição do peso do arco, simulando, ainda que precariamente, a distribuição de peso de modelos de arco pré-Tourte, “nem que seja durante os ensaios. Depois, no concerto, cada um faz do jeito que quiser” (EA 2, p. 28).

Perguntei se a utilização da arcada para cima em tempos fortes e acentuações musicais que ele havia mencionado anteriormente estaria vinculada ao modelo Tourte ou a todos os modelos de arco:

Eu não sei se eu me expliquei bem, mas a arcada para cima eu uso mais para as sinfonias românticas. Eu não falei isso para você. E para o repertório mais carregado, mais expressivo... No barroco eu gosto de usar mais o arco para baixo, por conta da distribuição do peso do arco moderno, que... a gente ganha leveza e som na parte inferior do arco, logicamente. Então, inevitavelmente, é a região que a gente mais usa, por isso que eu uso muito o arco para baixo no barroco. Mas o arco para cima é mais para Brahms, Mahler, Shostakovich... Eu acho que depende muito do instrumento (EA 2, p. 29).

Lembrei que Alejandro, na nossa primeira entrevista, disse que utilizava critérios puramente musicais para a escolha das arcadas. Subentende-se desta resposta que a dificuldade técnica de execução da arcada não entra na equação.

Perguntei se ele mantinha esta afirmação, pensando na escolha de arcadas para a orquestra:

É tudo dentro de um sentido comum, né? Tem que ser útil para a orquestra. A gente tem que ter um *timing* muito rápido. Não posso pretender que todo mundo faça uma arcada virtuosa, como a gente vê nos concertos para violino. Tem que ser uma coisa prática dentro dos tempos requeridos dos ensaios. Então, assim, são pontos musicais escolhidos para fazer arcadas, sim, mas dentro de um contexto (EA 2, p. 29).

Pensando na rotina da OSTMSp, perguntei qual aspecto pesa mais para Alejandro quando um impasse entre conforto técnico e ideal musical se apresenta. Segundo Alejandro, pensando assim, em extremos, a arcada de execução mais prática ganha prevalência em relação àquela que poderia representar o ideal artístico, “mas assim, eu sempre tento puxar o naípe para o melhor. Sempre tento sair um pouco da zona de conforto” (EA 2, p. 30).

Alejandro disse que só havia feito alterações de arcadas no *Concerto* de Barber, entretanto, ao analisarmos as partituras que ele enviou ao arquivo, pudemos facilmente identificar que a única peça na qual não houve alteração foi *La Valse*.

Abaixo seguem os trechos com arcadas modificadas.

Na figura 39, houve a inversão de duas arcadas, a partir do segundo compasso do número 1 de ensaio, e a separação da semínima do terceiro tempo do quarto compasso da cifra 1. A arcada marcada por Alejandro possibilita uma amplitude maior para o *crescendo*, pois permite o uso de uma maior quantidade de arco nas duas semínimas do quarto compasso da cifra 1 do que a arcada anterior.

Figura 39: Exemplo de alteração de arcada

The image shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music. Handwritten annotations include 'rit.' above the first measure, 'a tempo' above the second measure, 'p espr' below the second measure, and 'pizz.' above the fifth measure. A box containing the number '1' is placed above the second measure. The bottom staff is also in treble clef and contains several measures of music. Handwritten annotations include 'arco' above the first measure, 'p cresc. ed espr.' below the first measure, and 'mf' below the fourth measure. A large handwritten 'X' is drawn on the left side of the page, overlapping the first measure of the bottom staff. There are also several handwritten 'v' marks and arrows pointing to specific notes in the top staff.

Fonte: Barber (1939)

A figura 40 traz um exemplo de troca alternada de arcada. Cada violinista do naipe troca a direção do arco em uma parte diferente do compasso. Desta forma, a nota começa e termina na região da ponta do arco, onde se consegue a dinâmica *pianissimo* com menos esforço, sem que se perca a continuidade do som.

Figura 40: Exemplo de alteração de arcada

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with handwritten annotations: a circled '1' above the first measure, a circled '2' above the second measure, and a circled '2' above the third measure. There are also handwritten 'div.' and 'pp' markings. The bottom staff is in treble clef and contains a circled '6' and the handwritten 'V.S.' marking. The score includes various bowing techniques such as slurs and accents, and dynamic markings like *p* and *pp*.

Fonte: Barber (1939)

Nas figuras 41 e 42 podemos ver mais exemplos de inversões de arcadas e quebras de ligaduras a fim de possibilitar uma maior amplitude de dinâmica.

Figura 41: Concerto para Violino, 1º movimento

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with handwritten annotations: a circled '1' above the first measure, a circled '2' above the second measure, and a circled '3' above the third measure. There are also handwritten 'dim.' and 'p' markings. The bottom staff is in treble clef and contains a circled '12' above the first measure, a circled '3' above the second measure, and a circled '3' above the third measure. There are also handwritten 'p cresc.' and 'espr. mf' markings. The score includes various bowing techniques such as slurs and accents, and dynamic markings like *p*, *cresc.*, *dim.*, and *espr. mf*.

Fonte: Barber (1939)

Figura 42: Concerto para Violino, 1º movimento

The image shows a musical score for the first movement of the Violin Concerto by Barber. It consists of two staves. The top staff is a violin line with handwritten 'v' and 'n' markings above it, indicating bowing directions. The bottom staff is a piano accompaniment with 'ff' (fortissimo) and '3' (triplets) markings. A 'cresc.' (crescendo) marking is written above the second staff. There are also some handwritten 'v' and 'n' markings in the piano part.

Fonte: Barber (1939)

Na figura 43, no compasso anterior ao do número 61, Alejandro alterou o padrão de arcada das colcheias para reforçar o *crescendo* e para que o *fortissimo* seguinte começasse para baixo, na região do talão.

Figura 43: Exemplo de alteração de arcada na obra *La Mer*

The image shows a musical score for Debussy's 'La Mer'. It consists of two staves. The top staff is a violin line with 'v n' markings above it. The bottom staff is a piano accompaniment with markings '2', '3', '4', and 'ff'. A box labeled '61 Très anime' is present. There are also some handwritten 'v' and 'n' markings in the piano part.

Fonte: Debussy (1991)

Na figura 44, Alejandro dividiu a ligadura impressa no segundo compasso do número 6 a fim de permitir que o trecho seguinte até o número 7 pudesse naturalmente ser tocado na metade superior do arco.

Figura 44: Exemplo de alteração de arcada na obra *Prélude à l'après-midi d'un Faune*

Fonte: Debussy (1989)

3.4 - Pablo de León

3.4.1 - Formação

Filho de pai uruguaio e mãe brasileira, Pablo nasceu em Portugal. Seu pai é violista profissional, estudou com Yehudi Menuhin (1916-1999) e François Broos (1903-2002) e por dez anos foi concertino no naipe de violas da Orquestra Gulbenkian, em Lisboa. Foi em Portugal que, com quatro anos de idade, Pablo teve sua iniciação musical ao piano.

A família retornou ao Brasil quando seu pai recebeu o convite para tocar no Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Em São Paulo, aos seis anos de idade, Pablo continuou os estudos musicais ao violino com Yoshitame Fukuda e, logo em seguida com Elisa Fukuda, com quem estudou por quase dez anos. Paralelamente ao estudo do violino, Pablo teve aulas de viola com seu pai, Alejandro de Léone e, no período de estudo com a família Fukuda, teve a oportunidade de tocar viola na Camerata Fukuda.

Aos dezesseis anos, Pablo foi aprovado em sua primeira audição de orquestra e foi contratado na Orquestra Sinfônica de Santo André. Foi a primeira vez que Pablo tocou em uma orquestra sinfônica. Ele lembrou que, na época, achou que o repertório era muito difícil para ele: “Eu lembro de colocarem Stravinsky pra tocar.

Eu falei: Está muito difícil aqui, não dá pra ficar nessa orquestra não. E aí eu falei assim: Não, não, não. Eu preciso estudar ainda, está muito difícil!” (EP 1, p. 5).

Impressionado com o repertório, pediu demissão da Orquestra de Santo André, fez prova e ingressou na Orquestra Experimental de Repertório. Nova orquestra, mesmo problema, “e aí eu lembro que na Experimental também era repertório super difícil. Eu falei assim: Nossa, que repertório difícil. Não dá. Eu fiquei poucos meses, pedi demissão e fiz teste na Jazz Sinfônica” (EP 1, p. 5).

Na Jazz Sinfônica, Pablo sentiu que estava numa condição melhor, pois a orquestra tocava com menor frequência que as anteriores, o que lhe propiciou tempo para continuar os estudos. Ali ele tocou com colegas experientes, como Marcelo Jaffé, Betina Stegmann e Maria Vischnia.

Ainda aos dezesseis anos, foi apresentado por sua colega de orquestra, Betina Stegmann, ao violinista Chaim Taub, durante um Festival de Música de Campos do Jordão. Taub convidou Pablo e seu irmão, que também é músico, para participar de um festival de música na Alemanha, o que foi decisivo na escolha de Pablo em ir estudar em Israel: “A classe do Taub tinha o Guy Braunstein, que foi pra Berlim, tinha violistas que foram para chefe de naipe da Tonhalle, era uma classe muito forte e aí eu fiquei convencido que tinha que estudar com o Taub” (EP 1, p. 4).

Pablo decidiu ir a Israel estudar com Taub, mas seu pai quis que ele primeiro terminasse o colégio. Pablo passava os meses de férias em Israel, estudando com Taub, e voltava para o Brasil para terminar o colégio. Nesse período decidiu ter aulas com Ayrton Pinto (1933-2009), violinista brasileiro com larga experiência como músico de orquestra. Ayrton tocou na Orquestra Sinfônica de Boston e foi *spalla* da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Pablo descreveu como foi trabalhar com Ayrton Pinto:

Uns dois anos, mais ou menos, eu estudei com o Ayrton. Mas o Ayrton era uma pessoa incrível, porque ele, além de tocar violino muito bem, ele tocava piano muito bem. Então assim, ele tinha uma visão da música bem interessante, porque ele tocou em orquestra muito tempo também. Ele tocou na Boston Symphony, inclusive. Eu lembro de tocar o concerto de Wieniawski e ele sentava no piano e acompanhava, tão bem quanto se tivesse tocando [violino]. Então, pra mim, era um pouquinho assustador, porque eu não estava acostumado a você ser bivalente (EP 1, p. 4).

Assim que terminou o colégio, Pablo mudou-se para Israel, onde estudou violino e música de câmara por três anos com Chaim Taub.

Segundo Pablo, o ambiente em Israel era tenso naquele período. Atentados terroristas eram frequentes. Vivia-se em estado de alerta:

Tinha atentado terrorista toda semana. Então eu tinha que viver perto do professor, do Taub. Eu evitava andar muito de transporte público. Eu ia pra universidade lá, pra fazer ensaios de música de câmara, quarteto, quinteto, mas eu tentava evitar ficar, porque ônibus lá em Israel, frequentemente explodiam (EP 1, p. 6).

Em uma visita ao Brasil, seu irmão disse-lhe que dentro de duas semanas haveria concurso para a OSESP e que as inscrições ainda estavam abertas. Pablo passou no concurso e começou a tocar no naipe de primeiros violinos da OSESP. Depois de seis meses, abriram as inscrições da audição para *spalla* da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo. A prova foi durante uma turnê da OSESP e, para a sorte de Pablo, o único dia de folga da turnê coincidiu com o dia da prova. Ele foi aprovado, mas a contratação demorou para acontecer:

Demorou seis meses pra sair minha contratação, porque o antigo *spalla* estava se aposentando e todos esses trâmites demoraram seis meses. E aí saiu a minha titularização na OSESP, e na semana seguinte saiu o meu contrato no Theatro. Então foi meio estranho, porque eu tive que... eu fui titularizado na OSESP, que é o período probatório e depois pedi demissão, na semana seguinte. Então foi curioso (EP 1, p. 7).

Já como *spalla* do Theatro Municipal de São Paulo, Pablo recebeu o convite para participar da *World Orchestra for Peace* (WOP), orquestra fundada pelo maestro Georg Solti (1912-1997) em 1995, por ocasião dos cinquenta anos da Organização das Nações Unidas, e que conta com músicos de várias nacionalidades. O grupo é formado majoritariamente por *spallas* e chefes de naipe de orquestras espalhadas pelo mundo. Nessa orquestra não há posições fixas, todos revezam as posições de liderança de naipe,

Então é uma orquestra que é composta por *spallas* e a gente fica rodando a cadeira. Então você toca na frente, toca atrás, toca na última estante dos primeiros violinos junto com outros *spallas* de outras orquestras e *spalla* também (EP 1, p. 8).

Pablo contou que os *spallas* dessa orquestra têm as mais variadas origens e formações,

A turma é bem legal e cada um com uma formação completamente diferente. Gente que estudou pra ser *spalla*, gente que fez universidade, fez toda a grade curricular de orquestra e que estudou com essa finalidade e gente que, com quase zero experiência de *spalla* e que está fazendo uma super carreira aí, e que aprendeu no ofício, durante os trabalhos (EP 1, p. 10).

Entre os anos 2010 e 2014, Pablo foi *spalla* também na Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro.

Para Pablo, o violino não é um instrumento feito para tocar sozinho, portanto, a música de câmara tem um papel fundamental na formação de qualquer violinista. Como estudante, Pablo teve sua formação em música de câmara na Camerata Fukuda.

Atualmente, além do cargo de *spalla* na OSTMSP, Pablo desenvolve intensa atividade de música de câmara, principalmente com o trio que fundou com o violista Horácio Schaefer e o violoncelista Roberto Ring.

3.4.2 - Sobre arcadas

Para Pablo, as arcadas devem ser definidas de acordo com o que o *spalla* entende da obra. Elas devem ser escolhidas considerando-se a acústica do ambiente do concerto, a concepção de cada regente e o grupo que as irá executar, “você tem que conhecer o grupo que você trabalha. O que vai funcionar e o que não vai. O que você acha que pode não funcionar no grupo. Porque, é uma situação delicada” (EP 1, p. 13).

Ele citou como exemplo uma ocasião na qual estava tocando com a WOP, e o *spalla* daquele concerto marcou uma arcada que Pablo jamais faria:

ou seja, ela é muito mais difícil, mas o resultado é bem interessante, só que ela é muito mais complexa. Então é um pouco perigoso a gente sempre definir que a arcada boa é a arcada fácil. Porque arcada fácil é: ah... *diminuendo* é pra baixo e o *crescendo* é pra cima. Esse tipo de coisa, entendeu? Terminação é pra baixo, enfim. Nem sempre o que é fácil é melhor. Então, é delicado pro *spalla* saber quando que você está ultrapassando o limite do confortável.

Porque, em geral, alguns colegas não querem também sair muito da zona de conforto. Então, aí a arcada acaba ficando: ah... essa aqui é uma arcada ruim. Que que é a arcada ruim? É a arcada que soa mal ou uma arcada que é difícil de fazer, mas soa bem? Então, o trabalho do *spalla*, ele acaba tendo que levar isso em consideração. Nem sempre o que é fácil vai soar bem (EP 1, p. 13).

O questionamento colocado por Pablo sobre a qualidade das arcadas deixa claro um dos dilemas vivenciados pelo *spalla*. No caso de estar convencido de que uma arcada de difícil execução técnica seja musicalmente mais apropriada do que uma outra mais simples, o *spalla* deve ponderar sobre a aceitação do seu grupo a essa proposta desafiadora.

Pablo citou um exemplo da flexibilidade necessária para a adaptação das arcadas à ideia interpretativa do regente:

Já aconteceu comigo, por exemplo, de eu solar o Tríplice de Beethoven com o Ricardo Castro no piano, o Neschling regendo e o Raïff no cello. E a gente ensaiou, a gente ensaiou entre nós três e depois fomos pro palco e aí o Neschling falou assim, olha, eu gostaria... a gente vai fazer toda a integral dos concertos de Beethoven, das Sinfonias de Beethoven. E o Tríplice, ele vai estar... ele tem que levar em consideração essa cronologia (EP 1, p. 14).

Segundo Pablo, esta ideia do regente de contextualizar cronologicamente a interpretação do concerto Tríplice, mudou completamente a forma que ele e os colegas solistas estavam preparando a obra:

A gente pensou, ah, então não pode ser mais o Tríplice que a gente tinha pensado, de uma forma mais virtuosística. Vai ter que ser mais clássico possível. Isso mudou completamente. A gente teve que mudar os arcos em função disso. Então, se a gente soubesse que o Neschling... ele vai querer essa cronologia, a gente nem teria trabalhado como concerto propriamente dito, de uma forma diferente. Então tudo você pode mudar a concepção de acordo com a situação, a proposta do concerto, o local, o regente (EP 1, p. 14).

Aqui Pablo mencionou uma distinção entre interpretação virtuosística e outra mais clássica. É possível inferir que essa interpretação virtuosística seja aquela ligada ao paradigma estético do romantismo, período no qual o solista ganhou proeminência na música de concerto. Dentro deste paradigma, são valorizados, por exemplo, o vibrato contínuo, o som brilhante, trechos de agilidade e muita projeção sonora. Essa forma de interpretar o repertório europeu dos períodos clássico e

barroco foi estabelecida em meados do século XIX, com o resgate de obras de compositores antigos. As pesquisas musicológicas sobre práticas interpretativas de cada época e região começaram a questionar essa maneira “romantizada” de interpretar o repertório do barroco e do classicismo e inauguraram correntes interpretativas, as quais convencionou-se chamar de historicamente informadas ou historicamente orientadas. O modo “mais clássico possível” de interpretar, citado por Pablo, seria aquele que busca resgatar algum grau de autenticidade em relação às práticas interpretativas do classicismo, posto que o Concerto Tríplice de Beethoven foi escrito dentro da estética deste período.

Pablo entende que as arcadas devem ser adaptadas de acordo com cada contexto. Ele não repassa, por exemplo, as mesmas arcadas e dedilhados de seu uso pessoal para os seus alunos. Esta prática ele adotou de seu professor Chaim Taub, que foi *spalla* da Orquestra Filarmônica de Israel por vinte anos, e que cobrava dele que marcasse as próprias arcadas e dedilhados para que fossem discutidos posteriormente em aula. Pablo atribui a esse exercício grande importância na sua formação como *spalla*:

Então o fato dele dar liberdade pra você raciocinar e você não ter tudo mastigado ali, dedilhado e arcadas, pra mim, foi um divisor de águas, porque eu tive que pesquisar. Eu acho esse processo de pesquisa mais importante. É o mais importante que tem. Porque aí você é obrigado a conhecer dentro do contexto essa arcada, quem está tocando com a gente, quem está fazendo o que, ah, é madeiras que está tocando com a gente, quem tem a parte importante... pra mim, a escolha de arcos leva... a escolha é feita com várias variantes. O que que você está tocando, dentro de qual contexto também (EP 1, p. 15).

Pablo atribuiu a formação de seus critérios para a escolha das arcadas a essa experiência como aluno de Taub, mas também à sua experiência profissional:

Eu trabalhei vários repertórios com o Taub, que aposentou da Filarmônica de Israel, mas em conjunto com a prática. Na Orquestra Mundial também, de ver *spallas* diferentes tocando de maneiras diferentes. Ah, *spalla* da Orquestra de Paris, como é que ele faz determinado repertório, as arcadas que ele usa. O Rainer, completamente diferente, tipo de som completamente diferente. Então isso me deu uma certa certeza de que cada grupo orquestral pode ter a liberdade de fazer o que acha mais adequado. Então a prática me deu essa certeza (EP 1, p. 15).

Pablo acredita que marcar arcadas para obras de música de câmara requer uma abordagem diferente daquela utilizada no repertório solo:

pra mim, a música de câmara, ela é fundamental pro desenvolvimento enquanto músico. É pra você conhecer o repertório, e eu diria até que a música de câmara exige coisas do arco, que o repertório solista não exige. Então é um refinamento completamente diferenciado. Você também deixa de fazer aquele trabalho quase que egoísta do solista, que é você como o centro das atenções ali e você tem que trabalhar em grupo, e pensar na afinação em grupo e dividir a responsabilidade (EP 1, p. 11).

Para Pablo, o repertório trabalhado com estudantes é focado basicamente em solos. Nos concursos de admissão em orquestras, por exemplo, são exigidos concertos românticos, clássicos e, eventualmente, peças para violino solo de Bach. Este repertório solo

exige refinamento e técnica de arco, mas ele também exige que você tenha um som grande, que você consiga tocar relaxado e conseguir ter uma projeção considerável, o que é diferente, um pouco, quando você está na orquestra (EP 1, p. 13).

Pablo seguiu descrevendo as diferenças que vê entre o repertório solo, de música de câmara e orquestral. Um ponto destacado por ele é a relativização das dinâmicas:

Na orquestra você está num grupo. A orquestra por si só, você trabalha as dinâmicas de forma diferente. O *pianissimo* é *pianissimo*, não é *mezzo forte* [como] quando você está solando [...] Então, no grupo orquestral, você já tem um choque muito grande, porque, às vezes, você está tocando e, às vezes, você tem que basicamente fingir que está tocando, porque é o conjunto que faz o som, não você. Você faz parte de um grupo. Então você tem que achar, ter esse cuidado pra você trabalhar em conjunto (EP 1, p. 12).

Para Pablo, o repertório orquestral deve ser estudado desde os primeiros anos de formação, por aqueles que desejam seguir a profissão de músico de orquestra. Ele já foi jurado em diversas audições de orquestras profissionais em São Paulo, Rio de Janeiro e até em Buenos Aires, na Argentina, e disse que já testemunhou vários casos em que a falta de estudo contextualizado do repertório orquestral prejudicou o candidato na hora da prova:

eu já vi muita gente tocando muito bem violino e não passar nem pra *tutti* ou nem pra uma categoria de chefia ou de *spalla* porque não sabia nada do que estava acontecendo no repertório de orquestra. Então, como já faz mais de vinte anos aí que eu participo de audições e testes, eu vejo isso muito. Você vê um candidato, passar, assim, muito bem, tocando muito bem o repertório individual e aí chega na parte de orquestra, de repente, parece que chamou o irmão mais novo ali, de dez anos. Nem parece o mesmo violinista (EP 1, p. 20).

Pablo acredita que dentro de um naipe de orquestra, a precisão do ritmo tem mais importância do que a afinação. Segundo ele, dentro do naipe, é mais fácil de perceber um músico tocando fora do ritmo do que identificar a desafinação. Nesse sentido, ele acredita ser a música de câmara o “suprassumo” do trabalho em conjunto, pois exige um refinamento em relação à afinação, ritmo e qualidade de som, porque “você está ali exposto”. Diferente de quando se toca em orquestra onde “você está dividindo a responsabilidade com outros dezesseis, quinze colegas” (EP 1, p. 13).

3.4.3 - Pesquisa de campo - O ensaio

O concerto da semana que escolhemos para realizar a pesquisa de campo foi realizado através de uma parceria entre a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) e a Orquestra do Centro Nacional de Artes Performáticas da China (NCPAO). Onze músicos da NCPAO vieram da China para participar do concerto junto à OSESF.

O programa foi composto com quatro obras: *Abertura Festival da Primavera* de Li Huanzhi, *Concerto para Violino em ré maior* de Ludwig van Beethoven, *Concerto Romeno* de György Ligeti e *Sinfonietta* de Leoš Janáček. O regente convidado foi o alemão Kevin John Edusei e o solista do *Concerto para Violino* foi o chinês Ning Feng.

Neste programa, Pablo atuou como *spalla* no *Concerto Romeno* e na *Sinfonietta*. Nas outras peças, a primeira estante dos naipes de cordas foi ocupada pelos músicos da NCPAO.

Os ensaios e concertos daquela semana seguiram o padrão da OSESP (Tabela 4). Minha ida a São Paulo para a segunda entrevista com Pablo se deu na quarta-feira, segundo dia de ensaios.

Cheguei à Sala São Paulo por volta das nove horas e enviei uma mensagem para Xisto Pinto, o gerente da orquestra. Emmanuele Baldini, *spalla* da OSESP e um dos entrevistados neste trabalho, já o havia avisado que eu voltaria à Sala para mais uma etapa da pesquisa. Esperei sentado no saguão de entrada, em frente à estátua do maestro Eleazar de Carvalho e logo minha entrada foi liberada. Como já sabia o caminho, dirigi-me à plateia e aguardei a chegada de Pablo.

Ele chegou ao palco logo em seguida, fui até ele para cumprimentá-lo e avisei-o que ficarei na plateia observando. Combinamos que a parte gravada da conversa seria após o ensaio da manhã. Pablo me disse que, naquele mesmo dia, teria ensaio com a Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, orquestra na qual ele é *spalla* há mais de vinte anos. Eles estavam preparando a ópera *O Guarani* de Antônio Carlos Gomes e Pablo estava escalado para tocar. Portanto, ele teria ensaios pela manhã, tarde e noite. Fiquei animado com a possibilidade de observar três ensaios em um dia, com o mesmo *spalla*, mas em duas orquestra diferentes e com repertórios variados. Infelizmente, o ensaio da OSTMSP daquele dia foi cancelado no início da tarde.

Pouco antes de o primeiro ensaio começar, Pablo repousou seu violino sobre a cadeira de *spalla*, pegou uma partitura da estante e um lápis e conferiu uma arcada. Ele passou, então, por todas as estantes de primeiro violino corrigindo a arcada alterada.

Às dez horas, Xisto dirigiu-se à frente da orquestra, cumprimentou a todos e convidou Pablo a afinar a orquestra. No ensaio da manhã foram trabalhadas as peças *Sinfonietta* e *Concerto Romeno*. Ao término do ensaio, Pablo e eu nos dirigimos ao camarim de *spalla* e iniciamos a gravação.

Como fiz com os outros entrevistados, iniciei a entrevista comentando a mudança de foco da pesquisa desde o nosso primeiro encontro e perguntei como havia sido o processo de marcação das arcadas com o repertório daquela semana.

Pablo disse que recebeu as partes já com arcadas marcadas e em formato *PDF*. Ele utiliza um *iPad* para ler as partituras e marca as arcadas usando o aplicativo *forScore*.

Quando recebe partituras já marcadas, Pablo disse que gosta de experimentar o arco durante o ensaio antes de sugerir alguma alteração:

a OSESP, por exemplo, uma orquestra que já fez essas obras, não sei quando, mas já tinha arcos, então eu, por até respeito ao colega que estava marcando, que *spallou* o programa anterior, eu prefiro experimentar, e aí, de acordo com o andamento, se o maestro for um pouco mais rápido, mais lento, aí eu faço alterações. Ou até mesmo o próprio maestro pede: não, eu quero... às vezes a gente marca um *levare* para cima, e o maestro quer uma ênfase específica nesse *levare*, e aí ele pede que ele quer para baixo só para ouvir mais essa primeira nota. Então varia muito de acordo com o que o maestro escolhe interpretar a obra, mas quando eu pego, volto a dizer, quando eu pego arcos já marcados, a minha tendência é experimentar com esses arcos e mudar se necessário (EP 2, p. 2).

Quando quer fazer alterações de arcadas nas partituras em *PDF*, Pablo utiliza a cor vermelha, para facilitar o trabalho dos arquivistas.

se eu pego uma parte física e eu escrevo a lápis, pode ser que essa marcação passe batido dentre outras marcações iguais, então eu acho prático fazer num tablet que você pode mudar a cor e fica muito fácil para o arquivista bater o olho e saber que ali está a alteração (EP 2, p. 2).

Como Pablo exerce a função de *spalla* há mais de vinte anos, época na qual não havia tablet, perguntei qual era a estratégia que ele utilizava para assinalar as alterações de arcada nas partituras físicas.

Eu ponho um X. Eu em geral, até mesmo quando eu estou *spallando*, todo arco que eu mudo, eu ponho um X no pentagrama. Não só para o arquivo saber, por exemplo, quando eu mando, faço alterações, mas também para qualquer colega que não viu que teve uma alteração, e ele for até a primeira estante... muitas vezes acontece perto de um ensaio geral, eu vejo colegas da última estante indo na primeira. Onde tiver um X no pentagrama, eles sabem que teve alguma alteração (EP 2, p. 2).

Esta entrevista aconteceu no horário do almoço, portanto, antes de sabermos que o ensaio da noite no Theatro Municipal seria cancelado. Mesmo assim, temendo a possibilidade de não termos tempo à noite para mais uma sessão de entrevista, perguntei como era a estrutura do arquivo na OSTMSp e como era a dinâmica de trabalho lá, entre o arquivo e os *spallas*. Pablo não soube dizer ao certo quantos

eram os arquivistas que trabalhavam no Theatro, mas disse que todos têm formação musical e treinamento para ler e copiar arcadas. Esta entrevista com Pablo foi realizada antes da entrevista com Alejandro, que foi quando pude visitar a sala do arquivo do Theatro e conhecer parte da estrutura e organização.

Pablo disse que, na OSTMSP, ele tem um prazo para receber as partes do arquivo e um prazo para devolvê-las com as arcadas marcadas.

quando o prazo não é respeitado na entrega do material, conseqüentemente, do arquivo para mim, porque o material foi alugado, atrasou a importação do material, e aí chega com atraso, aí eu não tenho mais a obrigatoriedade de entregar num prazo menor, porque eles já não cumpriram o prazo (EP 2, p. 5).

Pablo ressaltou a importância da antecedência do recebimento das partes para que as arcadas sejam preparadas a contento,

porque pode ser que na semana que chega o material, eu estou *spallando*, ou estou fazendo... por exemplo, se chegasse nessa semana, não teria como marcar... três turnos trabalhando, não teria como marcar. Então, é por isso que eles precisam ter, me dar um prazo maior, para que depois essa parte vá para os outros chefes de naipe para que eles possam fazer as alterações (EP 2, p. 6).

Ele disse que pede que o arquivo lhe envie apenas as partes do primeiro violino. Quando sente a necessidade de consultar as grades das obras, faz uma busca na internet, comumente no site IMSLP.

Perguntei se era comum para ele, ter que ir de estante por estante para corrigir alterações de arcadas, como ele havia feito naquela manhã. Pablo disse que, apesar de não ser sua obrigação marcar arcadas nas partes de todo o naipe, utiliza esta estratégia quando percebe que não haverá tempo suficiente para repassar as alterações de outra forma, “por exemplo, amanhã já é o ensaio geral. Eu duvido que se eu não tivesse feito isso... com certeza ia ter gente que ia tocar com o arco errado amanhã. E talvez nem perceba, porque é um naipe grande.” (EP 2, p. 7).

Algumas sinfonias compostas a partir do século XIX chegam a durar mais de uma hora, entretanto, é comum que óperas do mesmo período passem de duas horas de duração. Perguntei se, no caso das óperas, ele utiliza alguma estratégia diferente para marcar as arcadas

Quando eu não conheço a obra, aí eu faço um trabalho do zero, né? Aí eu vejo com a grade e tal. Escuto gravações também, vejo as deixas de cantores, porque aí é uma... Eu preciso estar muito seguro do que está acontecendo para a gente acompanhar, muitas vezes, né? Então é bem diferente do repertório sinfônico, que a gente é o carro-chefe ali da apresentação. Numa ópera, a gente está, inclusive, tocando no fosso. Está acompanhando os cantores [...] muitas vezes, a gente está fazendo junto com os cantores, ou somente as cordas fazendo os temas, tocando os temas. Mas é diferente [...] Ou seja, quando tem um material que eu desconheço, eu trabalho com a partitura [grade] (EP 2, p. 14).

A forma de preparar as arcadas consultando a grade e ouvindo gravações para referência não está, portanto, ligada à extensão das obras ou ao gênero operístico, mas sim, ao fato de Pablo ter ou não um conhecimento prévio da obra.

No caso das obras daquela semana na OSESP, Pablo disse que ainda não havia tocado a *Sinfonietta* nem o *Concerto Romeno*. Por isso, consultou as grades e diversas gravações das obras no seu processo de estudo.

Perguntei se o fato de a maior parte dos naipes de cordas ficarem escondidos da visão da platéia durante uma récita de ópera, influenciava, para ele, a busca pela sincronia da direção das arcadas entre os naipes. “Não. Para mim, a ópera, quanto a arcos, é igual sinfônico. Se tiver uma pessoa vendo, já justifica que os arcos sejam os mesmos para todos. Para ter uma certa ordem” (EP 2, p. 15). Para Pablo, a sincronia das arcadas não serve apenas para o conforto visual, mas “também para essa questão do estilo ficar em evidência, na mesma região do arco, de preferência” (EP 2, p. 17).

Pablo disse que, em alguns casos, os próprios compositores pedem arcadas livres. Ele narrou um episódio que viveu em Londres durante um ensaio da WOP. Eles estavam ensaiando uma obra de Esa-Pekka Salonen, sob a regência do próprio compositor. A peça trazia a instrução *free bowings* (arcadas livres):

eu estava na penúltima estante, que é uma orquestra só de *spallas*, e do meu lado estava o *spalla* da *London Symphony*. E a obra já é uma obra contemporânea, com arcos livres [...] um dos comentários que o *spalla* da *London Symphony* fez, ele falou assim: *Now, let's fake!* [Agora, vamos fingir!] Porque ninguém sabia mais onde estava, porque não tinha a liderança ali na frente dando cabeçada, ou não tinha essa organização dos arcos que também ajuda no tempo (EP 2, p. 16).

Pablo disse que utiliza as arcadas livres apenas quando há notas finais em *fortissimo* ou em fermatas longas, nunca dentro de um fraseado:

Não, porque aí você está completamente livre para mudar quantas vezes de arco você quiser; já vai mudar o som. Porque aí, talvez a quarta estante esteja soando muito mais forte do que a terceira, ou a segunda, porque está usando muito mais arco. Então, na ideia de que o naipe está fazendo algo importante, algo temático, assim, melódico, aí eu prefiro que tenha uma unidade um pouco melhor. E aí, no máximo, trocar de arco em lugares diferentes (EP 2, p. 26).

Segundo Pablo, a sincronia da direção das arcadas organiza também a distribuição de arco utilizada por todos os violinistas do naipe e promove uma uniformidade rítmica. Com um toque de humor, Pablo resumiu seu pensamento sobre a uniformidade dentro do naipe:

Então, o que eu acho mais importante, na verdade, para um músico de orquestra, ou para um *spalla*, na minha opinião, é ele saber o contexto do que ele está tocando. Se ele não souber, não adianta tocar as notas certas. Então, se eu tivesse que fazer uma escolha, é preferível tocar no lugar certo notas erradas do que tocar no lugar errado notas certas (EP 2, p. 17).

Continuando dentro da ideia de contextualização trazida por Pablo, perguntei o quanto ele leva em consideração os tratados de época sobre práticas interpretativas quando tem que preparar um repertório do período clássico ou barroco. Ou seja, se, mesmo tocando com instrumentos “modernos”, ele se preocupa em buscar um tipo de autenticidade histórica na maneira de tocar, o que convencionou-se chamar de interpretação historicamente informada.

Para Pablo, quanto mais antiga a música, mais complexa ela é no aspecto interpretativo, “porque quanto mais afastado a gente está no tempo, menos referências você tem” (EP 2, p. 19). Segundo ele, não havia uniformidade interpretativa no período barroco. Na Europa daquela época, compositores de países diferentes cultivavam estilos diferentes que ensejavam interpretações variadas. Diferentes formas de articular, ornamentar e frasear.

Pablo disse que, apesar desta variedade de possibilidades, o músico de orquestra tem como fator limitante a interpretação do regente:

Então, não adianta, por exemplo: Tá bom! Eu vou fazer historicamente informada. Que é a minha ideia... mas se o maestro for um maestro que quer tudo mais romântico, por exemplo, se fosse Kurt Masur, que eu já trabalhei com ele, dificilmente ele ia gostar dessa linguagem (EP 2, p. 20).

Mesmo com essa limitação interpretativa, Pablo disse que busca sempre trabalhar com esta contextualização histórica, fruto de estudos já muito desenvolvidos. “É importante que você leve para o seu ambiente de orquestra, para o seu ambiente de trabalho essas alterações, para que você não fique parado no tempo” (EP 2, p. 20).

Para ele, entretanto, não se pode imaginar que exista apenas uma forma de interpretar uma obra, é importante que haja diversidade. Pablo fez uma comparação entre o violinista Jascha Heifetz (1901-1987) e o pianista Glenn Gould (1932-1982), que, apesar de contemporâneos, tinham formas muito diferentes de interpretar músicas do período barroco.

Então, eu acho que é importante que essas alterações existam, não só pelos trabalhos de pesquisa, mas porque o público também precisa ouvir de formas diferentes a música, que não é uma coisa absoluta, que você não vai tocar uma interpretação e você acredita que existe só uma maneira de você interpretar. Até para a longevidade, para a continuidade do nosso tipo de arte, eu acredito que é importante que com o passar dos anos, as interpretações mudem completamente... Então, eu acho importante sempre começar com algo estudado, historicamente informado, como você falou, e aí isso vai se adaptar à realidade de quem estiver liderando o grupo (EP 2, p. 21).

O gosto musical se transforma e cada época reinterpreta a música do passado a partir dos paradigmas que lhe são peculiares. Atualmente temos fácil acesso a mais de cem anos de gravações de interpretações musicais e a muita pesquisa musicológica sobre técnicas e práticas interpretativas de outras épocas. Um mar de referências que, como pesquisadores, utilizamos para fazer ciência, mas, como músicos, utilizamos para fazer arte.

Passei, então, a perguntar sobre as mudanças de arcadas ocorridas no repertório daquela semana. Como descrevi acima, antes do início do ensaio, Pablo passou por todas as estantes de primeiro violino para alterar uma marcação. Nas figuras 45 e 46 podemos ver a arcada que já constava nas partes e a alteração proposta por Pablo, respectivamente.

Figura 45: Arcada anterior à alteração

Fonte: Ligeti (1996)

Figura 46: Alteração de arcada feita por Pablo

Fonte: Ligeti (1996)

Na figura 46, podemos ver que Pablo inverteu a direção das arcadas, começando pela última colcheia do compasso da letra Y até o primeiro tempo do quinto compasso de Y. A partir do compasso da letra Y, seguem-se duas frases de oito compassos, com desenho rítmico e acentuação rítmica semelhantes. Embora todas as notas destas duas frases sejam acentuadas, as semínimas do segundo e quarto compassos de cada frase, por serem mais longas, são tocadas com uma quantidade maior de arco do que as colcheias e, por consequência, recebem um apoio maior.

Na figura 45, as semínimas da primeira frase estão marcadas para cima e as da segunda frase, para baixo. Esta notação pode resultar em uma ênfase musical diferente entre as duas frases, a não ser que haja um esforço consciente por parte de todos os músicos do naipe para igualar a acentuação nas duas frases.

Com a alteração proposta por Pablo, todas as semínimas são tocadas para baixo, o que favorece a execução do acento e promove a igualdade da acentuação entre as duas frases (Figura 47).

Figura 47: Semínimas destacadas

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled '507' and contains a melodic line with eighth notes and rests. Above the staff, there are markings including a boxed 'Y', 'IV', and several accents. The bottom staff is labeled '508 (IV)' and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Above the staff, there are markings including '(IV)', '-V-', and several accents. The word 'più f' is written below the first few notes of the bottom staff. Several notes in both staves are circled, highlighting specific eighth notes.

Fonte: Ligeti (1996)

Durante o ensaio da *Sinfonietta*, percebi que Pablo pediu ao regente que repassasse uma alteração de arcada para os naipes de violinos. A figura 48 traz a arcada que já estava marcada, antes da alteração. Na anacruse para o compasso do número 5 há a indicação de *forte* e o sinal de *crescendo*, portanto, o *forte* reincidente do compasso seguinte pode ser entendido como um recuo de dinâmica em relação ao resultado do *crescendo*. No entanto, o regente sentiu que o segundo sol suspenso do compasso do número 5 começava com intensidade muito inferior do que o *forte* marcado. Esta diferença de dinâmica estava sendo maximizada pelo fato de que a nota do segundo *forte* começava mais perto da ponta do arco.

Figura 48: Arcada anterior à alteração

The image displays a musical score for four staves, numbered 95, 105, 114, and 122. The score includes the following annotations and markings:

- Staff 95:** Starts with a *V* marking. Above the staff, it says "Più mosso accel. (♩ = 144)". There are *f* (forte) markings and a box containing the number "5".
- Staff 105:** Features a *V* marking and a *cresc.* (crescendo) marking. There are *f* markings and a *V_s* marking.
- Staff 114:** Includes a *V* marking, an *espr.* (espressivo) marking, and a box containing the number "6". There is an *mf* (mezzo-forte) marking at the end of the staff.
- Staff 122:** Shows a *V* marking and a *V_s* marking. At the bottom, there are markings "3" and "7", and the text "Vc. Ch." (Violoncello).

The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings, illustrating the concept of an arcada (phrasing) before a change in dynamics or tempo.

Fonte: Janáček (2017)

Pablo contou que, no ensaio do dia anterior, o regente o procurou e pediu que ele sugerisse uma arcada que diminuísse a diferença de dinâmica entre os dois sóis sustentados e que conferisse uma continuidade maior à frase. A solução encontrada por Pablo (Figura 49) foi estender a ligadura da anacruse até a primeira nota do compasso do número 5. Dessa forma, o *crescendo* da anacruse continuava sendo favorecido pela arcada para cima e o segundo *forte* começava para baixo, em uma região mais próxima ao talão, fazendo com que ficasse mais fácil obter a dinâmica desejada pelo regente.

Figura 49: Arcada alterada por Pablo

Fonte: Janáček (2017)

Ainda sobre a figura 48, entre os compassos 112 e 115 há duas arcadas consecutivas para cima, dentro de um longo *crescendo*, separadas por duas pausas de colcheia com velocidade de semínima igual a 144 bpm. Para realizar este *crescendo* é necessário utilizar uma grande porção do arco, dado que a dinâmica anterior ao *crescendo* é *forte*. Ou seja, entre as duas arcadas, sobra pouco tempo para que os violinistas retomem o arco próximo à ponta para realizar a segunda arcada para cima.

Entre os compassos 116 e 120, está proposto um *divisi* de arco. As arcadas a serem executadas pelos violinistas sentados do lado de fora (lado direito da fila, próximo à plateia) estão marcadas em cima das notas e as arcadas destinadas aos violinistas sentados do lado de dentro (lado esquerdo da fila) estão embaixo das notas. Dessa forma, os violinistas sentados do lado de dentro teriam que tocar três arcadas para cima, em dinâmica *forte*, com grande quantidade de arco e pouco tempo para as retomadas.

Com as alterações propostas por Pablo (Figura 49) esta questão foi resolvida, pois as arcadas ficaram alternadas entre os compassos 112 e 115, e o *divisi* de arco foi cancelado entre os compassos 116 e 120.

No terceiro movimento houve alteração de arcada entre os compassos 99 e 105. A arcada deste trecho, anotada na figura 50, segue a lógica de crescer a

intensidade na direção do talão e diminuí-la na direção da ponta. Ou seja, *crescendo* para cima e *diminuendo* para baixo. Entretanto, segundo Pablo, o resultado desta arcada não estava condizente com as demais indicações de interpretação.

Então, de maneira geral, se você me perguntar, *crescendo* é mais fácil para cima, *diminuendo* para baixo. Esse seria um padrão, que na maioria dos lugares você costuma ver, que seria mais natural. Mas o compositor escreve *forte* e, para piorar, ele escreve *espressivo*, já na colcheia. Então, o motivo da minha troca é justamente para que você tenha mais expressividade e já comece com uma dinâmica generosa (EP 2, p. 49).

Figura 50: Arcada anterior à alteração

Fonte: Janáček (2017)

A arcada para cima no compasso 99 estava resultando em um início de frase fraco e sem a expressão necessária, “porque na ponta você não... Provavelmente, você não vai tocar tão forte quanto no talão” (EP 2, p. 49). Para Pablo, o *forte espressivo* estava acontecendo apenas no final do *crescendo*. Para começar com a dinâmica necessária, Pablo inverteu a arcada (Figura 51), começando para baixo, porque “o compositor frisou que o *espressivo* está em cima, logo no começo e não no final desse *crescendo*” (EP 2, p. 50).

Figura 51: Alteração de arcada feita por Pablo

Fonte: Janáček (2017)

Na última parte da entrevista, expus brevemente a ideia de “Regra do arco para baixo”, como definida por Boyden (1990) e a crítica de Szigeti (1979) ao uso constante da correlação da arcada para baixo com a acentuação musical, chamando-a de “A superstição da ‘arcada para baixo em cada tempo forte”’. (Szigeti, 1979, p. 193). Perguntei a Pablo de que forma ele via e utilizava esta correlação e se também achava que ela é uma superstição, como afirmou Szigeti.

Eu vou te falar assim, se eu me perguntasse, o que você prefere? Arco para baixo ou arco para cima? Eu te responderia, arco para cima. Eu prefiro arco para cima. Porque o arco para cima, você é obrigado a ter um esforço diferenciado do que um arco para baixo. O arco para baixo é mais... Tipo, esse movimento para baixo é mais terreno, assim. Tipo, você... Depois você morre, você vai lá para baixo. O arco para cima exige que você se desenvolva, vai... Como, filosoficamente falando, a se tornar uma pessoa melhor, a você crescer de alguma forma. Então, se eu tivesse escolhido entre os dois arcos, eu prefiro ir para cima, cara (EP 2, p. 48).

3.5 - Análise transversal dos casos

No capítulo anterior, buscamos apresentar dados sobre os processos de escolha e marcação de arcadas orquestrais de quatro *spallas* atuantes em orquestras sinfônicas profissionais brasileiras. Neste sentido, foram abordadas em cada caso questões sobre a formação musical, sobre os conceitos referentes às

arcadas e sobre os critérios e técnicas para a escolha e marcação das arcadas orquestrais, divididas em três textos.

O objetivo desta análise é constatar e compreender convergências e singularidades entre os casos e destacar pontos considerados relevantes na relação do *spalla* com as arcadas orquestrais.

3.5.1 - Formação musical

Logo de início, os quatro casos apresentam similaridades e individualidades em seu processo de iniciação musical.

Todos os entrevistados tiveram referências musicais no ambiente familiar. Emmanuele Baldini, Alejandro Aldana e Pablo de León são filhos de músicos profissionais. O pai de Ricardo Amado, apesar de não ser músico, é um amante da música, promovia saraus em sua casa e possibilitou que os filhos estudassem música. Segundo Araldi (2004, p. 131), “as vivências no âmbito familiar se constituem em um marco para os gostos e as escolhas pessoais.” Desta forma, é evidente a influência do estímulo familiar à apreciação e produção musical na trajetória profissional dos entrevistados.

Apesar desta similaridade na influência parental, os *spallas* têm origens muito distintas, já detalhadas anteriormente. A seguir, destacamos alguns dados biográficos, à guisa de ressaltar a pluralidade cultural envolvida na formação musical dos entrevistados.

Emmanuele nasceu no norte da Itália e teve a primeira experiência internacional ao vencer um concurso aos doze anos. Sua formação seguiu em Genebra, Berlim e Salzburgo.

Ricardo nasceu em Uberlândia, onde iniciou seus estudos musicais. Após um período afastado do violino, retomou os estudos ainda em Uberlândia e seguiu para Brasília e depois para o Rio de Janeiro a fim de dar prosseguimento à sua formação.

Alejandro tem pais argentinos, mas nasceu no Brasil. Aos nove anos iniciou os estudos musicais na Argentina, onde pôde estudar, além do violino, música de câmara e prática de orquestra. Teve experiências em festivais internacionais e terminou sua formação na Alemanha.

Pablo tem pai uruguaio e mãe brasileira, mas nasceu em Portugal, onde teve sua iniciação musical aos quatro anos. Aos seis, já no Brasil, teve início a formação no violino que foi concluída em Israel.

Mesmo dentro destas diferenças, podemos destacar que cada um deles fez menção relevante aos seus professores de violino, citando-os todos pelo nome, reforçando a transmissão de conhecimento através da relação professor/aluno. Outro ponto relevante é o caráter cosmopolita da formação de todos os entrevistados. Mesmo Ricardo, que não saiu de seu país para estudar, teve professores brasileiros e estrangeiros com larga experiência internacional.

3.5.2 - Instrução sobre o cargo de *spalla* e as arcadas orquestrais

A diversidade das experiências culturais na formação de cada entrevistado influencia o modo como entendem e praticam a função de *spalla*. Segundo Dayrell (1996), o processo formativo, educacional,

ocorre nos mais diferentes espaços e situações sociais, num complexo de experiências, relações e atividades, cujos limites estão fixados pela estrutura material e simbólica da sociedade em determinado momento histórico. Nesse campo educativo amplo, estão incluídas as instituições (família, escola, igreja, etc...), assim como também o cotidiano difuso do trabalho, do bairro, do lazer, etc. (Dayrell, 1996, p. 8).

Nesse processo formativo, há também uma diversidade de experiências entre os casos em relação à prática orquestral, preparação para a função de *spalla* e o aprendizado sobre a escolha das arcadas.

Pablo e Alejandro participaram de orquestras juvenis desde os primeiros anos de estudo e tiveram a oportunidade de aprofundar os estudos com violinistas com larga experiência como *spalla*.

Para Pablo, um exercício “divisor de águas” em sua formação como *spalla* foi o de marcar dedilhados e arcadas no repertório que estudou com Chaim Taub, e discutir estas marcações com seu professor. Pablo teve a oportunidade de trabalhar com Taub vários solos de *spalla* e, mesmo depois de conquistar o cargo de *spalla* na OSTMS, continuou tendo aulas esporádicas em Israel com Taub.

Alejandro disse que seu professor, Walter Forchert, abordava com frequência os critérios para a escolha das arcadas durante as aulas. Além disso, frequentou orquestras juvenis e festivais internacionais, que têm a prática orquestral como parte importante de sua programação.

Ricardo também teve experiências em orquestras juvenis no conservatório em Uberlândia, em Brasília, na camerata liderada por Nicolas Merat, nos festivais de música que participou e na Orquestra Jovem do Rio de Janeiro, com o regente David Machado. Entretanto, ele atribuiu sua formação como músico de orquestra primeiramente ao trabalho com a Orquestra Brasil Consort, orientado por seu professor Paulo Bosísio. Ricardo também citou a breve experiência que teve com Leon Spierer.

Diferentemente dos outros entrevistados, Emmanuele não teve a prática de orquestra durante a sua formação como violinista. Ele começou “tarde” a tocar em orquestra e teve que compreender as peculiaridades da função de *spalla* sem ter tido uma preparação. Mesmo sem tal experiência, Emmanuele disse que, ao chegar à OSESP, se sentia tecnicamente preparado para o cargo de *spalla*. Segundo Emmanuele, ele deve esta preparação, em parte, aos seus professores de violino, mas principalmente aos de música de câmara. Destes professores, Emmanuele disse que herdou a preocupação com a utilização de partituras *Urtext*, a adequação da técnica e da forma de interpretar ao contexto histórico e estilístico de cada repertório e, conseqüentemente, a construção dos critérios para a escolha das arcadas.

Para além desta transmissão de conhecimento professor/aluno, Emmanuele ressaltou que “a bagagem mais importante nesse sentido é a curiosidade individual”, que inspira um processo constante de pesquisa em busca de aprimoramento. Emmanuele afirmou que aprende muito observando as arcadas dos solistas e regentes com os quais trabalha e em performances gravadas em vídeo.

Neste ponto há também uma convergência entre todos os casos. Todos relataram a importância do constante aprimoramento, e destacaram a consulta a vídeos de outras orquestras como recurso importante no processo de pesquisa sobre cada novo repertório. Ricardo citou, por exemplo, uma diferença de arcada que encontrou ao comparar dois vídeos da mesma obra, por uma orquestra francesa e outra alemã. Emmanuele disse que, ao preparar um quarteto de Penderecki, assistiu a todas as gravações que encontrou no *YouTube*. Alejandro afirmou que

sempre revisita gravações, mesmo de obras que já tocou, e se mantém aberto a mudanças interpretativas e de arcadas.

É comum que escolas de música, conservatórios, faculdades e universidades de música tenham na sua grade curricular disciplinas de prática em conjunto, entre elas orquestras de cordas e orquestras sinfônicas. Entretanto, nem sempre assuntos específicos, como as atribuições dos cargos de liderança dentro da orquestra, são abordados de maneira sistematizada. No caso das arcadas, é ainda mais rara a presença de um ensino pedagogicamente organizado, com suporte teórico e espaço para exercícios e experimentação. Isto não quer dizer que estes conhecimentos e práticas não sejam transmitidos. O que ocorre, muitas vezes, é que estas questões relacionadas à performance orquestral são transmitidas e assimiladas na prática, através de um processo de observação e reprodução de comportamentos e técnicas.

3.5.3 - Conceitos e critérios para a escolha das arcadas

Sobre os critérios que utilizam para a escolha das arcadas, os entrevistados apresentaram respostas semelhantes, mas com variações de enfoque.

Em maior ou menor grau, todos colocaram o regente como líder da interpretação e o *spalla* como um intermediário entre o regente e a orquestra. Afirmaram também a importância da agilidade que o *spalla* deve ter em compreender as intenções musicais do regente.

Alguns regentes costumam expressar verbalmente suas instruções, outros procuram transmiti-las através do gestual. Regentes menos experientes ou que não tocam instrumentos de cordas, podem, eventualmente, utilizar um vocabulário musical mais geral ou alegórico em relação às articulações e fraseados. Nestas situações, é trabalho do *spalla* decifrar as instruções do regente e traduzi-las para a linguagem técnica, sugerindo arcadas, golpes de arco, região do arco, dedilhados, etc.

Há também os regentes que dominam os aspectos técnicos dos instrumentos de cordas e que sugerem arcadas ou mesmo trazem suas partes, já com arcadas marcadas. Nestes casos, Ricardo disse que sempre acata as partes e as sugestões dos regentes, pois, para ele o regente é “supremo” em relação à interpretação.

Já Alejandro disse que se mantém sempre aberto às sugestões dos regentes e dos demais chefes de naipe, mas que também gosta de se posicionar de maneira mais enfática, principalmente quando se trata de repertório dos períodos clássico e barroco. Segundo ele, o *spalla* deve ser muito “ágil” e “convicente” em suas intervenções, “propor e mostrar uma outra versão, muitas vezes. Às vezes durante o ensaio, às vezes no intervalo, melhor. Depende do contexto, depende do maestro, depende da situação”.

Com relação a regentes trazerem partes já marcadas, Emmanuele se referiu à partitura de *Vida de Herói* que recebeu do regente Frank Shipway (1935-2014), com as marcações feitas na Orquestra Filarmônica de Berlim, como “tesouros que vão encher cada vez mais aquela mala de experiências que você tem e constrói ao longo dos anos.”

Outra situação frequente é que as partituras já tenham arcadas marcadas quando a orquestra repete um repertório. Isto também é comum nas partituras que são alugadas. Pablo disse que, na maioria das vezes, espera até o momento do ensaio para julgar se as arcadas funcionam ou precisam ser alteradas, até mesmo em respeito aos colegas que marcaram as arcadas anteriormente.

Alejandro procura não fazer muitas alterações nas partes já utilizadas em sua orquestra, porque entende que estas marcações ajudam a construir uma tradição. Para ele, cada orquestra desenvolve uma identidade, “um código comum, implícito, tácito de como interpretar algum repertório ou outro.” Alejandro defende que o *spalla* deve, ao longo dos anos, conhecer e representar essa identidade, e também pode contribuir para a sua construção ou transformação.

Outro aspecto interessante, ressaltado por Emmanuele, Ricardo e Pablo, é a importância de se ter em mente as características dos músicos do naipe que irá executar a arcada. Emmanuele disse que o *spalla* deve marcar as arcadas pensando não em si, mas sim no seu naipe. Para ele, o *spalla* deve conhecer muito bem as características do seu naipe e escolher as arcadas que melhor se adaptem à sua realidade, mesmo que em um primeiro momento elas sejam pouco sofisticadas. Sobretudo quando se trata da interpretação historicamente orientada dos repertórios clássicos e barrocos, Emmanuele acredita que o *spalla* pode trabalhar com seu naipe, no sentido de transformar gradualmente a maneira de tocar.

Ricardo busca marcar arcadas que ele considera violinisticamente óbvias, que possam ser facilmente assimiladas, para que os músicos não se preocupem

mais com a dificuldade de execução da arcada do que com os elementos musicais. Segundo Ricardo, muitas vezes, os *spallas* insistem na escolha de arcadas de difícil execução, sem considerar os colegas do naipe.

Já para Pablo, não se pode afirmar que a arcada boa é aquela de fácil execução. Máximas como “*diminuendo* deve ser tocado para baixo e *crescendo* para cima” devem ser relativizadas, pois, “nem sempre o que é fácil vai soar bem.” Ele mencionou que jamais marcaria algumas arcadas que tocou na *World Orchestra for Peace*, mas que naquele contexto funcionaram bem.

Em nossa primeira entrevista, Alejandro disse que os critérios que utiliza para a escolha das arcadas são cem por cento musicais, e que não vê diferenças entre a escolha de arcadas para o repertório solo, de música de câmara ou de orquestra. Já em nosso segundo encontro, Alejandro retomou a resposta de maneira a contextualizá-la ao ambiente orquestral. Ou seja, quando marca arcadas para o naipe, aí sim ele sopesa a arcada em relação às condições do naipe e do ensaio. Segundo ele, o *spalla* não pode pretender que o naipe execute uma arcada “virtuosa” se o tempo de ensaio não for suficiente para isto.

Outro aspecto presente na rotina orquestral que foi particularmente enfatizado por Emmanuele é a relativização dos sinais de dinâmica. Segundo ele, é importante ter em mente que a dinâmica marcada na parte de orquestra é referente ao resultado sonoro de todo o naipe, não de cada violinista. Esta relativização dos sinais de dinâmica deve ser levada em consideração pelo *spalla* na escolha das arcadas. Para ele, apesar do fato de que um violinista com boa técnica seja perfeitamente capaz de executar um *diminuendo* em uma arcada para cima, na orquestra, os efeitos, vantagens e desvantagens de cada arcada, são multiplicados pelo número de músicos do naipe. Desta forma, se algum dos músicos não conseguir executar o *diminuendo* para cima de maneira satisfatória, o resultado musical pode ser comprometido.

Como vimos anteriormente, não é nova a ideia de que o violinista deve ser capaz de executar arcadas para baixo e para cima com a mesma eficiência. Já no século XVI, sobre as arcadas para baixo e para cima, Ganassi (1542) defendia que não se deve deixar de praticar tanto um modo quanto outro. Geminiani (1751, p. 4), no século XVIII, advertia para que não se seguisse “aquela regra infeliz de mover o arco para baixo na primeira nota de cada compasso.” Mesmo assim, segundo Emmanuele, há casos em que “uma arcada errada pode ser mortal.”

3.5.4 - Técnicas e ferramentas

A crescente presença da tecnologia em todas as áreas da vida humana se faz sentir também no meio orquestral, por exemplo, na relação dos *spallas* com os arquivistas. Os quatro entrevistados disseram que, para o estudo e preparação das arcadas, preferem as partituras digitais àquelas impressas. As partes são digitalizadas pelo arquivo e disponibilizadas para os músicos através de sites de compartilhamento de arquivos ou enviadas por e-mail.

Todos os *spallas* utilizam o mesmo dispositivo (*iPad*) e o mesmo aplicativo (*forScore*) para ler as partes de estudo e marcar as arcadas. Eles também compartilham algumas estratégias para a anotação das alterações.

Sinais de arcada para baixo e para cima, ligaduras ou sinais de articulação são marcados em cor vermelha, principalmente quando alteram alguma arcada ou sinal interpretativo que já constavam na partitura. Para facilitar ainda mais o trabalho do arquivo em localizar as alterações, todos os entrevistados costumam marcar um X, também em cor vermelha, no início e/ou no fim do pentagrama onde se encontram as alterações. Com o destaque da cor vermelha, os arquivistas podem identificar mais facilmente as alterações do que se estivessem marcadas a lápis em partitura de papel.

A utilização de cores diferentes na marcação de partituras impressas certamente acarretaria em inconvenientes. Tanto lápis de cor quanto canetas coloridas ou marcadores de texto são muito difíceis de serem apagados do papel e, mesmo quando apagados, deixam manchas que podem, eventualmente, prejudicar a leitura. Por isso, nas partituras utilizadas nos ensaios e apresentações, as marcações são feitas a lápis, para que possam ser facilmente apagadas, caso haja alguma alteração durante os ensaios.

Vale destacar que a utilização de cores serve apenas para facilitar a comunicação entre os *spallas* e os arquivistas. Uma vez identificadas as alterações, os arquivistas transferem-nas todas a lápis para as partituras impressas que serão utilizadas durante os ensaios e concertos.

Outra vantagem na marcação digital das partituras é o ganho de velocidade e eficiência. Antes da era digital, com as partes impressas, os *spallas* tinham que ir até a sala do arquivo para buscá-las e voltar para devolvê-las marcadas. Digamos que os arquivistas encontrassem uma inconsistência nas marcações e quisessem tirar a

dúvida com o *spalla*. O *spalla* teria que voltar até a sala do arquivo apenas para sanar a dúvida ou teriam que esperar até o próximo ensaio ou algo assim. Atualmente, utilizando partituras em *PDF*, esta comunicação é imediata.

Mesmo conferindo tais vantagens, as partituras digitais ainda não substituíram completamente as partes impressas em orquestras sinfônicas. Vários músicos de orquestra, principalmente de naipes que não dividem estante, já utilizam tablets para ler as partituras durante ensaios e concertos. Entretanto, o alto custo dos aparelhos ainda faz com que as partituras de papel sejam preferidas na maior parte dos casos.

Um ponto destacado, tanto pelos *spallas* entrevistados quanto pelos arquivistas que foram ouvidos durante as observações de campo, é a importância da devida antecedência para a preparação das arcadas. Alejandro e dois dos arquivistas do Theatro Municipal de São Paulo afirmaram que todos os músicos da orquestra se posicionaram a favor de um pleito dos arquivistas para que os repertórios não fossem alterados com menos de três meses de antecedência.

Muitas razões justificam esse pleito. Há casos de músicas que necessitam que o arquivo faça um trabalho de revisão editorial, seja porque são edições manuscritas, seja porque contêm muitas rasuras ou baixa qualidade de impressão. Balés e óperas requerem ainda mais antecedência devido à duração das obras. Em muitos casos, as partituras são utilizadas tantas vezes que as rasuras ou marcações sobrepostas podem dificultar a leitura. Nestes casos, a impressão de um novo material, mesmo que esteja em branco e as arcadas precisem ser copiadas novamente, pode contribuir para a qualidade da execução da obra.

Consultar gravações, buscar partes já marcadas na internet, consultar a grade e testar possibilidades de arcadas são processos de pesquisa que tomam tempo. A antecipação na definição do repertório e na preparação das partes permite este trabalho e reduz a quantidade de alterações ou dúvidas sobre as arcadas durante os ensaios. Para Gigante (1986, p. 28, tradução nossa), “nada é mais desmoralizante para os músicos do que ter um chefe de naipe indeciso a cada ensaio sobre sua escolha das arcadas”⁹³. As interrupções causadas por falta de marcação ou conferência prévia das arcadas geram ainda mais estresse e desconforto no ensaio. Para evitar estas situações, muitas orquestras estabelecem

⁹³ No original: “Nothing is more demoralizing to the players than to have a section-leader who vacillates from rehearsal to rehearsal on his choice in the bowings” (Gigante, 1986, p. 28).

prazos para os arquivistas, *spallas* e chefes de naipe, em todos estágios do processo de marcação das arcadas.

Mesmo quando todo o planejamento ocorre a contento, frequentemente é necessário alterar arcadas, em função de demandas surgidas no próprio ensaio. O ideal é que as alterações ocorram de maneira discreta: o *spalla* anota a arcada em sua partitura, e os músicos das demais estantes copiam, sem que o ensaio precise ser pausado. Há casos, entretanto, em que o *spalla* precisa explicar a alteração para o naipe. Segundo Emmanuele, é importante que o *spalla* se adapte à dinâmica de ensaio de cada regente para saber de que forma proceder.

Pablo e Alejandro defenderam o ensaio de naipe como ferramenta importante para a uniformização da sonoridade do grupo. Alejandro disse que estes ensaios são frequentes na OSTMSp, com todas as cordas juntas ou com napes separados. Para ele, os ensaios de naipe são especialmente importantes em orquestras mais jovens e que contam com músicos com formações muito distintas, mas que precisam tocar e soar como grupo. Ricardo disse que tanto na Orquestra Petrobras Sinfônica quanto na OSTMRJ, os ensaios de naipe são raros, mas quando acontecem, ele gosta de posicionar os músicos em círculo, para que todos possam ver uns aos outros e, desta forma, amalgamar mais rapidamente a sua forma de tocar.

CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como objetivo central a investigação dos critérios utilizados por *spallas* para a escolha e marcação das arcadas orquestrais. Para isto, foram entrevistados quatro *spallas*, atuantes em orquestras sinfônicas brasileiras, através do método de estudo multicaso, dentro da abordagem qualitativa de pesquisa. Desta forma, pudemos abordar aspectos da formação musical e trajetória profissional, conceitos e técnicas para escolher e marcar arcadas. Para contextualizar e fundamentar a análise dos dados, realizamos pesquisa bibliográfica sobre as arcadas em geral e sobre as arcadas orquestrais.

A preocupação com a correta utilização da direção das arcadas para o violino está registrada na tratadística desde o final do século XVI. Os critérios envolvidos no processo de escolha das arcadas acompanharam as transformações dos estilos musicais e dos instrumentos. Atualmente, dado o amplo recorte temporal do repertório executado pelas orquestras sinfônicas, os *spallas* têm a incumbência de escolher arcadas para obras dos mais variados estilos e contextos históricos, sob as mais diversas interpretações dos regentes à sua frente. Desta forma, torna-se necessário que os *spallas* tenham as ferramentas técnicas, culturais e conceituais para navegar através dos diferentes períodos e estilos.

No primeiro capítulo, procuramos apresentar um panorama histórico das origens do arco e das “disciplinas de arcadas”, até os padrões atuais. O arco do violino sofreu diversas transformações, que culminaram na hegemonia do modelo Tourte em meados do século XIX, até que as correntes de interpretação historicamente orientadas começassem a reintroduzir modelos antigos de arco, que ganham cada vez mais adeptos, inclusive no meio orquestral.

O segundo capítulo trouxe a descrição da mudança de foco da pesquisa e da metodologia utilizada. A abordagem qualitativa, através do estudo multicaso, mostrou-se adequada para investigar de maneira profunda e holística os processos, critérios e referências técnicas e musicais dos *spallas* em relação às arcadas orquestrais. Os dados para a análise vieram das entrevistas semi-estruturadas, das observações das atividades dos *spallas* durante os ensaios e das partituras utilizadas nos ensaios.

No terceiro capítulo, apresentamos os quatro casos, através da sistematização em três etapas dos dados coletados: formação musical; conceitos

sobre arcadas orquestrais; prática da escolha e marcação das arcadas. Em seguida, na análise transversal, buscamos evidenciar as semelhanças e singularidades entre as falas e práticas dos quatro entrevistados. Pudemos identificar muitos pontos de concordância entre as falas e práticas dos entrevistados e a literatura sobre arcadas orquestrais.

Como dito anteriormente, os assuntos abordados nesta pesquisa têm íntima relação com minha trajetória. Sempre gostei de ler, mas, estranhamente, não tinha o hábito de ler sobre assuntos afeitos à minha prática profissional. Durante minha graduação em música recebi algumas instruções sobre pesquisa científica no primeiro ano, mas nenhum estímulo para a pesquisa ou escrita acadêmica. O trabalho de conclusão de curso resumiu-se a um concerto solo com a orquestra da universidade, sem a necessidade da produção de qualquer texto.

Segundo Queiroz,

Vale salientar que apesar dos avanços nos estudos musicais, ao longo das últimas décadas, a qualificação para a pesquisa na graduação ainda é limitada e, por vezes, a preparação do músico não passa por um processo sistemático de formação científica (Queiroz, 2013, p. 12).

Talvez este fato se deva à tradição da transmissão oral de conhecimento no ensino de instrumento, “por meio de uma interação professor e aluno, durante aulas e ao longo das gerações”, como a descrevem Bosísio e Lavigne (2022, p. 8).

Ou, talvez, minha ignorância em relação à literatura específica tenha sido pura negligência de minha parte, já que tive a sorte de ter professores de violino cultos, que, seguindo os ensinamentos de Carl Flesch (1873-1944), sempre enfatizaram a importância da racionalização sobre a técnica e a interpretação.

No prefácio de *Die Kunst des Violinspiels*, publicado originalmente em 1923, Flesch anuncia:

Esta obra não pretende ser uma “escola de violino” no sentido comum da palavra [...] Portanto, não se destina a iniciantes nem a estudantes avançados, mas a **violinistas pensantes** ou a quem deseja se tornar um. É uma tentativa de elevar a arte de tocar violino da experiência bruta ao nível mais elevado da experiência formada logicamente⁹⁴ (Flesch, 1978, p. III, tradução nossa, grifo nosso).

⁹⁴ No original: “Das vorliegende Werk soll keine “Schule des Violinspiels” im landläufigen Sinne des Wortes sein [...] Es wendet sich demnach weder an Anfänger, noch an fortgeschrittene Schüler,

Desta forma, o trabalho de pesquisa bibliográfica sobre as arcadas orquestrais e sobre a função do *spalla* me colocou em contato com uma literatura que eu desconhecia completamente. Para mim, foi especialmente instigante poder consultar os originais da maior parte dos tratados dos séculos passados citados neste trabalho, que estão disponíveis gratuitamente na internet. Imagino o trabalho de Boyden (1990), consultando todas estas fontes para publicar seu livro em 1965, sem as facilidades da internet e dos *PDF's*.

O contato com os entrevistados, meus colegas de profissão, e as visitas aos seus ambientes de trabalho foram experiências transformadoras para mim. Tive a oportunidade de vê-los em ação, conhecer mais de perto processos do seu dia a dia como *spallas* e as estruturas das orquestras nas quais trabalham. A forma como se organizam, em conjunto com os arquivistas, para entregar partes marcadas a tempo e com qualidade me proporcionou diversas reflexões sobre caminhos para melhorar estes processos na orquestra onde trabalho.

De acordo com Pablo de León (EP 1, p. 20), o nível de exigência das audições para orquestras profissionais tem aumentado gradativamente, e a proficiência técnica no instrumento já não garante um bom desempenho em um teste de orquestra, “você não consegue ver mais, gente entrando porque toca bem o instrumento. Não! Ele tem que ter um conhecimento prévio.” Na visão de Pablo, a prática de orquestra no período de formação e o estudo individual do repertório orquestral são cada vez mais importantes para aqueles que pretendem trabalhar em orquestras profissionais.

É nossa esperança que este trabalho possa servir de subsídio para alguns daqueles que estejam em busca de tornarem-se “*spallas* pensantes”.

sondern an denkende Geiger oder an solche, die es werden wollen. Es ist ein Versuch, die Kunst des Geigenspiels aus der rohen Erfahrung auf die höhere Stufe logisch geformter Erfahrung zu heben” (Flesch, 1978, p. III).

REFERÊNCIAS

ANDAI, Daniel. **A Contemporary Approach to Orchestral Bowings for the Concertmaster**. 2011. Ensaio (Doutorado em Música) - School of Music - Instrumental Performance, University of Miami, Coral Gables, 2011.

ANDRIJESKI, Julie. **Historical Approaches to Playing the Violin**. *In*: CARTER, Stewart; KITE-POWELL, Jeffery. **A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2012. p. 184-209.

ARALDI, Juciane. **Formação e Prática Musical de DJ's**: um estudo multicaso em Porto Alegre. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

BALDINI, Emmanuele. **[Sobre o sistema de marcação de arcadas na OSESP]**. Whatsapp: Mensagem particular para Ricardo Molter. 30 mar. 2023a. 1 mensagem por Whatsapp.

BALDINI, Emmanuele. **[Prazos para marcação das arcadas]**. WhatsApp: Mensagem particular para Ricardo Molter. 17 mai. 2023b. 1 áudio por WhatsApp.

BARTÓK, Béla. **Herzog Blaubarts Burg**: Oper in einem Akt op. 11. Violino I. Viena: Universal Edition A.G., 1925. 1 partitura.

BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. **Instrumentationslehre**. Leipzig: C. F. Peters, 1905.

_____. **Treatise on instrumentation**. Nova Iorque: Edwin F. Kalmus, 1948.

BISMANTOVA, Bartolomeo. **Compendio Musicale**. Ferrara: 1677.

BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari K. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

BOSÍSIO, Paulo G.; LAVIGNE, Marco A. **Técnica de Arco para Violino e Viola: abordagem prática**, incluindo uma visão abrangente de Flesch, Rostal, Capet e outros. São Paulo: Ilustre Editora, 2022.

BOYDEN, David D. **The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Music**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CRESWELL, John W. **Investigação qualitativa e projeto de pesquisa: escolhendo entre cinco abordagens**. Porto Alegre: Penso, 2014.

DAYRELL, Juarez. **A escola como espaço sócio-cultural**. In: DAYRELL, J. (org.). **Múltiplos olhares sobre educação e cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

DEBUSSY, Claude. **La Mer: Trois esquisses symphoniques pour orchestre**. Violino I. Boca Raton: Edwin F. Kalmus & Co. Inc., 1991. 1 partitura.

DEBUSSY, Claude. **Prelude to “The Afternoon of a Faun”**. Violino I. Boca Raton: Edwin F. Kalmus & Co. Inc., 1989. 1 partitura.

FIGUEIREDO, Carlos A. **TIPOS DE EDIÇÃO**. In: DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, [S. l.], n. 7, 2014. p. 39-55. Disponível em: <http://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em: 27 ago. 2023.

FLESCH, Carl. **Die Kunst des Violinspiels - I.Band: Allgemeine und angewandte Technik**. Berlim: Ries & Erler, 1978.

GANASSI, Silvestro. **Regola Rubertina**. Veneza: 1542.

GEMINIANI, Francesco. **The Art of Playing on the Violin**. Londres: 1751.

GIGANTE, Charles. **Manual of Orchestral Bowing**. American String Teachers Association, 1986.

GNATTALI, Radamés. **Sinfonia Popular**. Violino I. Rio de Janeiro. [2023?]. 1 partitura.

GREEN, Elizabeth A. H. **Orchestral Bowings and Routines**. Fairfax: American String Teachers Association, 1990.

HÄNDEL, George F. **Sonata para violino em ré maior: HWV 371**. Facsimile do manuscrito. [17--]. 1 partitura. Disponível em: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP72699-PMLP13605-Handel_D_Major_001.pdf. Acesso em: 29 jul. 2023.

HELD, Marcus. **Francesco Geminiani (1687-1762):** Comentários e tradução da obra teórica completa. 2017. Dissertação (Mestrado em música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

JANÁČEK, Leoš. **Sinfonietta**. Violino I. Viena: Universal Edition A. G., 2017. 1 partitura.

JONES, Timothy D. **As trajetórias musicais e as responsabilidades profissionais de cinco spallas de orquestras sinfônicas brasileiras**. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

JUDENKÜNIG, Hans. **Utilitis et Compendiaria**. Vienna: Hanns Singryener, 1523.

KJELLAND, James. **Orchestral Bowing: Style and Function**. Van Nuys: Alfred Publishing Co., 2003.

KÖPP, Kai. **German Bows: From ‘Cramer Bow’ to ‘Biedermeier Bow’**. In: *L’Archet Révolutionnaire Tome II*, ed. Jérôme Akoka, Paris, 2015, p. 9–12.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

LIGETI, György. **Concert Românesc: für Orchester**. Violino I. Mainz: Schott Musik International, 1996. 1 partitura.

LIPINAITYTĚ, Růta. **The Orchestra Concertmaster as a Polyfunctional Figure**. *In: International Journal of Liberal Arts and Social Science*. Vol. 2, No. 7. 2014.

MERCK, Daniel. **Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae**. Augsburg: Johann Christoph Wagner, 1695.

MIRANDA, Ronaldo. **Macunaíma: Balé em dois atos**. Violino 1. Rio de Janeiro, 2022. 1 partitura.

MOZART, Leopold. **A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing**. Oxford: Oxford University Press, 1985.

MOZART, Wolfgang A. **Concerto em Sol: para Violino e Orquestra, KV 216**. Violino solo. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1983. 1 partitura. Disponível em: https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/b/b5/IMSLP515101-PMLP3123-Mozart_Wofgang_Amadeus-NMA_05_14_1_03_KV_216_scan.pdf. Acesso em: 30 jul. 2023.

OSESP. **Arquivo Musical**. São Paulo, 2023. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=arquivomusical>. Acesso em: 10 mai. 2023.

OSESP. **Centro de Documentação Musical**. São Paulo, 2023. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=cdm>. Acesso em: 10 mai. 2023.

QUEIROZ, Luis R. S. **Ética na pesquisa em música: definições e implicações na contemporaneidade**. *In: Per Musi*, Belo Horizonte, n.27, 2013, p.7-18.

RABIN, Marvin; SMITH, Priscilla. **Guide to orchestral bowings through musical styles: A manual to be used with a video**. Madison: University of Wisconsin, 1990.

REICHARDT, Johann F. **Über die Pflichten des Ripien-Violinisten**. Berlim e Leipzig: George Jacob Decker, 1776.

REIS, Adonhiran; HELD, Marcus. **O conceito de escolas de violino e sua atual aplicabilidade no Brasil**. In: *Opus*, v.27, n. 3, p. 1-22, set/dez. 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2707>. Acesso em: 23 fev. 2023.

_____. **Os arcos barroco, de transição e moderno sob a égide positivista: uma discussão sobre o conceito de evolução tradicionalmente aplicado ao desenvolvimento do arco de violino**. In: *Per Musi*, n. 42, p. 1-25, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/37881/29897>. Acesso em: 23 fev. 2023.

RIMSKY-KORSAKOV, Nikolai. **Capricho Espanhol Op. 34**. Violino I. Nova Iorque: Edwin F. Kalmus. [19--]. 1 partitura.

ROGNONI, Francesco. **Selva de varii passaggi**. Milão: 1620.

ROGNONI, Riccardo. **Passaggi per potersi essercitare nel diminuire**. Veneza: 1592.

ROSSINI, Gioachino. **La Gazza Ladra**. Violino I. Boca Raton: Edwin. F. Kalmus, 19--. 1 partitura.

SALLES, Mariana I. **Arcadas e golpes de arco: a questão da técnica violinística no Brasil**. Proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco. 3. ed. Brasília: Thesaurus, 2017.

SILVA, Lílian M. P. **Extrato do Tratado sobre os Princípios Fundamentais para tocar violino de Leopold Mozart: Versão e Análise**. 2014. Dissertação (Mestrado em música) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

SPITZER, John; ZASLAW, Neal **The birth of the orchestra: history of an institution, 1650-1815**. London: Oxford University Press, 2004.

SPOHR, Louis. **Violin School**. Londres: Wessel & Co., 1850.

STOWELL, Robin. **'Good Execution and Other Necessary Skills': The Role of the Concertmaster in the Late 18th Century**. *In*: Early Music, Vol. 16, No. 1, pp. 21-33, 1988.

_____. **Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c1760-c1830**. *In*: Early Music, Vol. 12, No. 3, pp. 316-327, 1984.

_____. **Violin Technique and Performance Practice in Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

SZIGETI, Josef. **Szigeti on the Violin**. Nova Iorque: Dover Publications, 1979.

TARLING, Judy. **Baroque String Playing for ingenious learners**. St. Albans: Corda Music Publications, 2000.

TETTAMANTI, Giulia R. **Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: A Pesquisa Qualitativa em Educação**. São Paulo: Editora Atlas, 1987.

WILSON, David. **Georg Muffat Performance Practice**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

YIN, Robert. **Case study research and applications: design and methods**. 6. ed. Los Angeles: SAGE Publications, 2018.

YON, Kirsten A. **A Distinctive Legacy: The Musical, Historical, and Practical Evolution of the American Concertmaster from the 1950s to the Present. A Comparative Examination of the Concertmaster Position and Concertmaster Lineage in Modern-day America.** 2008. Tese (Doutorado em Música) - Rice University, Houston, 2008.

ZANNETTI, Gasparo. **Il scolaro.** Milão: 1645.

ANEXOS

Modelo do TCLE

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Gostaríamos de convidá-lo como participante da pesquisa de mestrado intitulada “Discussão sobre os parâmetros utilizados pelo *spalla* para a escolha de arcadas orquestrais”, conduzida por mim, Ricardo Molter, aluno do Programa de Pós-graduação em Música da UEM e orientada pelo Prof. Dr. Paulo Egídio Lückman. A pesquisa tem como objetivo investigar os parâmetros utilizados por *spallas* para a escolha das arcadas no repertório orquestral. Caso aceite participar da pesquisa, sua contribuição será feita através da concessão de entrevista realizada por videoconferência, em horário a ser marcado de acordo com a sua disponibilidade. A videoconferência facilita o agendamento e a gravação da entrevista e barateia os custos da pesquisa. A entrevista será realizada em forma de diálogo, a partir de questões elaboradas previamente, que servirão apenas como guia para a conversa. As questões abordarão o seu processo de formação musical, experiência profissional e aspectos técnicos e artísticos relacionados às arcadas orquestrais. Você terá acesso à transcrição da pesquisa e também aos resultados finais da pesquisa, podendo decidir a qualquer momento desistir da participação. Os riscos envolvidos na participação da pesquisa podem ser algum desconforto referente ao tempo despendido para a realização da entrevista ou algum constrangimento em responder qualquer questão. Contudo, você fica livre para não responder ou para escolher omitir trechos ou a integralidade da entrevista. Caso prefira, para evitar qualquer constrangimento, você pode participar de maneira anônima e omitiremos todos os trechos que possam identificá-lo, garantindo total sigilo de sua identidade. O benefício com a participação na pesquisa é contribuir para a formação e esclarecimento de *spallas*, músicos de orquestra, regentes, compositores, professores e qualquer outra pessoa que se interesse por arcadas orquestrais. Trechos das respostas, incluindo informações sobre sua história de vida, aparecerão transcritas no texto final da dissertação. A sua participação nesta pesquisa é voluntária e você pode manifestar a vontade de participar de maneira anônima ou desistir de participar em qualquer momento do processo. No caso de qualquer dúvida sobre a pesquisa, você pode entrar em contato comigo ou com o professor Paulo Egídio Lückman nos endereços e números telefônicos abaixo:

Ricardo Molter

Endereço: XXXXXXXXXX

E-mail: XXXXXXXXXXXX Telefone: XXXXXXXXXX

Paulo Egídio Lückman
Endereço: XXXXXXXXXXXX
E-mail: XXXXXXXXXXXX Telefone: XXXXXXXXXXXX

O Comitê Permanente de Ética em Pesquisa envolvendo Seres Humanos da UEM é um colegiado independente e interdisciplinar, responsável pela defesa dos direitos, dignidade e integridade dos participantes de pesquisa científica dentro dos padrões éticos, para o qual a presente pesquisa foi submetida. Você pode solicitar a qualquer momento acesso ao registro do consentimento e a toda a documentação referente à garantia da conduta ética desta pesquisa. Em caso de dúvidas com relação aos aspectos éticos da pesquisa, entrar em contato com o COPEP através do endereço abaixo:

Endereço: Av. Colombo, 5790, PPG, sala 4, CEP 87020-900 Maringá-Pr E-mail: copep@uem.br Telefone: (44) 3011-4597. Atendimento: 2ª a 6ª feira das 13h30 às 17h30. Considerando o cenário de pandemia, o atendimento ocorrerá preferencialmente por telefone ou e-mail. Para atendimento presencial, o COPEP solicita a gentileza de agendar horário, a fim de evitar aglomerações.

Eu, _____, li o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e compreendi o objetivo da pesquisa para a qual fui convidado a participar. A explicação que recebi deixa claro os riscos e benefícios da participação e o meu direito de interromper minha participação a qualquer momento, sem justificar minha decisão e sem qualquer prejuízo para mim. Eu concordo voluntariamente em participar deste estudo.

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura do Participante da Pesquisa

Assinatura do Pesquisador Responsável