


ARTIGO ORIGINAL

Análise e interpretação do primeiro movimento da Sonatina para violão de Sérgio Vasconcellos-Corrêa

Jéfrey Antônio de Andrade 

Universidade Federal de Minas Gerais, PPG Música, Departamento de Música | Belo Horizonte, MG, Brasil

Rogério Tavares Constante 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Departamento de Composição | Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Este artigo tem como escopo a análise musical do primeiro movimento da Sonatina para violão de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, além de investigar suas implicações na interpretação musical por meio de experimentações práticas, visando a performance. Partimos do pressuposto de que um exame aprofundado da obra pode enriquecer o processo criativo do intérprete, fornecendo embasamento teórico para suas experimentações e contribuições musicais. Autores como Rink (2007), Cook (1999) e Rothstein (1995) constituem o referencial teórico em uma breve reflexão sobre análise, interpretação e performance musical. O método analítico proposto por John White (1976) foi empregado, subdividindo o processo em microanálise, análise intermediária e macroanálise. Os resultados demonstram a relevância da análise como uma ferramenta importante, fornecendo dados para experimentações práticas que abrangem desde elementos menores, como relações motivicas, passando por questões fraseológicas, até questões mais amplas, como movimentação harmônica e forma musical.

Palavras-chave: Sérgio Vasconcellos-Corrêa, Sonatina, Análise Musical, Interpretação Musical, Performance Musical.

Abstract: This article aims to conduct a musical analysis of the first movement of the Sonatina for guitar by Sérgio Vasconcellos-Corrêa, while also investigating its implications for musical interpretation through practical experiments, aiming at performance. We start from the premise that a thorough examination of the work can enrich the creative process of the performer, providing theoretical grounding for their musical experiments and contributions. Authors such as Rink (2007), Cook (1999), and Rothstein (1995) constitute the theoretical framework in a brief reflection on musical analysis, interpretation, and performance. The analytical method proposed by John White (1976) has been employed, subdividing the process into microanalysis, intermediate analysis, and macroanalysis. The results demonstrate the relevance of analysis as an important tool, providing data for practical experiments that range from minor elements, such as motivic relationships, through phraseological issues, to broader considerations such as harmonic motion and musical form.

Keywords: Sérgio Vasconcellos-Corrêa, Sonatina, Musical Analysis, Musical Interpretation, Musical Performance.

Este artigo tem como objeto de pesquisa o primeiro movimento da Sonatina para violão solo do compositor paulista Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, obra a qual propomos uma discussão a partir de apontamentos analíticos e interpretativos visando a performance. Como diretriz para tal empreitada, partimos do princípio de que um estudo aprofundado das estruturas da obra pode contribuir para o processo criativo do intérprete, subsidiando suas experimentações e contribuições musicais por uma base teórica analítica. Da mesma forma, acreditamos que o processo inverso também ocorre, onde a prática interpretativa pode contribuir para decisões analíticas. Assim, o estudo e a criação da performance da Sonatina aqui descritas ocorreram a partir da análise musical em constante diálogo com experimentos práticos. Esse processo se construiu não de forma consecutiva, mas através de interações simultâneas por meio de ciclos reiterativos, onde análise musical e concepção interpretativa dialogaram constantemente, influenciando uma à outra. Porém, para maior clareza argumentativa, optamos por separar no texto as seções analíticas e interpretativas.

Sérgio Oliveira de Vasconcellos-Corrêa, nascido em 16 de julho de 1934 em São Paulo, recebeu formação musical de Camargo Guarnieri, destacando-se por sua sólida base nacionalista (Neves, 2008, p. 220). Seu vasto repertório, com mais de quinhentas obras de diversos estilos, inicialmente influenciadas pelo nacionalismo, posteriormente explorou caminhos como o politonalismo e atonalismo, após estudos do folclore e música indígena (Mariz, 2000, p. 425). Ao longo de sua carreira, adotou recursos composicionais contemporâneos, como aleatoriedade e eletroacústica, buscando uma linguagem mais livre e abrangente. A Sonatina para violão solo, especificamente, apresenta características do nacionalismo, com elementos do folclore musical brasileiro, bem como o emprego de linguagem tonal/modal e politonal/polimodal¹.

¹ Segundo Whittall (1980), politonalidade é “a presença simultânea e sobreposta de duas [ou mais] tonalidades distintas. Na prática o termo é aplicado não somente às composições que empregam duas tonalidades diatonicamente não ambíguas, mas também àquelas que sobrepoem segmentos modais contrastantes, ou duas tríades convencionalmente não relacionadas, sem outros elementos da progressão diatônica”.

1. Fundamentação teórica

Conforme destacado por Almeida (2011, p. 64), a prática interpretativa abarca um processo abrangente de preparação de uma obra ou texto preexistente. Tal processo engloba estudos técnicos, reflexões e decisões individuais do intérprete, que emanam de suas experiências, repertórios de significados e conhecimentos prévios, além da observação e análise, consciente ou não, do material em questão. A multiplicidade desses elementos singulares de cada intérprete contribui para a pluralidade de perspectivas sobre uma mesma composição. Mesmo quando alturas e estruturas rítmicas são definidas pela notação musical, os elementos subentendidos permanecem passíveis de interpretação, tais como os níveis de dinâmica e agógica, nuances timbrísticas e articulações.

A análise musical representa uma das ferramentas disponíveis para o intérprete a fim de aprofundar seu entendimento sobre uma obra, fornecendo fundamentos para experimentações interpretativas. Meyer (1973, p. 29) sustenta que, mesmo ocorrendo de maneira intuitiva ou espontânea, o processo analítico é sempre intrínseco ao trabalho do intérprete, enquanto Rink (2007, p. 26) argumenta que a “interpretação envolve decisões – conscientes ou não – acerca das funções contextuais de determinados aspectos musicais e dos meios de expressá-los”. Portanto, deduz-se que, se a interpretação implica em tomadas de decisão, os intérpretes estão constantemente realizando análises, conscientemente ou não, seja seguindo um método específico ou guiados pela própria intuição. Rink propõe ainda o uso do termo “intuição informada”, que é geralmente amparada por conhecimentos e experiências prévias, e, intencionalmente ou não, estarão implícitas nas decisões musicais do intérprete.

Em nossa concepção, o processo analítico com propósitos interpretativos, independentemente de sua abordagem, deveria primordialmente visar à performance, buscando compreender quais métodos podem especificamente atender às características de uma composição particular, facilitando assim a expressão de seus elementos musicais. Dunsby (1989, p. 9) postula que “compreender e tentar explicar uma estrutura musical não é o mesmo tipo de atividade que compreender e comunicar música”, enquanto Rink (2007) advoga pelo uso do termo “análise para intérpretes”, enfatizando a necessidade de evitar a aplicação indiscriminada dos resultados analíticos à performance. Assim, a

análise deve ser percebida como uma ferramenta que auxilia na resolução de desafios interpretativos, não devendo ser vista como uma imposição, uma busca por alguma verdade ou uma tentativa de desvendar as intenções do compositor. Segundo Cook (1999, p. 248-249), a relação entre análise e performance deve ser simultânea e interativa, não sequencial (onde a análise precede a aplicação prática), fornecendo possibilidades em vez de impor certezas, enquanto a análise contribui como um processo dinâmico, não como um produto estático.

Uma análise detalhada pode se revelar de extrema utilidade para o intérprete em diversos aspectos. Rink destaca que “até mesmo a passagem mais simples – como uma escala ou uma cadência perfeita, por exemplo – será moldada de acordo com a compreensão do intérprete, de como esta se encaixa numa obra em particular e as prerrogativas expressivas com que ela ou ele se dedicam” (Rink, 2007, p. 26). Portanto, os dados provenientes da análise podem servir como fundamento para experimentações relacionadas à dinâmica, agógica, andamento, articulação, timbre, caráter, controle temporal, condução dramática, entre outros aspectos interpretativos.

Compreender a forma musical, suas fundações tonais, seções, subseções, frases e motivos requer uma análise deliberada que não apenas observa suas estruturas, mas também seu contorno e sua disposição temporal (Rink, 2007, p. 29). Ao compreender como os materiais musicais são empregados ao longo do tempo, o intérprete pode manipulá-los de maneira a buscar um resultado coerente e convincente desejado para uma performance. Rink ainda acrescenta: “Uma noção de ‘forma enquanto processo’ é o que realmente interessa aos intérpretes, embora para atingi-la, necessite-se de uma dissecação um tanto quanto conscienciosa, mais do que a assimilação simplesmente intuitiva” (Rink, 2007, p. 36).

A análise também pode desempenhar um papel benéfico no processo de memorização de uma obra (Rink, 2007, p. 29), ao proporcionar compreensão das micro e macroestruturas, da forma, e das relações e conexões entre suas partes, além de fornecer dados musicais que servem como pontos de referência ao longo da peça. Ao adotar uma abordagem mais consciente da partitura e de seus elementos, ou ao fazer anotações sobre a obra, o processo de memorização pode se tornar mais eficaz. Além disso, o conhecimento aprofundado de uma obra pode aumentar a confiança do intérprete, auxiliando no combate à ansiedade durante a performance. Schmalfeldt (1985, p. 18-19) expressa

essa visão, sugerindo que o esforço analítico não apenas contribui para uma atuação mais segura, mas também sustenta a liberdade de recriação da obra:

Com qual base eu interpreto a obra da forma que eu interpreto? Se eu conseguir encontrar confiança para a performance [...], será porque eu tentei mais do que nunca encontrar uma base analítica para as decisões interpretativas. Isso não significa que, por uma questão de controlar a visão analítica, eu abandonarei o esforço de expressar liberdade improvisatória e espontaneidade. Pelo contrário, eu acredito que eu ganho liberdade na segurança de saber que eu tentei absorver um estudo compreensivo da obra (Schmalfeldt, 1985, p. 19, tradução nossa).

Em consonância com a autora, acreditamos que uma base analítica pode ser um ponto de partida para as decisões interpretativas, sendo uma ferramenta auxiliar na reflexão e experimentação do intérprete abrindo diversas possibilidades. Assim, espera-se que o músico interfira na obra a partir de uma visão crítica e abrangente, ganhando confiança em suas escolhas interpretativas.

Em uma outra perspectiva, é perceptível que as diversas metodologias analíticas existentes podem levar a conclusões diferentes, mesmo em relação a uma mesma obra, resultando em interpretações distintas. Assim, cada método possui suas vantagens e desvantagens, dependendo dos elementos e parâmetros aos quais se direcionam. Diante desse cenário de múltiplas possibilidades, o intérprete deve ter em mente quais problemas deseja abordar, e, com isso, formular perguntas sobre a composição, sua representação, expressão e esclarecimento de suas relações internas (Levinson, 1993, p. 34). Além disso, conforme observado por Corrêa, “uma análise será influenciada pela própria característica do analista, quer seja este um musicólogo, compositor, crítico, intérprete ou historiador, que podem enfatizar ou minimizar aspectos da obra de acordo com seus próprios interesses” (Corrêa, 2006, p. 50).

Embora o uso de informações analíticas seja de grande utilidade em muitos casos, Rothstein (1995, p. 218) salienta que o uso indiscriminado de informações analíticas pode levar a performance a soar “pedante”, e que a análise, quando considerada como algo ideal, não será necessariamente útil, pois não é a solução em si, mas sim uma ferramenta auxiliar nas decisões do intérprete. O termo “pedantismo” mencionado por Rothstein parece estar relacionado ao alerta feito por Rink:

As demonstrações de unidade entre os motivos, por exemplo, podem ser fascinantes no papel, mas, de forma geral, são mais facilmente observáveis do que ouvidas; uma ênfase obstinada dada a cada detalhe de um motivo seminal numa performance, poderia levar a resultados ridículos, mesmo que uma consciência da atividade dos motivos dentro de uma determinada peça possa provar-se útil para o intérprete (Rink, 2007, p. 29).

Portanto, é crucial ponderar até que ponto os dados analíticos podem ou não ser relevantes para uma performance. Rothstein também advoga pela ideia de que a responsabilidade de destacar determinados elementos de uma composição é uma “perigosa meia verdade” e formula alguns questionamentos pertinentes: “quão prontamente um motivo deve ser ouvido sem a intervenção de um pianista [ou de qualquer músico]?” e “qual papel no discurso musical um motivo em particular deve ter?” (Rothstein, 1995, p. 226).

Mais uma vez, concordando com Rink, podemos concluir que os resultados analíticos não devem direcionar imediatamente a interpretação, mas sim promover uma reflexão sobre ela, servindo como embasamento teórico cuja aplicação prática deve ser avaliada pelo intérprete por meio de experimentação e observações práticas, levando em consideração o estilo, gênero, tradição de performance, técnica, instrumento, entre outros fatores (Rink, 2007, p. 29).

2. O método analítico

O método analítico empregado em nossas análises se fundamenta nos conceitos de John White, conforme expostos em seu livro “Comprehensive Musical Analysis”, publicado em 1976. Em sua abordagem analítica, o teórico busca contemplar todos os aspectos de uma composição, abordando desde as microestruturas até as macroestruturas da obra de maneira sistemática.

White propõe a divisão do processo analítico em duas partes distintas: 1) Análise Descritiva; e 2) Síntese e Resultados. Na primeira etapa, a análise é subdividida em três níveis: a) microanálise, que examina minuciosamente as estruturas menores do ponto de vista melódico, harmônico, rítmico, além de aspectos relacionados à forma e textura em níveis menores; b) análise intermediária, que aborda as relações entre frases, suas estruturas rítmicas e métricas, cadências, densidades, textura e outros elementos de extensão média; c) macroanálise, que oferece considerações mais amplas sobre a

obra como um todo, incluindo aspectos como o meio instrumental, estruturação, movimento harmônico e rítmico, variações de textura, entre outros. Apesar dessas distinções, os três níveis podem se entrelaçar, sendo suas inter-relações fundamentais para uma compreensão global da obra.

A fim de adequar cada uma dessas etapas de acordo com o material musical encontrado, White propõe antes uma etapa de pré-análise ou uma abordagem superficial da obra:

Ao analisar música, seria melhor iniciar com um sistema (ou um plano) claro e distinto. Este plano deve ser modificado de acordo com a natureza da obra analisada, mas deve ter algumas características gerais aplicáveis a quase todo o tipo de música. [...] Na prática concreta, uma macroanálise superficial da peça deveria ser realizada antes de serem efetivados, em ordem, os três níveis analíticos [microanálise, análise intermediária e macroanálise] (White, 1976, p. 13, tradução nossa).

O autor também apresenta o conceito de processo generativo para explicar como a música progride durante a composição, e é formado pelos elementos Repetição, Desenvolvimento, Variação e Material Novo. A partir do nível de contraste entre esses elementos será determinado o equilíbrio entre o estado de Calma e Tensão, além da Unidade Orgânica, que é a relação de ligação entre todas as partes de uma composição musical (ibid, p. 23).

Já na segunda parte da análise, Síntese e Conclusões, todos esses dados oriundos do processo anterior são interpretados e ressignificados a fim de compreender questões estéticas e estilísticas, tanto da obra quanto do compositor.

O processo analítico utilizado em nossas análises parte então da metodologia proposta por John White, porém sem o seguir de forma estrita. Assim, na microanálise propomos uma abordagem mais focada na análise motivica; na análise intermediária estabelecemos uma análise fraseológica; e na macroanálise englobamos uma série de elementos em níveis mais amplos. Além disso, as análises também foram influenciadas pelo processo de experimentação prática durante a criação de nossa proposta interpretativa. Ou seja, análise musical e interpretação se relacionaram de maneira simultânea e interativa influenciando uma à outra.

A seguir, apresentamos a Análise Descritiva de cada um dos níveis propostos por White, seguida pela Síntese e Resultados, onde expomos nossas reflexões acerca das interações analíticas e interpretativas.

3. Pré-análise

A partir da pré-análise percebe-se a estrutura formal de uma sonata de primeiro movimento, com primeira e segunda regiões temáticas em centros modais bem definidos e contrastantes, desenvolvimento e reexposição, além de uma pequena coda, atendendo assim a expectativa do nome “Sonatina”. Para melhor localização dos elementos ao longo das análises, a tabela a seguir especifica os compassos de cada seção:

TABELA 1 – Forma sonata de primeiro movimento da Sonatina

Exposição		Desenvolvimento	Reexposição		Coda
Primeira região	Segunda região		Primeira região	Segunda região	
C. 1 - 28	C. 29 - 64	C. 65 - 88	C. 89 - 107	C. 108 - 139	C. 140 - 146

A obra se desenvolve a partir do processo de transformação de um pequeno grupo de motivos que se relacionam se unindo em frases e semifrases, enquanto a textura alterna entre momentos contrapontísticos e homofônicos. O modalismo é a base desse movimento, que por alguns momentos apresenta uma variação constante de modos, além do uso de polimodalismos. A obra apresenta pouca variedade rítmica e maior variação métrica, embora se polarize em compassos binários e ternários. As diferenças de caráter e andamento são definidas com precisão pelo compositor, e as agógicas indicadas se restringem a momentos de transição de andamento.

4. Microanálise

A partir da pré-análise, observamos uma elaboração motivica que conduz a construção de unidades maiores. Assim, pela importância estrutural, focamos a etapa da microanálise em uma análise motivica.

Utilizamos letras maiúsculas para a categorização dos motivos, e à medida que estes se transformam, são subcategorizados com números. Como a obra apresenta um grande número de transformações motivicas de várias formas, optamos por agrupar materiais que mantêm sua estrutura

rítmica e melódica ou grande parte dela, mesmo que estejam transpostos, deslocados metricamente ou com aumentações e diminuições rítmicas, casos observados com frequência. Assim, mesmo com algumas transformações, um motivo pode ser reconhecido por preservar as suas relações estruturais essenciais, e nesse caso serão classificados com o mesmo número e letra, devido à grande semelhança entre eles. Os principais critérios adotados para a definição de subgrupos, categorizados ainda com a mesma letra, porém com uma mudança numérica, são os elementos de Variação e Desenvolvimento², como as alterações na estrutura motívica, tais como o acréscimo e omissão de intervalos, compressão e expansão intervalar, permutação e alterações rítmicas não proporcionais. Portanto, a semelhança entre os motivos ainda existe, porém, a estrutura motívica é alterada de uma forma mais intensa. Já quando os motivos são pouco semelhantes ou contrastantes, são categorizados com uma nova letra, caracterizando Material Novo.

O motivo A1 pode ser observado nos c.³ 1 e 2 (notas em vermelho na Figura 1a) e é formado apenas por três notas diferentes, com predominância na nota Mi, tendo o Ré como bordadura, concluindo com o Lá no primeiro tempo do c. 2. Nos c. 3 e 4, esse mesmo motivo aparece por duas vezes, sendo transposto uma quinta justa abaixo na voz intermediária, invertido e deslocado metricamente na voz superior (Figura 1b). Na primeira região temática, o motivo A1 ainda ocorre por três vezes com pequenas alterações rítmicas (c. 17-18, Figura 1c) ou omitindo uma nota (c. 6, Figura 1d).

FIGURA 1⁴ – Motivos A1, compassos 1-2 (a), 3-4 (b), 17-18 (c), 6 (d).

Fonte: Edição dos autores

² Os termos Variação, Desenvolvimento e Material Novo são usados de acordo com a definição de John White (1975).

³ Onde está escrito “c.”, lê-se “compasso” ou “compassos”.

⁴ O Dó central é o Do3 (Sistema francês).

Na segunda região temática, o mesmo motivo ocorre apenas por uma vez nos c. 55 e 56 (Figura 2a) de maneira modificada, transposto sétima maior abaixo e com compressões intervalares, diminuindo a bordadura em meio tom e o último intervalo que diminui de uma quinta justa para uma terça menor. No desenvolvimento, esse mesmo motivo passa por outras alterações, como na diminuição rítmica e mudança na fórmula de compasso nos c. 65 e 66 (Figura 2b), que se somam a uma transposição segunda maior abaixo no c. 70 (Figura 2c). Já nos c. 78 e 79, o motivo original encontra-se transposto uma nona menor abaixo (Figura 2d). Na reexposição da primeira região temática, os motivos na voz superior se repetem integralmente, enquanto o motivo na voz intermediária é omitido. Na coda, há uma repetição com a omissão da primeira nota nos c. 143 e 144.

FIGURA 2 – Motivos A1, c. 55-56 (a), 65-66 (b), 70 (c), 78-79 (d).

Fonte: Edição dos autores

O motivo A2 é uma variação do A1, originado a partir da omissão da primeira e última nota, como observado nos c. 1 e 2 (Figura 3a). Sua ocorrência é grande por todo o movimento, sendo encontrado em todas as seções, por muitas vezes deslocado metricamente e transposto quinta justa acima ou quarta justa abaixo (a partir da nova altura de referência, a nota lá). Algumas alterações pontuais ocorrem através de aumento rítmica, como na voz superior no c. 8 (Figura 3b) ou de transposições menos comuns na obra, como a de terça menor ascendente nos c. 58 e 59 (Figura 3c) ou a de sétima menor ascendente no c. 76 (Figura 3d).

FIGURA 3 – Motivos A2, c. 1-2 (a), 8 (b), 58-59 (c), 76 (d).

Musical notation for Motivos A2. It consists of four staves labeled a), b), c), and d). Each staff shows a treble clef with a 3/4 time signature. Staff a) shows two measures with a melody in the treble and a bass line in the bass. The melody starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The bass line consists of a series of chords. Staff b) shows two measures with a similar melody and bass line. Staff c) shows two measures with a melody that starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The bass line consists of a series of chords. Staff d) shows two measures with a melody that starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The bass line consists of a series of chords. The notation includes dynamic markings such as *sf* and *dim.*

Fonte: Edição dos autores

O motivo B1 é apresentado no c. 2 (Figura 4) e se inicia no contratempo com um salto de sexta menor ascendente, e em seguida é constituído apenas por segundas e terças.

FIGURA 4 – Motivo B1, c. 2-3.

Musical notation for Motivo B1, measures 2-3. It shows a treble clef with a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The bass line consists of a series of chords. The notation includes dynamic markings such as *sf*.

Fonte: Edição dos autores

Esse motivo se transforma por muitas vezes ao longo do movimento, mas só se repete sem alterações na reexposição da primeira região temática (c. 90) e na coda (c. 144). Ele ocorre muitas vezes como continuação do motivo A.

Nos c. 4 e 5 (Figura 5a) ocorre um motivo bastante modificado em relação ao B1, porém algumas semelhanças são notáveis e percebe-se elementos em comum, e, portanto, denominamos tal motivo como B2. Sua recorrência é pequena, só voltando a acontecer nos c. 92-94. Nos c. 6-7 (Figura 5b) uma pequena variação do B1 acontece, onde apenas a primeira nota é alterada, formando um intervalo de terça menor com a segunda nota. Apesar de se tratar claramente do mesmo motivo,

optamos por denominá-lo de B3 devido ao alto número de ocorrências ao longo do movimento mantendo exatamente este novo padrão intervalar. Por muitas vezes, esse motivo sofre alterações de transposição, deslocamento métrico, aumento e diminuição rítmica, e em casos mais pontuais é também alterado pela omissão de intervalos, sempre relativo à primeira ou a última nota do motivo. O motivo B4 ocorre pela primeira vez nos c. 22-23 (Figura 5c) e mantém o contorno do B1, com variantes intervalares ao longo de sua ocorrência, além do acréscimo de intervalos em seu início, tornando-o tético. Sua ocorrência se restringe à transição entre primeira e segunda regiões temáticas, entre os c. 22-28.

FIGURA 5 – Motivo B2, c. 4-5 (a); motivo B3, c. 6-7 (b); motivo B4, c 22-23 (c).

The figure displays three musical examples labeled a), b), and c). Each example consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff showing chords. Example a) shows Motivo B2 in measures 4-5. Example b) shows Motivo B3 in measures 6-7. Example c) shows Motivo B4 in measures 22-23, with a dynamic marking of *sf* at the beginning. Red markings highlight specific notes and intervals in all three examples.

Fonte: Edição dos autores

O motivo C1 ocorre no c. 4 (Figura 6a) e é constituído por um arpejo ascendente em colcheias com início no contratempo sobre a tríade de Dó maior, seguido de uma segunda menor descendente, gerando uma quarta aumentada (Fá#) em relação à tônica. O motivo sofre algumas transformações através de aumento rítmica como nos c. 15-16 (Figura 6b), transposição nos c. 36-38 (Figura 6c), uso de nota de passagem (N.P.) como nos c. 62-64 (Figura 6d) e alteração intervalar em sua última nota para uma terça menor acima, como nos c. 39-40 (Figura 6e).

FIGURA 6 – Motivos C1, c. 4 (a), 15-16 (b), 36-38 (c), 62-64 (d), 39-40 (e).



Fonte: Edição dos autores

Transformações maiores ocorrem nos c. 15 e 16 (Figura 7a) com a permutação das duas notas intermediárias, gerando o motivo C2; nos c. 23-24 (Figura 7b), em uma alteração intervalar entre segunda e terceira notas originando um intervalo de quarta aumentada, além da transposição e do acréscimo de intervalos em graus conjuntos descendentes ao final, motivo denominado C3; e, por fim, nos c. 25-26 (Figura 7c) temos o C4, derivado do C3, onde a sequência ascendente passa a acontecer em intervalos de quarta, além do acréscimo de intervalo em seu início, transformando-o em tético e de uma pequena alteração rítmica nas notas finais. Apesar de julgarmos mais coerente a definição dos motivos C3 e C4 da forma exposta acima devido à articulação criada pela duração maior da nota Dó (um tempo e meio), uma outra possibilidade seria considerar o motivo C3 até a nota Lá (nota azul na Figura 7d), onde há uma outra articulação com a mudança de direção melódica, e essa mesma nota Lá seria um pivô entre o fim do C3 (notas vermelhas) e início do C4 (notas verdes).

FIGURA 7 – Motivo C2, c. 15-16 (a); motivo C3, c. 23-24 (b); motivo C4, c. 25-26 (c); motivos C3 e C4, c. 23-26 (d).

Figure 7 displays four musical examples (a, b, c, d) illustrating motives C2, C3, C4, and their combination. Example (a) shows Motivo C2 (measures 15-16) with red brackets labeled 'Permutação' under the first and second measures. Example (b) shows Motivo C3 (measures 23-24) with red arrows labeled 'Acréscimo de intervalos' pointing to the interval between the second and third notes. Example (c) shows Motivo C4 (measures 25-26) with red arrows pointing to the interval between the second and third notes. Example (d) shows Motivos C3 and C4 (measures 23-26) with red and green brackets highlighting the combination of the two motives.

Fonte: Edição dos autores

Entre os c. 29 e 31 aparece pela primeira vez o motivo D (Figura 8a), que conduz toda a segunda região temática, e é claramente derivado do motivo B em sua forma com aumento rítmica, diferenciando-se pela sequência descendente por graus conjuntos a partir da segunda nota. Sua principal forma de transformação é a transposição que acontece quase que a cada repetição. Além disso, por vezes ocorrem alterações rítmicas em notas específicas, como na aumento rítmica da primeira nota nos c. 40-43 (Figura 8b), diminuição rítmica em algumas de suas notas, como nos c. 37-38 (Figura 8c), e com acréscimo de notas de passagem como nos c. 43-45 (Figura 8d).

FIGURA 8 – Motivos D, c. 29-31 (a), 40-43 (b), 37-38 (c), 43-45 (d).

Figure 8 displays four musical examples (a, b, c, d) illustrating Motivo D. Example (a) shows Motivo D (measures 29-31) with a dynamic marking of *p* and the instruction *Cantabile*. Example (b) shows Motivo D (measures 40-43) with a dynamic marking of *mf*. Example (c) shows Motivo D (measures 37-38) with a dynamic marking of *p*. Example (d) shows Motivo D (measures 43-45) with a dynamic marking of *mf*.

Fonte: Edição dos autores

Os motivos denominados E são passagens escalares que geralmente conduzem a outro motivo, e por vezes também aparecem na voz intermediária gerando um contraponto. O E1 aparece pela primeira vez nos c. 28-29 (Figura 9a) e é constituído por uma sequência de quatro colcheias, enquanto o E2 apresenta uma sequência de seis colcheias, como nos c. 31-33 (Figura 9b). O E3 ocorre através de uma aumentação rítmica, agora em semínimas, como observado nos c. 51-52 (Figura 9c), e o E4 é uma diminuição rítmica em semicolcheias, ocorrendo uma única vez nos. c. 75-76 (Figura 9d). Já os motivos E5 são passagens escalares descendentes, como nos c. 49-51 (Figura 9e). Todos os motivos E estão sempre em transformação ao longo do movimento, principalmente através da transposição e deslocamento métrico, além de algumas alterações rítmicas.

FIGURA 9 – Motivo E1, c. 28-29 (a); motivo E2, c. 31-33 (b); motivo E3, c. 51-53 (c); motivo E4, c. 75-76 (d); motivo E5, c. 49-51 (e).

Fonte: Edição dos autores

Os motivos denominados com a letra F são caracterizados pela função de acompanhamento harmônico, especialmente nos momentos de textura homofônica, entretanto em alguns casos também tenham função contrapontística. O motivo F1 é um bloco de três notas em intervalos de quartas que ocorre principalmente na primeira região temática e em sua reexposição, como observado no c. 1 (Figura 10a), e suas únicas transformações são raras transposições, como no c. 65 (Figura 10b). Já o F2 acontece a partir do desdobramento horizontal desse bloco, como no c. 89 (Figura 10c). O F3

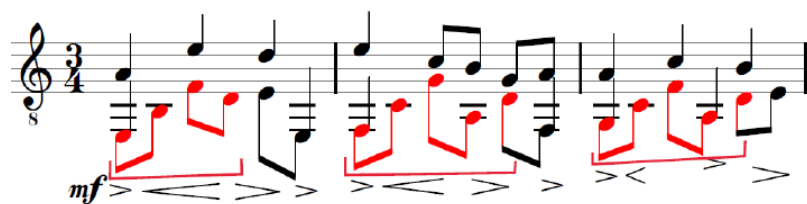
é composto por quintas paralelas nas vozes inferiores, sendo uma transformação do F1 a partir de uma inversão de intervalos e omissão da nota mais aguda, como visto no c. 29 (Figura 10d), e ocorre principalmente na segunda região temática e em sua reexposição. Em alguns momentos as quintas paralelas são alternadas com notas isoladas no baixo, como no c. 30. Apesar da diferença em relação ao motivo original, consideramos essas notas também como F3 devido à função desempenhada por elas no discurso musical. O F4 ocorre também a partir do desdobramento horizontal das quintas, como no c. 102 (Figura 10e). Por fim, o F5 acontece também com esses desdobramentos, porém com intervalos de quartas e quintas no mesmo motivo, como nos c. 46-48 (Figura 10f).

FIGURA 10 – Motivos F1, c. 1 (a) e 65 (b); motivo F2, c. 89 (c); motivo F3, c. 29 (d); motivo F4, c.102 (e); motivo F5, c. 46-48 (f).

Fonte: Edição dos autores

Em alguns momentos, determinadas passagens apresentam materiais motivicos onde sua relação com outros motivos não são tão facilmente percebidas ou é inexistente, enquanto em outras ocasiões elementos de motivos diferentes se fundem, como observado nos c. 12-14 (Figura 11) onde as quintas e quartas do motivo F ocorrem juntamente ao contorno aproximado do motivo C, porém sem manter um padrão através de seu desenvolvimento. No mesmo trecho, uma linha melódica no grave (identificada pelos acentos e haste para cima) se assemelha aos motivos escalares E, porém, com notas repetidas e de maior duração.

FIGURA 11 – Sobreposição de motivos, c. 12-14.



Fonte: Edição dos autores

De forma geral, podemos subdividir todos os motivos do primeiro movimento em três grupos. O primeiro é composto pelos motivos principais e de maior ocorrência, de características temáticas e que definem a primeira e segunda região da Sonatina, que são os motivos A, B e D e suas transformações em subgrupos. O segundo grupo é composto pelos motivos F, com função de preenchimento harmônico e ocorrem durante todo o movimento. Por fim, o terceiro grupo é formado pelos motivos C e E que podem ser classificados como auxiliares, e normalmente criam contrapontos com os motivos do primeiro grupo ou direcionam a eles.

A primeira região temática da obra e sua reexposição são conduzidas pelos motivos A, que apresentam maior estabilidade, com menos transposições, aumentações e diminuições rítmicas, porém o deslocamento métrico é comum, e os motivos B, que se transformam com frequência através de transposições e deslocamentos métricos. Entretanto, o B3, motivo de maior ocorrência neste movimento, raramente sofre alterações em suas estruturas rítmicas e melódicas. A segunda região temática e sua reexposição é conduzida pelo motivo D, no qual o deslocamento métrico praticamente não ocorre, diferentemente da maioria dos motivos, e as transformações ocorrem através das transposições e pelo uso de notas de passagem, gerando também pequenas alterações rítmicas. No desenvolvimento, todos os motivos (com exceção do C) se relacionam em um momento de maior movimentação e alterações rítmicas (aumentações e diminuições), mudanças de compasso e deslocamentos métricos, além de muitas transposições. Nesse trecho se observa várias elisões, onde uma mesma nota finaliza um motivo e inicia outro (há também, em menor número, situações com duas e três notas comuns a motivos diferentes). Os motivos C são os de menor ocorrência, e são encontrados tanto na primeira quanto na segunda região temática (e em suas reexposições). Os motivos E são encontrados na segunda região temática, em sua reexposição e no desenvolvimento e,

por fim, os motivos F ocorrem por todo o movimento, quase que uma vez por compasso. Portanto, o primeiro movimento da Sonatina apresenta um pequeno grupo de 6 motivos, mas que se transformam de muitas maneiras, principalmente por transposição, deslocamento métrico, e aumentações e diminuições rítmicas. Outros tipos de modificações também ocorrem, mas em casos mais específicos, havendo mudança de compasso, permutação, acréscimo e omissão de intervalos.

5. O processo interpretativo em diálogo com a microanálise

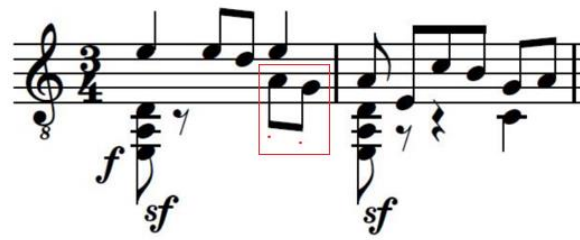
O ato analítico fornece material teórico que pode subsidiar o processo interpretativo de diversas maneiras, e da mesma forma, o contrário também pode ocorrer, quando experimentações práticas influenciam a análise. A partir de uma reflexão sobre essas interações, discorreremos sobre algumas possibilidades interpretativas, suas implicações musicais e nossas decisões visando a performance da obra. Apesar de estabelecer no texto as preferências para a criação de nossa concepção interpretativa, isso não implica uma visão fechada ou finalizada para a performance, mas sim em diferentes possibilidades que ficam à disposição do intérprete, e que podem variar de acordo com nossas percepções e sensações momentâneas.

Quando o motivo A ocorre na voz superior, seu destaque e identificação auditiva se dá de maneira natural, porém há momentos onde sua ocorrência na voz intermediária pode ser obscurecida pela polifonia. O intérprete pode se valer de artifícios técnicos para destacá-lo em tais situações, caso julgue necessário. Em nosso processo de interpretação da Sonatina, optamos por destacar através da articulação as duas colcheias do motivo, com um *staccato* a cada aparição na voz intermediária (Figura 12⁵). Exemplos sonoros sem e com os *staccatos* podem ser ouvidos nos áudios⁶ 1a e 1b, respectivamente.

⁵ Nas figuras onde apresentamos nossas concepções interpretativas, estas serão indicadas na cor vermelha na partitura (sinais de dinâmica, agógica, articulação, etc.) a fim de diferenciá-las das indicações originais do compositor.

⁶ Os exemplos em áudio podem ser acessados através do QRCode ou de URL logo abaixo de cada figura.

FIGURA 12 – Staccatos no motivo A1, c. 1-2



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 1a



https://archive.org/details/audio-1a_202409

ÁUDIO 1b



<https://archive.org/details/audio-1b>

Os motivos B formam um grupo de grande ocorrência e importância, e assim o intérprete pode buscar opções para o ressaltar, principalmente em momentos polifônicos. A partir de experimentos práticos optamos por um leve destaque através de um *staccato* em sua nota mais aguda, valorizando sua característica anacrústica e o salto inicial, geralmente de terça menor (Figura 13). O mesmo não é realizado nas variações por aumento rítmica, onde o efeito desejado se perderia em notas de valores maiores, assim como nos trechos indicados em *cantado*, onde optamos por manter o *legato*.

FIGURA 13 – Staccato no motivo B, c. 1-2



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 2



https://archive.org/details/audio-2_202409

Além de destacar sua ocorrência em momentos polifônicos, o uso do *staccato* nos motivos A e B, que caracterizam a primeira região temática, contribui para um maior contraste em relação à segunda região temática, onde optamos por realizar o motivo principal (D, que é semelhante ao motivo B) em *legato*. Outra opção experimentada por nós foi o uso mais ostensivo do *staccato* em quase todas as colcheias dos motivos A e B, o que gera ainda mais contraste em comparação à seção seguinte, porém julgamos que a sonoridade perde um pouco de linearidade e as contínuas articulações se tornam cansativas.

No c. 4 ocorre a primeira aparição do motivo C, na região grave, em contraponto ao desenvolvimento dos motivos A e B no agudo. Como opção interpretativa, ao manter o padrão dos compassos anteriores de destacar a voz mais aguda, perde-se a oportunidade de evidenciar a ocorrência do novo motivo no grave. Assim, optamos por enfatizar dinamicamente o motivo C, visto ser um elemento inédito até então, além de quebrar o padrão estabelecido dos blocos no grave seguidos de pausa (Figura 14).

FIGURA 14 – Destaque na voz inferior, c. 4-5



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 3



https://archive.org/details/audio-3_202409

O trecho entre os c. 12 e 16 (Figura 15), apresenta uma polifonia a três vozes onde os motivos A, B e C se relacionam, com acentos na linha mais grave até a nota Lá no c. 14. A linha melódica

destacada pelos acentos formam um movimento escalar ascendente que continua a partir do c. 15 (com algumas notas de passagem, não acentuadas), até atingir uma oitava na nota Mi no c. 16. Tal passagem escalar possui relação com os motivos E. Uma opção interpretativa seria destacar essas notas mantendo os acentos na sequência melódica, porém, a partir de experimentação prática, percebemos que a linha superior, que julgamos ser a mais importante, perdeu sua clareza, devido aos possíveis acentos nas notas Dó e Ré graves localizados em partes fracas do compasso. Isso pode exemplificar o que Rothstein e Rink pontuam sobre o destaque interpretativo ou não de dados encontrados na análise, que em determinadas situações são claramente observáveis no papel, mas sua correspondência prática pode não ser a melhor opção de performance. Nossa escolha foi dar mais atenção ao *crescendo* sugerido no c.15, e ao arpejo na voz superior, conduzindo até o Sol, nota mais aguda do trecho. Além disso, optamos por enfatizar as primeiras notas de cada compasso marcadas com acento com um sutil prolongamento de sua duração, valorizando a passagem escalar.

FIGURA 15 – Movimento escalar na voz grave, c. 12-16.



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 4

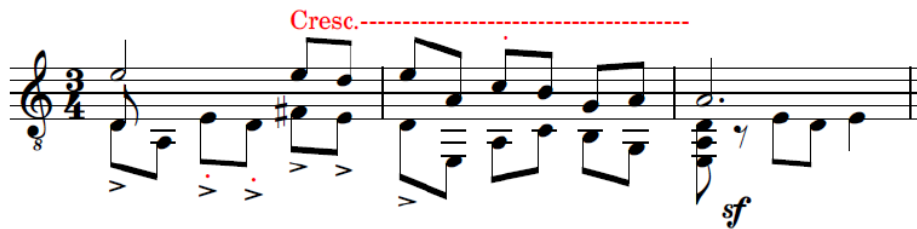


https://archive.org/details/audio-4_202409

Os c. 17 e 18 ainda pertencem ao trecho polifônico indicado com o “cantado”, porém tem sua textura diminuída a duas vozes, além do emprego de novos acentos. Uma opção interpretativa seria manter o caráter sugerido pelo compositor a partir do c.12, o que resultaria em uma mudança mais brusca para o c. 19 com a volta dos blocos. Porém, as notas acentuadas e a volta dos motivos A1 e B3

nos dão um indício do retorno ao material inicial, de caráter mais rítmico. Dessa forma, optamos por considerar os c. 17-18 como uma transição, que gradualmente sai do “cantado” até alcançar o caráter mais rítmico e articulado. Para enfatizar esse movimento, empregamos um *crescendo* ao longo dos dois compassos e a volta dos *staccatos* nos motivos A e B (Figura 16).

FIGURA 16 – Transição entre o cantado e o rítmico com crescendo e staccatos, c. 17-19.



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 5



https://archive.org/details/audio-5_202409

Existem momentos onde a formação de um motivo pode ser definida de mais de uma maneira, a depender do contexto que está inserido e dos parâmetros considerados, como é o caso dos motivos C3 e C4 representados anteriormente pela figura 7d. A escolha do intérprete por uma ou outra definição desses motivos ou de outras situações semelhantes altera o sentido musical e a forma como interpretamos. Em nossa concepção interpretativa optamos por realizar cada um dos motivos em um arco dinâmico que acompanha o sentido das notas, finalizando o primeiro motivo na nota Dó, devido à articulação maior ocasionada por sua maior duração, e iniciando o segundo com uma espécie de *levare* na nota Si, para o início do arco na nota Lá, de forma semelhante à ocorrência nos dois compassos anteriores (Figura 17a). Nesse mesmo trecho é interessante notar as células formadas por segundas descendentes que finalizam os dois primeiros motivos (retângulo azul na Figura 17b) e também iniciam os motivos seguintes (retângulo verde na Figura 17b). Dessa forma, mesmo pertencendo a unidades musicais maiores, as células em segundas criam um novo padrão musical

através da repetição contínua. Optamos por evidenciar esse movimento através de *staccatos* na primeira nota de cada célula (Figura 17b), o que unifica o gesto musical, mesmo que em vozes diferentes.

FIGURA 17 – Arcos dinâmicos, c. 23-26 (a); staccato nas células com segundas descendentes, c. 23-25 (b).

Figure 17 consists of two musical staves, labeled (a) and (b). Staff (a) shows two measures of music in 3/4 time. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. Red arcs are drawn over the music, highlighting dynamic contours. Staff (b) shows two measures of music in 3/4 time, with the same key signature as staff (a). Blue and green boxes are drawn around the first notes of descending second intervals in the second and third measures, respectively, indicating staccato marks.

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 6



<https://archive.org/details/audio-6>

A partir das indicações “calmo e saudoso” e “cantabile”, optamos por empregar o *legato* e o vibrato nos motivos da segunda região temática, contrastando com os motivos da seção anterior, de caráter mais rítmico. Inicialmente decidimos pelo uso de um timbre *sul tasto*⁷, o que a nosso ver, colabora para a expressão do caráter sugerido (Figura 18).

⁷ Sul tasto é uma indicação para se atacar as cordas do violão próximo à escala do instrumento, o que gera um timbre mais *dolce*. “A aproximação do ponto de ataque situado na metade do comprimento da corda caracteriza a posição Sul Tasto e faz com que aproximadamente 80% da energia se concentre na frequência fundamental (o que não significa que o volume neste ponto seja maior)” (NAVEDA, 2002, p. 50).

FIGURA 18 – Tema da segunda região temática, c. 29-34



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 7



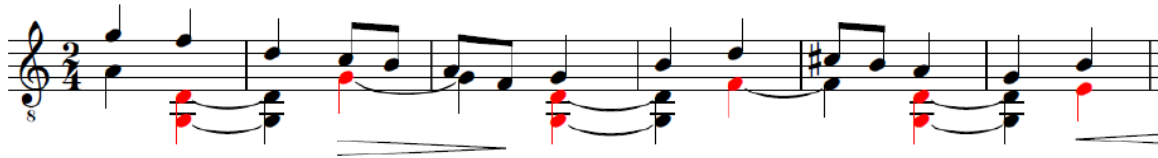
<https://archive.org/details/audio-7>

É importante notar o deslocamento métrico que ocorre a partir do c. 34 entre o motivo D e seu preenchimento harmônico que ocorre no grave (motivo F), como observado na Figura 19. As quintas paralelas que antes apareciam na cabeça do compasso agora acontecem no tempo fraco do compasso prolongando-se ao próximo tempo forte, gerando síncopes. Experimentamos realizar o trecho acentuando o segundo tempo do compasso a fim de valorizar essas síncopes, porém o efeito sonoro desejado não se confirmou, e a sensação é a de haver uma mudança de compasso no início do trecho. A partir dessa observação, experimentamos acentuar os tempos fortes enquanto se mantém o preenchimento harmônico em segundo plano, preservando assim o caráter motivico apresentado anteriormente, mas em nossa percepção entendemos que o direcionamento da frase foi prejudicado. Dessa forma, experimentamos o emprego da acentuação ternária, na hipermétrica⁸ (compassos 34 e 37), o que, juntamente a uma agógica mais flexível, ressaltou a condução melódica das frases. Além disso, o deslocamento métrico ocorrido pode fazer com que o motivo D tenha sua entrada mal delineada no c. 37, e para a demarcação desse ponto optamos por realizar uma alteração timbrística

⁸ Segundo Santos (2014), o termo hipermétrica surgiu com Edward T. Cone (1968), para designar uma métrica maior que a métrica local. Mas o conceito foi aplicado em contextos variados por diversos autores, não havendo uma teoria unânime e de significação homogênea. No caso em questão aqui, consideramos a hipermétrica como a acentuação por agrupamentos de compassos.

sinalizando o retorno do motivo com um timbre *sul ponticello*⁹. O mesmo processo de deslocamento métrico e síncopes ocorrem na reexposição da segunda região temática.

FIGURA 19 -Deslocamento métrico na voz grave, c. 34-39



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 8



https://archive.org/details/audio-8_202409

6. Análise intermediária

Na análise de nível intermediário, a atenção foi direcionada para a formação e relação entre as frases, juntamente à análise dos modos empregados na construção destas, além de outros detalhes ocasionais que julgamos importantes para o entendimento da obra. Procuramos estabelecer relações com a análise motívica, principalmente na utilização dos motivos no desenvolvimento das frases e semifrases, assim como situar os elementos do nível intermediário dentro da macroforma, onde cada parágrafo descreve uma seção. Desse modo, começamos a visualizar as relações entre os diversos elementos da obra em vários níveis.

Na primeira região temática, as primeiras frases se alternam entre ternárias e binárias, predominantemente regulares, enquanto as semifrases são majoritariamente binárias, regulares e afirmativas. Do c. 19 até o final da seção A no c. 28 temos um diálogo entre duas vozes que se alternam

⁹ Sul ponticello é uma indicação para se atacar as cordas do violão próximo ao cavalete do instrumento, o que gera um timbre mais “metálico”.

na realização de motivos que juntos formam frases maiores, sem a formação de semifrases de forma clara. Entre os c. 23 e 26 esse diálogo ocorre em *stretto*, e nos c. 27 e 28 é indicado um grande *rallentando e decrescendo*, até alcançar o andamento e dinâmica sugeridas para o início da segunda região temática. A resolução das frases de toda a seção mostra uma polarização em torno da nota Lá, caracterizando predominantemente os modos Lá Dórico e Lá Eólio.

A segunda região temática se inicia a partir do c. 29 com frases binárias e regulares, e semifrases com essas mesmas particularidades, onde há um diálogo entre os motivos D, de característica temática, e os motivos E. O preenchimento harmônico, agora realizado por quintas paralelas na região grave, mostram uma polarização em Sol, com o emprego dos modos lídio-mixolídio e lídio na construção das frases. O padrão de regularidade das semifrases é quebrado nos c. 41 e 42, quando o motivo E é antecipado e escrito paralelamente ao D, gerando um contraponto e encurtando a semifrase. Na sequência, o emprego dos modos apresenta algumas novidades, como uma rápida passagem por Fá jônio e o uso do polimodalismo a partir do c. 43, com Fá jônio/lídio na voz superior e Sib eólio da voz inferior. O final da seção é caracterizado por frases empregando uma maior variedade de motivos, como o D, A e B na voz superior, e os motivos A e F na voz inferior, gerando contrapontos. Essa instabilidade observada nos motivos também está presente nos modos empregados, que variam entre Lá dórico, Si bemol lídio, Sol mixolídio, Fá lídio-mixolídio e Fá lídio.

A seção de desenvolvimento se inicia no c. 65 dando continuidade à grande movimentação motivica e modal, agora também com instabilidade métrica, que alterna entre binário e ternário. As frases são predominantemente irregulares, com semifrases empregando uma grande variedade de motivos: A, B, D, E e F. Inicialmente, os modos Lá eólio e Sol lídio-mixolídio se alternam, e a partir do c. 78 ocorre um novo polimodalismo a partir da interação entre os motivos A e B que se alternam entre a voz grave, em Lá bemol mixolídio e lídio-mixolídio, e aguda, em Dó lídio. O desenvolvimento se encerra com a utilização dos motivos D e E, que reaparecem de forma clara, como na segunda região temática, em Lá lídio-mixolídio.

A reexposição da primeira região temática ocorre de forma literal na voz superior, no entanto há diversas alterações na voz inferior. Os blocos em quartas paralelas são mais raros, só recebendo destaque novamente no final desta seção, porém são usados de forma arpejada nos c. 89 e 91. Já nos

c. 93 e 94 ocorre uma variação da frase com o uso de um *stretto* a partir dos motivos superiores. A partir desse ponto até o final da seção, duas vezes apresentam um contraponto, onde as frases e semifrases são formadas pelos motivos A e B mantendo os modos empregados durante a exposição.

A reexposição da segunda região temática é realizada um tom acima em relação a sua primeira aparição, iniciando agora em Lá lídio-mixolídio, caracterizando a volta ao centro modal da primeira região temática. Novamente, a voz superior é repetida de forma literal, com exceção de uma nota de passagem no c. 108 e dos últimos quatro compassos. A voz inferior, salvo pequenas alterações, também se repete de forma literal até o c. 120. Entre os c. 122 e 126, além da volta dos blocos em quartas, contrapontos são criados no grave a partir da utilização de semifrases com os motivos A e B, com ambas as vozes em Lá dórico. Desse ponto até o fim da seção ainda há um polimodalismo nos c. 130 e 131 com Lá lídio-mixolídio na voz superior e Lá dórico na voz inferior, além de alguns trechos polifônicos a partir do motivo E. A sessão é encerrada com uma variação em relação à primeira exposição, em Sol Mixolídio nos c. 137 e 138, e uma cadência em Ré frígio no c. 139.

Entre os c. 140 e 146, ocorre uma pequena coda em uma frase regular com semifrases binárias sobre os motivos A e B, em Sol dórico na primeira e Lá eólio na segunda.

7. O processo interpretativo em diálogo com a análise intermediária

A primeira frase, entre os c. 1 e 7 (Figura 20a), apresenta três momentos distintos a partir de cada uma das três semifrases, iniciando com a apresentação dos motivos principais da primeira região temática, desenvolvimento da ideia em direção às notas agudas atingindo o clímax na nota Dó no c. 5, e retornando aos motivos iniciais como conclusão. Optamos por enfatizar esse movimento frasal realizando o trecho pensando em um arco dinâmico que cresce até a nota mais aguda e retorna ao seu estado inicial. A frase seguinte, entre os c. 8-11 (Figura 20b), apresenta uma concepção semelhante, onde a nota Sol já no c. 9 marca o ponto alto do trecho. As duas semifrases podem ser entendidas como pergunta e resposta, onde a primeira delas é de característica suspensiva e a segunda conclusiva. Assim, optamos novamente por uma dinâmica em forma de arco, que cresce até a nota mais aguda e caminha para a resolução no final da frase.

FIGURA 20 - Semifrases e arco dinâmico, c. 1-7 (a), c. 8-11 (b)

a)

Clímax

Fonte: Edição dos autores

b)

Clímax

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 9a



<https://archive.org/details/audio-9a>

ÁUDIO 9b



<https://archive.org/details/audio-9b>

Na seção “cantado”, são sugeridos *crescendos* e *decrescendos* do c. 12 ao 14, que podem ser entendidos como pequenos gestos dinâmicos, e junto ao direcionamento melódico realizam uma condução, que é reforçada por um *crescendo* iniciado no c. 15 até o Sol no c. 16, nota mais aguda da frase. Na sequência, a primeira semifrase é finalizada dissipando sua tensão até a nota Mi no c. 17. A segunda semifrase apresenta notas marcadas por acentos, criando tensões indicando uma volta ao

material de caráter mais rítmico, concluindo o trecho. Para a realização da passagem, seguimos as indicações sugeridas pelo compositor, buscando também transmitir a resolução das frases e tensões criadas (Figura 21).

FIGURA 21 – Trecho “cantado” e transição para trecho articulado e rítmico, c. 12-19.



Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 10



<https://archive.org/details/audio-10>

A primeira região temática é finalizada com duas frases entre os c. 19 e 28 (Figura 22) que apresentam alguns elementos novos, como mudanças na métrica e motivos em *stretto*. Os c. 19 e 20 marcam uma espécie de recapitulação do início, porém transposto uma oitava abaixo. A partir do c. 21 ocorrem algumas sobreposições de motivos, gerando momentos polifônicos. Em nossa concepção interpretativa optamos por usar *crescendo* em movimentos ascendentes e *decrescendo* em movimentos descendentes, demonstrar o início e fim de cada semifrase, além de buscar o *legato*, na intenção de se obter a clareza de ambas as vozes. Nos c. 27 e 28, o *decrescendo* e o *diminuendo* são elementos importantes na transição de caráter e andamento para a segunda região temática.

FIGURA 22 – Final da segunda região temática, c. 19-29.

The musical score consists of three staves. The first staff contains measures 19-22, each starting with a chord and marked with *sf*. The second staff contains measures 23-26, with a red line underneath. The third staff contains measures 27-29, starting with *Rall. Molto* and ending with *p Cantabile*. A red line is drawn under the entire third staff.

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 11



https://archive.org/details/audio-11_202409

Na frase entre os c. 29 e 36 optamos por realizar as dinâmicas acompanhando a direção melódica, porém entendemos o clímax não na nota mais aguda (Lá), mas sim no Sol no início do c. 34, tanto por seu destaque métrico quanto pela condução escalar na voz intermediária no compasso anterior. Na frase seguinte, entre os c. 37 e 42, mantemos as dinâmicas como descrito anteriormente, e tomamos cuidado para não acentuar as quintas paralelas no deslocamento métrico no grave durante a primeira semifrase. Já na segunda semifrase, entendemos os movimentos contrários e escalares como preparação e condução a um novo centro tonal, Bb, no c. 43 (Figura 23).

FIGURA 23- Dinâmicas na segunda região temática, c. 29-43.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time, marked 'Cantabile'. It consists of two staves. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line. The second staff continues the piece, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Red double-headed arrows are drawn under the staves to indicate dynamic contours: a crescendo in the first staff, a decrescendo in the second staff, and another crescendo at the end of the second staff.

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 12



https://archive.org/details/audio-12_202409

Na frase entre os c. 43 e 50 (Figura 24) continuamos com as dinâmicas *crescendo* em movimentos ascendentes e *decrescendo* em movimentos descendentes. O polimodalismo ocorre durante toda a frase, e optamos por priorizar o destaque na voz superior devido à sua linearidade e uso de motivos temáticos. Porém, é interessante notar a transformação dos motivos na voz inferior ao longo da frase, adicionando uma quinta abaixo ou quarta acima a cada ocorrência. Buscamos por uma execução cuidadosa dessa passagem, destacando a melodia principal, mas também demonstrando a evolução motívica por trás, buscando manter a duração correta das notas e prezando pelo *legato*.

FIGURA 24 – Dinâmicas, polimodalismo e transformação motivica, c. 43-51.

The image displays two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *mf*. Red lines are drawn below the staff, indicating dynamic contours: a wedge-shaped decrescendo over the first two measures, a wedge-shaped crescendo over the next two measures, and a horizontal line over the final two measures. The second staff continues the melody and accompaniment, showing further dynamic and motivic changes.

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 13



https://archive.org/details/audio-13_202409

A seção de desenvolvimento, que tem início no c. 65 (Figura 25), apresenta grande variedade métrica, principalmente durante as duas primeiras frases. Buscamos em nossa interpretação demonstrar isso com clareza através do devido destaque aos tempos fortes de cada compasso. Há também grande instabilidade dinâmica, com *f*'s e *p*'s súbitos, e um grande decrescendo na segunda frase. Procuramos moldar as dinâmicas do trecho exagerando nossas intenções a fim de se alcançar os contrastes necessários.

FIGURA 25 – Grande variedade métrica e dinâmica, c. 65-73.

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 14



<https://archive.org/details/audio-14>

Na frase entre os c. 78 e 82 (Figura 26), o compositor sugere simultaneamente *mf* na voz inferior e *p* na voz superior, porém optamos por manter essa sugestão somente na primeira semifrase, destacando os motivos A e B. Na segunda semifrase esses motivos ocorrem na voz superior, e por isso optamos por inverter também as dinâmicas.

FIGURA 26 – Inversão da intensidade no decorrer da frase, c. 78-83

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 15



https://archive.org/details/audio-15_202409

As frases na seção de desenvolvimento são delimitadas com bastante clareza na escrita musical (Figura 27), e buscamos salientar essas articulações em nossa interpretação da passagem. A primeira delas é marcada por um *f* súbito e alteração métrica (c. 70); a segunda por um *p* oriundo de um *decrescendo* e alteração métrica (c. 74); a terceira é marcada pelo início do polimodalismo (c. 78); e a última articulação ocorre pelo término do polimodalismo e retorno ao motivo D (c. 83).

FIGURA 27 – Delimitação de frases, c. 69-88.



Primeira frase

Segunda frase

Terceira frase

Quarta frase

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 16



<https://archive.org/details/audio-16>

Na reexposição da primeira região temática (Figura 28) a estrutura das frases permanece igual e dessa forma mantemos nossas opções interpretativas descritas anteriormente. Porém, novos motivos e semifrases na voz inferior criam uma textura polifônica, e o compositor indica dinâmicas específicas para cada linha melódica. No c. 95 a voz superior é indicada em *mf*, concluindo a primeira frase ao mesmo tempo que uma semifrase com os motivos A e B surge em *f* no grave. A frase seguinte atinge seu clímax no c. 97, e ao mesmo tempo uma nova semifrase ocorre em *mf* na voz inferior. Nos c. 98 e 99 ocorre um trecho em *stretto*, com as duas melodias em *f*. Já a frase que se inicia no c. 100 tem a indicação de *mf* na voz inferior, além da sugestão “*cantabile*”. Como não há indicação de dinâmica na voz superior, como ocorreu anteriormente, pode se supor que o *f* da semifrase anterior se mantém. Contudo, nesse trecho optamos por utilizar um leve destaque na linha melódica mais aguda, separando as vozes e criando um contraste em relação às frases anteriores, além de favorecer o “cantado”. A partir do c. 103 há um *crescendo* e o restante da seção ocorre em *f*, que só é alterado no último compasso dessa seção por um *decrescendo*. Portanto, na reexposição da primeira região temática buscamos manipular as dinâmicas de forma nítida, direcionando-as da melhor maneira, além de separar claramente as vozes.

FIGURA 28 – Reexposição da segunda região temática, c. 89-107.

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff includes dynamic markings of *f* and *mf*. The third staff is marked with *mf*. The fourth staff features dynamic markings of *sf* and *f*. The music is written in treble clef and 3/4 time, with various rhythmic patterns and melodic lines.

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 17



<https://archive.org/details/audio-17>

A reexposição da segunda região temática (Figura 29) se inicia com uma mudança abrupta de andamento, já que não há uma transição como ocorrido em sua primeira aparição. As duas frases iniciais não apresentam mudanças significativas em relação à exposição, portanto mantemos as nossas opções interpretativas para o trecho. As duas frases seguintes são caracterizadas novamente pelo contraponto, e optamos por realizar as dinâmicas acompanhando a direção melódica e o *legato* nas duas vozes (com exceção dos motivos A e B em *staccato* já mencionados), direcionando o fluxo melódico de cada uma a fim de se obter clareza na polifonia, delineando bem o início e final de cada

semifrase ou motivo. A última semifrase da seção é marcada por um grande *decrescendo*, além de uma condução melódica em notas longas junto a um *rallentando* até alcançar a coda. Para tocar o trecho, fomos cautelosos para que a direção da frase não fosse quebrada em meio às sugestões de dinâmicas, agógicas e notas longas, realizando a condução adequada para a coda.

FIGURA 29 – Reexposição da segunda região temática, c. 108-140.

The musical score is presented in four systems, each on a single staff. The first system begins with a dynamic marking of *f*. The second system contains three instances of *sf*. The third system includes *sf* and *mf*. The fourth system concludes with a *ff* marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Fonte: Edição dos autores

ÁUDIO 18



<https://archive.org/details/audio-18>

8. Macroanálise

O primeiro movimento da Sonatina segue a estrutura da forma sonata, com a exposição da primeira e segunda região temática, seguido do desenvolvimento, reexposição e uma pequena coda.

A primeira região temática, compreendida entre os c. 1 e 28, pode ser dividida em três momentos, onde o primeiro é caracterizado pelo caráter mais incisivo alcançado principalmente pelo *sforzando* no bloco de notas em quartas e apresentação dos motivos temáticos A e B. O segundo momento é determinado pela indicação “cantado”, onde há uma voz principal no agudo mas ainda se nota duas vozes criando um contraponto na região médio-grave. O terceiro é marcado pela volta dos blocos, seguido por um final com duas vozes em diálogo. Os dois últimos compassos desta seção podem ser entendidos como uma transição que conduz para a segunda região temática. Os modos de Lá eólio e Lá dórico são empregados durante toda a seção (com exceção da transição).

A segunda região temática ocorre entre os c. 29 e 64, mostrando equilíbrio na extensão das duas seções. O trecho pode ser dividido em três momentos que, embora utilize frases e motivos semelhantes, são caracterizados pelas diferentes organizações das alturas. O primeiro momento ocorre entre os c. 29 e 42, com uma polarização em torno da nota Sol com o emprego predominante dos modos lídio-mixolídio, mixolídio e lídio. Já entre os c. 43 e 50, a característica principal é o polimodalismo entre Fá jônio e Bb eólio. Por fim, os c. 51 a 64 são caracterizados pela ampla movimentação modal, que varia a cada um ou dois compassos.

A seção de desenvolvimento ocorre entre os c. 65 e 88, onde os materiais temáticos da primeira e segunda região temática dialogam. É o momento mais instável desse primeiro movimento, com ampla movimentação dinâmica, modal, métrica e rítmica, sendo a única seção onde ocorrem semicolcheias.

A reexposição da primeira região temática ocorre entre os c. 89 e 107 mantendo as mesmas características formais e os mesmos modos da primeira exposição. A reexposição da segunda região temática acontece entre os c. 108 e 139, e também mantém as características formais da primeira exposição, porém é transposta uma segunda maior acima, o que gera uma volta ao centro modal da primeira região temática. A coda ocorre entre os c. 140 e 146 e é construída sobre o material da

primeira região temática.

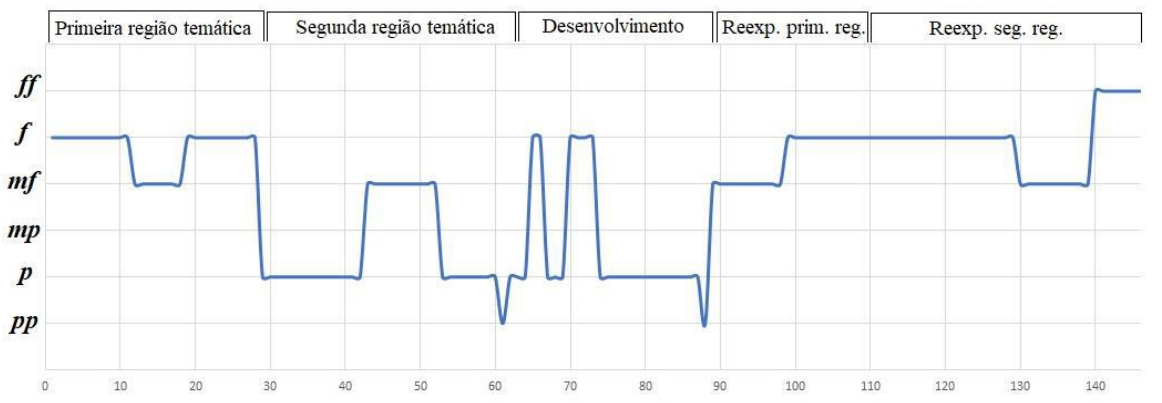
Dois andamentos são sugeridos pelo compositor ao longo do primeiro movimento, com a semínima a 126 bpm's¹⁰ e 88 bpm's. Essas sugestões são dispostas temporalmente de maneira a criar uma espécie de espelhamento entre as seções, onde as seções externas – primeira região temática e reexposição da segunda região temática (e coda) – são sugeridas no andamento mais rápido, enquanto as seções internas – segunda região temática, desenvolvimento e reexposição da primeira região temática – são indicadas no andamento mais lento. Dessa forma, as seções homônimas ganham um recurso variante a mais, e junto a outros elementos, evitam a reexposição literal das regiões temáticas, trazendo maior dinamismo para a composição.

Para uma melhor visualização das dinâmicas na macroforma, a Figura 35 nos mostra o desenvolvimento de intensidade ao longo dos compassos. O gráfico não leva em consideração *crescendos* e *decrescendos* pontuais, mas sim as indicações por extenso sugeridas pelo compositor para trechos maiores. Em momentos onde há duas indicações de dinâmica no mesmo trecho, presente em alguns momentos polifônicos, consideramos a dinâmica de maior intensidade. A primeira região temática ocorre na maior parte do tempo em *f*, reforçando o caráter incisivo apresentado pelos blocos de notas, e junto ao andamento rápido, a indicação “*alegre e deciso*” sugerida pode ser obtida.

A forma espelhada mencionada anteriormente em relação aos andamentos também é observada nas dinâmicas, e assim, a reexposição da segunda região temática se assemelha à primeira região, onde o *f* predomina, havendo uma pequena queda para *mf* para então concluir no único *ff*, momento de maior intensidade desse movimento. A forma espelhada é menos evidente entre a segunda região temática, que varia entre o *p* e o *mf*, e a reexposição da primeira região, que fica entre o *mf* e o *f*. Já o desenvolvimento, como já observado antes, é bastante instável. Os dois únicos *pp*'s marcam o fim da seção anterior e o fim do desenvolvimento. Além disso, mudanças súbitas ocorrem entre o *p* e o *f*.

¹⁰ Batidas por minuto

FIGURA 30 - Gráfico de dinâmicas do primeiro movimento



Fonte: Edição dos autores

A Unidade Orgânica é alcançada através de repetições e desenvolvimento de ideias, principalmente pelos motivos A, B e C, de caráter mais melódico, e motivos F, de caráter mais rítmico, e conseqüentemente pelo amplo uso dos intervalos de segundas maiores, terças menores, quartas e quintas justas. O uso constante dos modos dórico, eólio e lídio-mixolídio também contribuem para a organicidade desse movimento.

9. O processo interpretativo em diálogo com a macroanálise

O entendimento da forma enquanto processo e de como os materiais se transformam ao longo do tempo podem ser de grande ajuda na construção da interpretação. No nível macro, procuramos observar as diversas formas de contrastes e buscamos torná-los explícitos em nossa forma de tocar. O conjunto de andamentos, dinâmicas e caráter sugeridos pelo compositor são os principais elementos contrastantes. Junto ao andamento acelerado e à dinâmicas de maior intensidade, buscamos interpretar a primeira região temática de maneira bastante rítmica, articulada e precisa, tendo em mente a sugestão “*alegre e deciso*” indicada na partitura. A segunda região temática traz diversos elementos contrastantes em relação à seção anterior, e buscamos salientar esses pontos em nossa interpretação. O andamento diminui junto às dinâmicas, que agora ocorrem em menor intensidade. Além disso, as indicações “*calmo e saudoso*” e “*cantabile*” colaboram para a contraposição de

caracteres. Procuramos também empregar o uso do vibrato e do legato, a fim de se alcançar algum lirismo para a seção. Como já mencionado anteriormente, a reexposição das duas regiões temáticas ocorre com essas características invertidas, sendo a reexposição da primeira região temática com caráter mais lírico, e a reexposição da segunda região temática mais rítmica e articulada. Já o desenvolvimento apresenta contrastes internos, seja nas dinâmicas com *p*'s e *f*'s súbitos, ou no andamento, que apesar de se manter em 88 bpm's, cria a ilusão de um andamento mais rápido com a utilização de motivos anteriores ocorrendo em semicolcheias. Quanto ao caráter e articulação da seção, optamos por manter as características que empregamos inicialmente em cada conjunto de motivos temáticos. Como a seção alterna elementos de primeira e segunda região temática, o contraste alcançado é grande, com mudança de caráter a cada dois ou três compassos.

VÍDEO 1 – Performance da Sonatina



<https://www.youtube.com/watch?v=HOU2Qtuzvio>

Conclusão

Este trabalho surgiu a partir da necessidade do estudo sistemático e criativo de uma obra musical de maneira a criar uma performance sólida, embasada tanto em conceitos teórico-analíticos quanto em nossas subjetividades enquanto artistas-pesquisadores. Da mesma maneira que a análise musical contribuiu fornecendo subsídios para a experimentação, o contrário também ocorreu, em situações onde a prática com o instrumento colaborou para esclarecer a organização de determinadas estruturas, auxiliando assim sua especificação na análise.

Na microanálise pudemos perceber detalhes importantes no desenvolvimento motivico, suas características, transformações e relação com o todo, demonstrando a unidade da obra. Através dessa análise pudemos agrupar materiais semelhantes, distinguir elementos que podem se mostrar obscuros

em meio à polifonia e que por vezes não são percebidos na leitura do texto musical, o que contribuiu com nossas concepções interpretativas de maneira a realizarmos escolhas coerentes, preservando a unidade da composição também em nossa interpretação. As implicações da microanálise, em nossa interpretação, deram-se principalmente a partir de nossas intenções em destacar ou não determinados materiais motivicos de acordo com sua ocorrência e seu contexto, usando de artifícios como articulações, dinâmicas e agógicas.

Na análise intermediária observamos principalmente o desenvolvimento fraseológico, suas relações de tensão e resolução (mesmo em contexto modal), movimentos polifônicos, organização de alturas, métrica e rítmica. Esse procedimento influenciou nossas decisões interpretativas principalmente por nos fornecer a consciência das frases e semifrases, de suas relações e transformações, embasando nossos experimentos práticos a fim de enfatizar determinados movimentos frasais, demonstrar o direcionamento e fluxo melódico com arcos dinâmicos e articulações, criar condução dramática e destaques polifônicos através de dinâmicas e planos sonoros.

Na macroanálise buscamos observar as grandes estruturas formadas pela conexão de materiais menores, e assim entender a forma enquanto processo, sua disposição temporal e como seus elementos se transformam ao longo do tempo. Observamos relações de unidade e contrastes, estabilidade e instabilidade, movimentações amplas no que se refere a métrica, rítmica, dinâmica, andamento, harmonia e organização de alturas. Por meio dessas investigações, obtemos subsídios para nossas experimentações interpretativas a fim de uma performance criativa e consistente, que demonstre não só as qualidades intrínsecas da composição, mas também nossa contribuição enquanto recriadores da obra.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201/181>>. Acesso em 08 fev. 2024.

COOK, Nicholas. **Analysing Performance and Performing Analysis**. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking music*. Oxford University Press: Oxford, 1999. 574 p.

CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. **Opus**, [s.l.], v. 12, p. 33-53, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/313/292>>. Acesso em 08 fev. 2024.

DUNSBY, Jonathan. Execução e análise musical. **Opus**, [s.l.], v. 1, p. 6-23, dez. 1989. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/2/6>>. Acesso em: 08 fev. 2024.

LEVINSON, Jerrold. **Performative vs. Critical Interpretation in Music. The Interpretation of Music: philosophical essays**. Michael Kraus (ed.). Oxford: Clarendon Press, 2001, p.33-60.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MEYER, Leonard. **Explaining music: essays and explorations**. Berkeley: University of California Press, 1973, 284 p.

NAVEDA, Luiz Alberto B. **O timbre e o volume sonoro do violão: uma abordagem acústica e psicoacústica**. Dissertação de mestrado. UFMG. Belo Horizonte, 2002.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. 2º edição. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008. 398 p.

RINK, John. **Análise e (ou?) performance**. *Cognição e artes musicais / Cognition & musical arts* 2, p. 25-43, 2007.

ROTHSTEIN, William. **Analysis and the act of performance**. In: **RINK, John. The Practice of performance: Studies in musical interpretation**. Cambridge University Press, Cambridge, 1995. 290 p.

SANTOS, Marco Antônio Silva. **Em busca de uma hipermétrica formal: aplicação analítica e interpretativa ao quarto movimento da Sinfonia Nº 4, Op. 98, de Johannes Brahms**. Dissertação de mestrado, UFMG. Belo Horizonte, 2014.

SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5. **Journal of Music Theory**, Vol. 29, No. 1 (Spring, 1985), p. 1-31. Duke University Press.

WHITE, John. **The analysis of music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

WHITTALL, Arnold. **Polytonality**. In Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 1980.

SOBRE OS AUTORES

Jéfrey Andrade é licenciado em violão e mestre em Performance Musical pela UFSJ, e doutorando pela UFMG. Foi vencedor do Concurso de Violão Frederico Grassano, segundo lugar no Concurso de Violão Fabio Lima Online e terceiro lugar no Concurso Nacional de Violão de Teresina. É um dos membros fundadores da AssoVio Vertentes (Associação de Violão das Vertentes). Lecionou como professor convidado em Festivais como Semana da Música de Ouro Branco e Circuito de Violão das Vertentes, e atualmente é professor de violão no Conservatório Estadual de música Pe. José Maria Xavier, em São João del-Rei. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-1838-8560>. E-mail: jefreyfil@hotmail.com

Rogério Tavares Constante é bacharel em Música - Habilitação: violão pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997), mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2000) e doutor em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006). Atualmente é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de São João Del-Rei. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: composição, violão, interpretação musical e análise musical. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0553-2558>. E-mail: rogerio_constant@hotmail.com

CREDIT TAXONOMY

Jefrey Andrade			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

Rogério Tavares Constante			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
X	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação		Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>