

Aspectos da construção da performance em um Quinteto de Metais: Tempo e Sincronia na preparação de repertório

Gabriel Ferraz da Silva¹

UNIRIO / PPGM

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação*

gferrazdasilva@gmail.com

Resumo: Este trabalho tem como objetivo examinar como as ferramentas interpretativas de manutenção do tempo e sincronia são primordiais na construção interpretativa de um quinteto de metais. Para isso, utilizou-se gravações de ensaios e apresentações do quinteto Five Brass e, a partir da análise auditiva do material coletado, avaliou-se como estas ferramentas podem ser aplicadas para uma melhor compreensão interpretativa. Como referencial teórico foram utilizados conceitos trazidos por Rudolf A. Rasch, Elaine Goodman e outros autores que correlacionam com as ideias de ambos a fim de uma construção interpretativa sólida.

Palavras-chave: Quinteto de Metais; Performance; Música de Câmara; Sincronia e Tempo.

Aspects of Construction in a Brass Quintet Performance: Time and Synchrony in the Repertoire Preparation

Abstract: This research intends to verify how the interpretative tools of time and synchrony maintenance are essential in the interpretative construction of a Brass Quintet. For this purpose, recordings from rehearsal and performances of the Five Brass quintet was used, and from the hearing analysis it was evaluated how these tools can be applied for a better interpretive understanding. As theoretical reference concepts from Rudolf A. Rasch, Elaine Goodman were used, among other authors who dialogue with both, to building a better interpretive understanding.

Key-words: Brass Quintet; Performance; Chamber Music; Synchrony and Time.

1. Introdução

A prática da música de câmara agrega muito valor no desenvolvimento musical, visto que traz a oportunidade de trabalhar criteriosamente aspectos da performance que, em grandes grupos, por vezes, passam despercebidos. Sendo assim, é inevitável que os integrantes de um grupo de câmara se atentem para questões como: equilíbrio entre as vozes, afinação, concordância rítmica e estilística, interpretação (fraseado), articulação e

¹ Orientador: Dr. Maico Viegas Lopes

diversos outros aspectos performáticos que ficam mais aparentes nesse tipo de formação.

Caracteristicamente, a coordenação do tempo é fundamental para que as partes individuais do conjunto estejam juntas, combinem, se encaixem e assim, toquem no mesmo andamento. Segundo Priolli (2006), ‘andamento’ caracteriza-se como “o movimento rápido ou lento dos sons, guardando sempre a precisão dos tempos do compasso” (PRIOLLI, 2006, p. 6) e ‘ritmo’ seria “o movimento dos sons regulados pela sua maior ou menor duração” (PRIOLLI, 2006, p. 109). Diante disto, entende-se que é difícil se expressar e sincronizar ideias em um ambiente ritmicamente instável, e na música de câmara, com a inexistência de um condutor, pensar nestes conceitos marca o início de qualquer trabalho².

Além desta ferramenta, Goodman (2012) trata de um outro interessante conceito que é o de sincronia em conjunto, ou melhor, Ilusão de Sincronia. Para a autora, nunca estamos – de fato- tocando juntos, o que ocorre é uma ilusão de sincronia que nos permite pensar que estamos soando juntos.

O sucesso na manutenção do andamento resulta idealmente na coordenação das notas entre os indivíduos do conjunto, mas a realidade de se tocar junto não é tão simples. De fato, a execução das notas exatamente na mesma hora por um grupo de músicos está além dos limites da percepção e das habilidades humanas. Existirão sempre mínimas discrepâncias de andamento – ou seja, uma assincronia – entre notas que se pretendia tocar simultaneamente. (GOODMAN, 2012, p.162-163)

Sendo assim, considera-se que ter em mente estes conceitos básicos no gerenciamento dos ensaios e na preparação do repertório de um quinteto de metais pode agilizar o processo de construção da identidade interpretativa do grupo e, conseqüentemente, ajudar a sanar problemas técnicos-interpretativos. Exposto isso, o registro em áudio dos ensaios e apresentações de um quinteto de metais foi realizado com intuito de realizar um mapeamento inicial do grupo. A partir da identificação de

² Cabe ressaltar que ritmo e andamento são considerados conceitos que andam juntos nos objetivos deste trabalho visto que eles coexistem quando pretende-se sincronizar as vozes na prática da música de câmara. Ritmo é a distribuição/subdivisão (regular ou não) dos lapsos de tempo dentro dos compassos e andamento é a velocidade em que essas pulsações são executadas. Diante dos conceitos apresentados por Goodman (2012) subentende-se que para atingirmos uma sincronia entre as vozes, pensar no andamento é o ponto chave para sincronizar todas subdivisões (iguais ou não) de quando se toca junto.

déficits na construção da performance, podemos sistematizar os caminhos interpretativos adequados.

Por fim, com este trabalho objetiva-se exemplificar como essas ferramentas de manutenção do tempo e sincronia do grupo podem se tornar ferramentas interpretativas que agregarão ao grupo caminhos sustentáveis na construção de suas performances, se associados na preparação dos repertórios.

2. Coordenação do tempo: A habilidade de manutenção do andamento

Quando um regente está à frente de um grupo, cabe a ele assinalar o andamento do tempo para todos os músicos que estão diante de sua batuta e assim, dirigir todas as movimentações que a música exigirá. Contudo, em uma formação de câmara, a inexistência de um condutor, coloca sob os próprios integrantes do grupo a responsabilidade de encontrar e manter claro o tempo/andamento durante toda a obra, incluindo suas variações que podem ou não existir. Por isso, “conclui-se que [encontrar] o andamento geral funciona como o relógio do grupo porque provê a fonte de coordenação e controla a batida interna do tempo para cada músico” (GOODMAN, 2012, p. 160), possibilitando assim, um ponto de partida para a construção da interpretação.

Simões (2001) aborda o ritmo³ como ferramenta crucial na construção da performance de um músico. Com isso verificamos como esta ferramenta vai nos possibilitar preparar um diálogo musical consistente e coeso quando estamos tocando em pequenos grupos.

O papel do ritmo na música não se limita a pulsação e a métrica, estendendo-se a elaboração do fraseado, constituindo assim um importante elemento interpretativo, muito além da mera duração das notas, conferindo profundidade e consistência ao discurso musical. (SIMÕES, 2001, p. 30)

No momento em que estão tocando juntos, os membros de um conjunto musical vão interagir de diversas formas para que o relógio do grupo (andamento) se mantenha. Diante disso, faz-se necessário aos intérpretes do grupo “habilidades e capacidade de antecipação complexas que estão profundamente ligadas às reações gerada através de *feedback*, da resposta ao que está acontecendo com os outros, baseadas na nota anterior”

³ A associação de ritmo como ferramenta interpretativa sustenta-se na ideia de quais caminhos o intérprete deve tomar para que as subdivisões do tempo no compasso permitam uma construção satisfatória do fraseado melódico, que na nossa discussão é primordial quando se tem como objetivo sincronizar vozes distintas e a manutenção do andamento.

(GOODMAN, 2012, p. 161). Este conceito de reação àquilo exposto anteriormente conceitua um grupo de câmara, observa-se que grupos conceituados da atualidade realizam esta habilidade com bastante sensibilidade e precisão⁴. Dessa forma eles estão sempre atentos àquilo que está sendo tocado, o que possibilita uma constante reciclagem das mesmas obras, e assim, cada interpretação possui os seus adjetivos.

O sociólogo Alfred Schutz trata especificamente de questões de interação e de performance em grupo no seu ensaio *Making music together: a study in social relationship*, que podemos associar a essas correspondências de antecipação e reação que Goodman nos traz, Schutz acredita na relação mútua de ajuste que “significa o engajamento de dois ou mais indivíduos dentro de um tempo interno compartilhado” (COOK, 2007, p. 8).

Cada performer ‘tem de prever o Outro por meio da audição, atrasos e antecipações, qualquer virada na interpretação do Outro, é estar preparado, a qualquer momento, para ser líder ou acompanhador’ (SCHUTZ apud COOK, 2007, p. 8)

3. Ilusão de Sincronia

Quando não estamos tocando sozinhos, estamos sempre preocupados em estar o mais sincronizado possível com aqueles à nossa volta. Contudo, se olharmos para questões como as particularidades de cada instrumento do conjunto, fatores externos como acústica da sala e posição dos músicos em relação ao público, percebemos que “a arte de se tocar junto é criar a ilusão de uma sincronia perfeita” (DUNSBY apud GOODMAN, 2012, p. 163). Assim sendo, a nossa missão enquanto interpretes é buscar recursos que diminuam cada vez mais essa assincronia entre as notas que deveriam soar juntas.

Rasch (1988) nos diz que a sincronia perfeita, de fato, nunca vai existir, o que existe são assincronias e os inícios “simultâneos”, na verdade, são “quase-simultâneos”. Rasch detalha um modelo que descreve a sincronização das performances em conjunto baseados nos desvios dos tempos de início de trechos simultâneos⁵.

⁴ Canadian Brass, Empire Brass, Gomalan Brass, The Philadelphia Brass Ensemble, Quinteto Brassil, Quinteto UNIRIO Metais, Quinteto Porto Alegre, dentre outros.

⁵ O autor propõe diversos modelos para medirmos a assincronia de trechos simultâneos. Segundo o autor, a qualidade de sincronização é menor em conjuntos maiores.

4. Five Brass: laboratório de experimentação da prática musical

Five Brass é um quinteto brasileiro de metais formado em 2016 na cidade de Volta Redonda/RJ. Todos os seus membros começaram a estudar música no Projeto Volta Redonda Cidade da Música, mas foi após deixarem o projeto que surgiu a ideia de formar este grupo. Tal iniciativa surgiu através da vontade de seus integrantes aprofundarem os estudos técnicos do instrumento em música de câmara. Inspirados em grandes nomes como Art Metal, Quinteto Brassil, Empire Brass, Canadian Brass, entre outros, o repertório do grupo é extenso e variado, abrangendo desde transcrições a composições originais para a formação.

Apesar de ser uma formação recente, o grupo possui um portfólio vasto e de apresentações como aberturas de encontros acadêmicos, festivais, apresentações em universidades, escolas, igrejas, teatros e lares filantrópicos pelo Estado do Rio de Janeiro. Tendo sido selecionado a participar por três anos consecutivos do Festival Villa Lobos, no ano de 2018, juntamente com outros 4 grupos, foram finalistas do VIII Concurso de Música de Câmara. Além disso, em 2019, o grupo foi convidado para participar da 57ª Edição do Festival atuando na série Jovens Cameristas e em decorrência da mesma concederam entrevista à rádio MEC, onde puderam contar sobre a sua trajetória e o caminho do grupo pelo Festival.

Após a criação do grupo, todos os integrantes perceberam como era primordial a busca por referências e aprimoramentos técnicos que auxiliariam a prática da interpretação musical. Com melhor preparo e planejamento dos ensaios seria possível atingir níveis cada vez mais satisfatórios para o discurso do grupo.

Em seu trabalho sobre prática e interpretação musical, Lima (2006) nos diz que a performance exige do executante esclarecimentos que estão além do fazer inconsciente. Sendo assim, evidencia-se a importância de um gerenciamento e a procura por mecanismos que facilitarão a prática, principalmente quando se está em conjunto.

A execução musical pressupõe, por parte do executante, a aplicação de padrões cognitivos que extrapolam um fazer inconsequente. Ela traz à tona o próprio sentido do verbo latino *facere* (criar, eleger, estimar, ser conveniente), exigindo do intérprete escolhas pré-avaliadas que subsidiarão e legitimarão a sua exposição (LIMA et al, 2006, p.11)

Esta argumentação da autora assemelha-se ao que Goodman (2012) prioriza em uma performance em conjunto no que tange ao preparo do grupo:

A interação musical precisa ser planejada, até um certo ponto, durante o próprio ensaio: os músicos podem querer decidir quem vai seguir quem durante uma passagem específica, ou quem vai liderar a passagem seguinte (GOODMAN, 2012, p. 162)

Exposto isso, o conjunto tem como característica a busca pela difusão de repertório para quinteto de metais e suas diversas possibilidades, além da promoção a acessibilidade musical a todos os públicos.

5. Análise das gravações do quinteto

A partir da análise auditiva para buscar inconsistências de tempo e sincronia do material coletado nas gravações dos ensaios e apresentações do quinteto do qual faço parte – Five Brass – pretende-se organizar os caminhos para um melhor gerenciamento dos ensaios do grupo e a preparação de repertório, identificando onde se aplicam os conceitos trabalhados por Goodman nos resultados obtidos da pesquisa até o momento.

Para este trabalho, debruçarei minha análise sob as gravações do *Quintet I*, de Victor Ewald (1860-1935), e *Ônix*, primeiro movimento da suíte *Caminho das Pedras*, de Gilson Santos (1977).

Durante a preparação da obra de Ewald, percebe-se alguns déficits constantes que passam despercebidos pelo grupo, tanto em apresentações quanto nos ensaios. Lopes (2007) nos diz que “o quinteto de metais – constituído por dois trompetes, trompa, trombone, tuba ou trombone-baixo – é uma formação camerística em que estão representados os principais instrumentos da família dos metais de uma orquestra sinfônica” cuja característica fundamental “é que neles o som é produzido pela vibração dos lábios do instrumentista” (LOPES, 2007, p. 5-6). Desta forma cada instrumento possui um calibre, um timbre, um processo diferente na produção do som, colocando sobre os seus executantes a responsabilidade de dominar essas particularidades para que o resultado sonoro produzido pelo grupo seja sempre satisfatório. Goodman (2012) nos fala disso quando trata da responsabilidade que os músicos assumem ao tentar sincronizar suas execuções:

Então, o desafio para os membros do conjunto é controlar a percepção dessas notas de cada instrumento e de cada músico, particularmente quando se trata de combinar instrumentos diferentes. (GOODMAN, 2012, p 163)

Diante das gravações, verificando a sincronização das entradas do quinteto, percebe-se que as entradas da tuba, instrumento de maior porte do grupo, soavam sempre após as do restante do grupo, principalmente em trechos em que o andamento era mais lento, ou na dinâmica pianíssimo (Exemplo 1), e também depois de silêncios, neste último, a trompa também apresentava um tempo de assincronia maior⁶. Estes dados nos permitem correlacionar essa dificuldade do conjunto ao que Goodman (2012) alega quando diz que “as passagens musicais que envolvem mudanças de andamento e entradas que acontecem depois de silêncio são mais difíceis de se tocar juntos” (GOODMAN, 2012, p. 164). Desta forma, tendo em vista a ausência de som durante a pausa para o tubista, a subdivisão do tempo pode auxiliá-lo a deixar o seu relógio interno aliado ao do restante do grupo e, além disso, os músicos precisam contar com a comunicação visual para ajudar na coordenação da finalização da última nota.



Exemplo 1: Quintet I, de Victor Ewald. Compassos finais da primeira seção do segundo movimento.

Outro aspecto notável nas performances, são os tempos de reações àquilo exposto anteriormente. A textura da peça – *Quintet I* – contém passagens melódicas similares circulando entre as vozes do grupo em que as mesmas séries intervalares, articulação e fraseados devem ser tocadas pelos músicos. Desta forma, uma outra correlação àquilo trazido por Goodman (2012) pode ser feita, associando os dados ao conceito de antecipação e reação (Exemplo 2). No caso do quinteto, percebe-se que o trombone, onde particularidades técnicas do instrumento colocam seu instrumentista diante de situação de maior dificuldade em trechos ligados se comparadas aos outros instrumentos do grupo que possuem os sistemas de pistões e rotores, sempre retarda os finais de suas progressões melódicas fazendo com que o instrumento que se segue, o

⁶ Rasch (1988) utilizava este conceito para medir as variações existentes entre os inícios em um conjunto musical.

corresponda de forma similar. No entanto, quando o mesmo instrumento que correspondeu ao trombonista reage a estímulos diferentes ou então é a origem de uma movimentação que será repetida posteriormente, esse retardo não ocorre.

Em casos como este, o conceito de *Note Grouping*⁷, apresentado por James M. Thurmond, pode ser aplicado. Se aliado a questão de antecipação/reação trazida por Goodman (2012), este recurso pode ajudar a minimizar os problemas com andamento do quinteto. Se pensarmos a melodia sendo conduzida do tempo fraco (*Arsis*) impulsionando para o tempo forte (*Thesis*), estes retardos nos fins dos motivos podem ser controlados para assim haver uma unidade entre todos que irão executar esta mesma frase. No caso do trombone, pensar na condução 2-3-4-1 (Sol bemol, Mi bemol, Dó, Lá bemol) que impulsiona *Arsis* para *Thesis* culminando no tempo forte do próximo compasso – nota Lá- que é ao mesmo tempo o seu ponto de elisão com a tuba, vai ajudá-lo a não realizar esse “travamento melódico” que vem ocorrendo, possibilitando assim, uma fluidez entre todos que completarão o tema.

Exemplo 2: Quintet I, de Victor Ewald. Trecho de finalização da seção A do primeiro movimento.

⁷ Para Thurmond (1991), *Note Grouping* é um sistema de agrupamento de notas numa sucessão de *Arsis-Thesis*, que se usado apropriadamente aumentará o movimento imaginário produzido pela música nas mentes de ambos, o intérprete e o ouvinte. Devido isso, no *Note Grouping* deve-se enfatizar as notas do *Arsis* (tempo fraco), para mostrar a alternância contínua entre tensão e repouso (*Arsis e Thesis*), criando a ideia de movimento durante a performance das frases musicais.

Na obra de Santos, os déficits interpretativos do quinteto não fogem dos já apresentados. O primeiro movimento da música está estruturado, em sua maior parte, na repetição de um tema entre as vozes que são acompanhados de uma textura rítmica e percussiva, ou seja, enquanto acontece um diálogo melódico solista, a outra parte do grupo conduz a melodia de forma articulada e rítmica (Exemplos 3 e 4).

Ao analisar as execuções do quinteto durante esses trechos, percebe-se que o tempo de reação/antecipação dos músicos deve ser rápido para não comprometer a performance, contudo, notamos que o andamento não se mantém. Sendo assim, o relógio do grupo se perde ao desenrolar da música, ocasionando flutuações no andamento que prejudicam a performance do conjunto⁸. O mesmo conteúdo melódico não é executado somente com variações timbrísticas, o que seria esperado, tendo em vista que o compositor o transcreve em todas as vozes do quinteto, ocorre também modificações no andamento o que compromete o discurso musical.

A sincronia rítmica dos músicos também é outro fator que pode comprometer a performance. Rasch (1988) diz que em seções complicadas, o que diz respeito a ritmo e métrica, induzem a assincronia das vozes. Diante disso, analisando a suíte de Gilson Santos, percebe-se que o compositor trabalha com uma textura rítmica de repetição entre os instrumentos, permitindo um ostinato no decorrer da obra. Este ostinato está presente em quase todas as seções do primeiro movimento, variando somente seus padrões rítmicos e sua disposição (Exemplos 3 e 4). Portanto, a existência de um padrão que transita entre os naipes, coloca sobre os integrantes do grupo uma necessidade de sincronia, ou ilusão de sincronia, eficaz. Contudo, a performance vem encontrando dificuldade nessa sincronia rítmica, principalmente quando existe ostinato entre os extremos do grupo.

Para gerir problemas como este necessita-se da junção de algumas ferramentas apresentadas até então, os problemas de andamento vêm associados a dificuldade do grupo em manter todas essas subdivisões rítmicas sincronizadas (ostinato com os temas melódicos), que por sua vez, ocorrem devido à falta de hierarquização melódica e falta de comunicação entre os músicos do conjunto. Deste modo, a aplicação de uma

⁸ As flexões no andamento não são consideradas ruins em nossa perspectiva, rubatos e flexões melódicas são bem-vindas na prática em grupo o que possibilita uma reciclagem constante daquilo que está sendo executado além de trazer movimento e musicalidade para a música. Nossa discussão aborda os problemas de manutenção de andamento quando estamos na fase de preparação e solidificação do conteúdo e quando estas flutuações ocorrem de forma que prejudique a performance do grupo. Após a interpretação estar consolidada, cabe aos músicos incluir e decidir a melhor forma da melodia transitar, respeitando as particularidades e processos que a música de câmara exige.

hierarquização rítmica por parte das vozes que executam o ostinato pode ajudar na manutenção do andamento, que por sua vez, vai auxiliar na sincronia de melodia com ostinato. Além disso, a comunicação visual entre as vozes que executam a melodia pode ajudar a solucionar suas entradas.

Exemplo 3: Caminho das Pedras, I movimento, de Gilson Santos. Transição do solo entre os naipes (tuba e trompetes), a linha de ostinato rítmico (trompa e trombone) e o início de um novo padrão rítmico pela tuba.

Exemplo 4: Caminho das Pedras, I movimento, de Gilson Santos. Ostinato entre os trompetes e tuba e início do tema nas vozes do trombone e trompa.

Conclusão

Os conceitos de tempo e sincronia trazidos por Goodman e Rasch, tem iluminado a elaboração de propostas interpretativas para o grupo visando um melhor resultado sonoro no decorrer desta parte da pesquisa de mestrado – em andamento- que é a catalogação de dados para o mapeamento inicial do grupo.

Nota-se que a teoria se alinha com a prática em diversos pontos, quando aplicados na análise auditiva dos materiais sonoros produzidos pelo quinteto Five Brass, nos permitindo identificar problemas na performance do grupo e facilitando a busca por mecanismos que possibilitarão a ascensão do discurso sonoro do grupo.

Diante dos problemas que o quinteto está enfrentando na execução e no preparo das obras analisadas, subentende-se que o grupo necessita aprimorar, primordialmente, seus mecanismos de comunicação aurais e visuais. Os aurais estão fortemente ligados as ideias de reação/antecipação, já os visuais dizem respeito a quem vai guiar a entrada no início de um trecho ou quais dos músicos vão estabelecer contato visual entre si depois de uma grande pausa.

Até o momento, as ferramentas selecionadas para analisar o material coletado estão atendendo as expectativas. A busca por ferramentas que unifiquem a linguagem interpretativa do grupo possibilitando assim uma manutenção constante do andamento e a sincronia interpretativa (articulação, timbre, fraseado) são mais palpáveis à luz destes conceitos.

Tendo em vista todas as correspondências positivas mediante a atenção ao tempo e a sincronia no gerenciamento das construções interpretativas do grupo, acredita-se que poderemos seguir aplicando aos outros movimentos da obra de Santos ou até mesmo que as ideias alcançadas podem se estruturar de forma que possam ser aplicadas em texturas, fraseados, articulações em execuções distintas.

Os próximos passos da pesquisa nos guiam para a busca da formalização de uma estrutura interpretativa que acrescente aos músicos um léxico interpretativo, permitindo-os conversarem em idiomas musicais distintos, ou seja, nos mais variados repertórios, estilos musicais e formações (camerísticas ou não).

Portanto, averigua-se que os caminhos existentes para se atingir um discurso musical satisfatório quando não estamos sozinhos, envolvem um alto grau de comunicação (musical, gestual, aural, visual) e sensibilidade dos intérpretes. É importante destacar que a identidade do conjunto é a combinação de todos os

envolvidos no processo da performance cujo sucesso, está condicionado a capacidade dos executantes saberem negociar (dar e receber) ideias interpretativas.

Referências:

- COOK, N. *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*. Per Musi, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20.
- EWALD, Victor. *Quintet No. 1 Op. 5*. Edition Buffalo, N. Y. Nova York, 1973.
- GOODMAN, Elaine. Performance em Conjunto. In: CHUEKE, Zélia (org.), *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 159-181.
- LIMA, Sonia Albano de (red.); APRO, Flávio (col.); CARVALHO, Márcio (col.). Performance, Prática e Interpretação Musical. In: LIMA, Sonia Albano de (org.), *Performance & interpretação musical: uma prática Interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 11-23.
- LOPES, M. V. *A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a Partir de 1976*. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- PRIOLLI, M. L. M. *Princípios Básicos da Música para Juventude*. 48. ed. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA, 2006. 1v.
- SANTOS, Gilson. *Caminho das Pedras*. Manuscrito (2013)
- SIMÕES, N. A. *Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil*. Tese apresentada à Universidade do Rio de Janeiro como requisito para a cátedra de Professor Titular. Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997.
- _____. Debates. Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO (nº 5). Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, 2001. p. 18-43.
- RASCH, Rudolf A. Timing and synchronization in ensemble performance. In: SLOBODA, John A. (Ed.). *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation, and composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988, p. 70-90.
- THURMOND, James M. *Note Grouping – A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance*. Lauderdale: Meredith, 1991