



Violoncelo expandido: efeitos percussivos em *Lamento quase mudo* de Silvio Ferraz

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Camila Durães Zerbinatti
UDESC – camiladuze@gmail.com

Resumo: Este trabalho aborda os efeitos percussivos requeridos para a performance da peça *Lamento Quase Mudo* de Silvio Ferraz. Como procedimento metodológico para compreensão de técnicas violoncelísticas foram estudados FALLOWFIELD (2009) e UETTI (1999); para compreensão e interpretação da obra, PRESGRAVE (2008), FERRAZ (2005), DELEUZE (2000) e MALUFE (2008). Observamos a relação de interdependência entre novas técnicas instrumentais e novos processos composicionais e a clara presença de um ‘devir-percussão’ do violoncelo através dos efeitos percussivos explorados nesta obra.

Palavras-chave: Violoncelo. Efeitos percussivos. Técnicas expandidas. Silvio Ferraz. Deleuze.

Expanded violoncelo: percussive effects on *Lamento Quase Mudo*, by Silvio Ferraz

Abstract: This paper addresses the percussive effects required in the performance of the cello piece *Lamento quase mudo* by Silvio Ferraz. As a methodological procedure for understanding cello techniques were studied FALLOWFIELD (2009) and UETTI (1999); for understanding and interpreting the work, PRESGRAVE (2008), FERRAZ (2005), DELEUZE (2000) and MALUFE (2008). We observe the relationship of interdependence between new instrumental techniques and new compositional processes and the clear presence of a 'becoming-percussion' cello through percussive effects explored in this work.

Keywords: Cello. Percussive Effects. Extended Techniques. Silvio Ferraz. Deleuze.

1. Técnica Móvel

A abordagem de uma peça do repertório contemporâneo violoncelístico como *Lamento quase mudo* (2005), de Silvio Ferraz requer uma série de procedimentos técnicos ‘incomuns’ no repertório tradicional (aqui considerado o repertório composto entre o período barroco e o romantismo tardio). Estes procedimentos são, neste trabalho, chamados de “técnicas expandidas”¹. Durante a preparação da performance desta peça fizeram-se necessários o estudo de técnicas violoncelísticas contemporâneas e a investigação filosófico-interpretativa sobre os sons percussivos nesta obra, porque os procedimentos que trabalham com efeitos percussivos são preponderantes, permeiam todas as seções da peça, e criam uma sonoridade marcante que revela sua importância na criação do território que identifica a obra.

No século XX muitas técnicas foram criadas para atender às necessidades dos processos composicionais. A própria concepção de música foi ampliada, esses novos caminhos e descobertas trouxeram outras possibilidades com relação ao som e à sonoridade. Os processos composicionais foram marcados por muitas experimentações com eletrônicos e

música eletroacústica e pela incansável busca de novas sonoridades e timbres. "Para algumas escolas de vanguarda de composição, novos sons e novas técnicas tornaram-se a principal direção por detrás da nova escrita." ² (FALLOWFIELD, 2009: 4) Com relação ao violoncelo "[...] pela primeira vez, a produção de som de todo o instrumento (de todas as partes e formas) foi aceita como material para uso do compositor." ³ (UITTI, 1999: 217)

É importante ressaltar que toda a história instrumental é permeada por inovações técnicas realizadas que atenderam às demandas de intérpretes e compositores(as). Portanto, o surgimento de novas formas de tocar não é exclusividade de nosso tempo. Pode-se dizer que "A técnica não é fixa. [...] não é fixa, pois pode ser melhorada. [...] Assim, apesar do surgimento de novos procedimentos no último século, a ideia de desenvolver a técnica em si não é nova ou surpreendente." ⁴ (FALLOWFIELD, 2009: 1) Neste trabalho partimos da seguinte visão de técnica:

Proponho integrarmos as ideias separadas de técnica (expandidas, não convencionais, tradicionais, etc.) e vermos a técnica do violoncelo como um todo flexível que pode ser desenvolvido. [...] se é possível imaginar um espaço hipoteticamente completo com 'todos os sons que podem ser produzidos no violoncelo', então, além das técnicas do passado e das músicas do passado (que estavam sobrepondo-se umas às outras, em constante mudança com o tempo) e do presente (sejam as técnicas rotuladas como convencionais e / ou estendidas) estão técnicas 'desconhecidas', ou formas "impróprias" de tocar que ainda precisam ser tratadas musicalmente. ⁵ (FALLOWFIELD, 2009: 4)

2. Sons Percussivos no violoncelo: ‘*pizzicatos* Bartók’ e batidas no corpo do instrumento

Abordaremos aqui, especificamente, os sons percussivos no violoncelo requeridos por Ferraz no *Lamento quase mudo*. Para isso, partimos de um breve olhar sobre a evolução histórica da técnica de instrumentos de cordas friccionadas. Complementamos essa abordagem com menções a aspectos relativos à execução destes sons. Hector Berlioz expressou sua insatisfação como compositor ao mesmo tempo em que anteviu o desenvolvimento de novas técnicas de *pizzicato* para os instrumentos de cordas friccionadas:

No futuro, o *pizzicato*, sem dúvida, será usado em efeitos ainda mais originais e atraentes do que o que vemos agora. Os violinistas, não considerando o *pizzicato* uma parte integral da técnica de violino, deram-lhe praticamente nenhuma atenção séria... os músicos, sem dúvida, vão se familiarizar com (uma ainda maior) variedade de técnicas ao longo do tempo. Aí então os compositores serão capazes de tirar o máximo proveito deles. ⁶ (BERLIOZ apud FALLOWFIELD, 2009: 8)

Ao longo dos últimos 100 anos muitos tipos de *pizzicatos* foram desenvolvidos, o que trouxe mudanças também para a notação musical: pontos de contato e formas de ataque

passarem a ser indicados nas partituras. Em *Lamento quase mudo* os ‘*pizzicato* Bartók’ são explorados ao longo de toda a peça, produzindo efeitos percussivos pungentes. Embora a classificação dos ‘*pizzicato* Bartók’ como técnica expandida possa ser discutida, consideramos que o tipo de uso que Ferraz faz deste recurso técnico em seu *Lamento* se configura certamente como um “uso expandido” desta técnica, em concordância com o que diz Sonia Ray sobre estas “técnicas inovadoras” e em processos de permanente evolução, que, para ela, podem ser definidas como expandidas ou “por seu ineditismo na ‘forma de execução’ ou no ‘contexto em que são executadas’.” (RAY, 2011, sem numeração)

O caráter percussivo deste tipo de *pizzicato* é alcançado graças ao processo de produção de som: a corda é puxada diretamente para longe do corpo do violoncelo com tal força que ela ‘reboteia’ contra a superfície do espelho liberando um som que foi denominado ‘*pizzicato* Bartók’. Segundo Fallowfield: “[...] geralmente apenas uma batida aguda é ouvida. Se o dedo preso mantém o contato com as cordas, a ‘batida’ do ataque inicial do som é seguida pela queda de volume [...].”⁷ (FALLOWFIELD, 2009: 157)

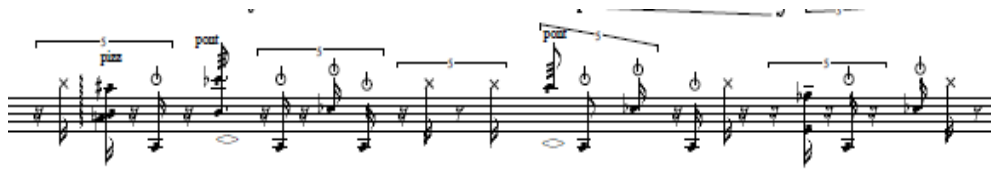
O ‘*pizzicato* Bartók’ pode apresentar variações de volume/ intensidade, timbre e duração. Tais mudanças são produzidas a partir: (1) da distância à qual a corda foi puxada antes de bater no espelho; (2) da direção para a qual a corda foi puxada (para cima, para o lado ou em diagonal) e (3) do ponto de contato em que a corda é esticada (mais perto da pestana, no meio do espelho ou mais próximo ao cavalete). Isto mostra que é possível tocar este tipo de som com diferentes caracteres e dinâmicas e que, assim, os tipos de ‘*pizzicato* Bartók’ devem ser escolhidos levando-se em conta o contexto de cada trecho musical. Em geral observamos que esticar a corda no ponto que corresponde a seu centro produz o maior volume, portanto, de acordo com a altura determinada é preciso descobrir o ponto de maior volume e então escolher o ponto de ataque de acordo com a dinâmica escolhida. A exploração de novos timbres se expandiu à outras partes do corpo do instrumento:

À medida que os compositores exploraram a grande variedade de cores e a extensa tessitura do violoncelo, as fronteiras da técnica (ajudadas pela invenção das cordas de aço) foram gradualmente dissolvidas e desvendaram um vocabulário realmente expandido de sons.⁸ (UITTI, 1999: 211)

Movimentos de ataque/ batidas foram testados em regiões como o tampo, fundo e laterais da caixa do violoncelo, assim como o espelho, o cavalete e o estandarte. O corpo/ caixa do violoncelo pode responder sonoramente a estímulos como batidas, trêmulos com os dedos e à fricção da crina de um arco sobre a madeira. Variações de alturas, intensidade, duração e timbre também podem ser alcançados nestes efeitos percussivos: “[...] Em geral,

bater/ friccionar o arco no centro do corpo do violoncelo produz sons mais graves. Sons mais agudos são produzidos nas bordas do corpo e nas laterais, e mais agudos ainda no espelho e nas cravelhas.”⁹ (FALLOWFIELD, 2009: 166)

Em *Lamento quase mudo* estes efeitos percussivos provocados por batidas no tampo se inserem dramaticamente na peça: ora promovem rupturas, ora se contrapõe a outros efeitos percussivos como os ‘*pizzicati* Bartók’, criando assim um novo território, um outro bloco dentro da própria peça. Vejamos no Exemplo 1:



Exemplo 1: Trecho de *Lamento quase mudo*: uso intenso dos dois efeitos percussivos descritos anteriormente.

3. Sonoro-Concreto: Aspectos interpretativos em *Lamento quase mudo*

A peça apresenta uma ligação clara com o período barroco: “notamos na peça pontos de pedal, suspensões e segundas descendentes que remetem à Música Barroca.” (PRESGRAVE, 2008: 82) Em contraposição, elementos da música contemporânea como os efeitos percussivos e grandes variações timbrísticas promovem rupturas, colagens, sobreposições e justaposições. No princípio, um longo grupo de notas cantadas sobre um pedal. Em seguida, um novo grupo de notas rápidas rompe com a suposta estabilidade dos sons cantados. Este mesmo grupo de notas curtas é interrompido com a ríspida sobreposição de um som percutido (um *pizzicato* Bartók). Este jogo de sobreposições e rupturas parece representar sonoramente uma escolha estética do compositor:

Optei pela escrita por blocos- quase aforismos. Não afeita a desenvolvimentos, a grandes pensamentos cheios de continuidade. Afeita sim à colagem, a sobreposições e justaposições- alternâncias e entrelaçamento- [...] As coisas funcionam como que por encaixe e algumas justaposições. É mais fácil e aparentemente mais livre dispor algumas ideias, tomá-las como centro, dar alguns giros à sua volta; encontrar uma linha de fuga que leve a outra questão, estabelecer um novo cantinho para novos giros. Depois voltar, voltar e voltar muitas vezes, refazendo os cantinhos, retomando os eixos, encontrando novas escapadas. (FERRAZ, 2005: 34)

Aspecto fundamental dessa obra é a questão temporal. Silvio Ferraz escreve a peça em tempo liso (sem indicações métricas como barras de compasso ou fórmula de

compasso). O(a) intérprete precisa dar atenção especial às indicações de andamento. Em Mil Platôs, Deleuze e Guattari aprofundam o conceito de Boulez de tempo liso:

[...] No nível mais simples, Boulez diz que num espaço-tempo liso, ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar. Desse modo, ele torna sensível ou perceptível à diferença entre multiplicidades não métricas e multiplicidades métricas, entre espaços direcionais e espaços dimensionais. Torna-os sonoros e musicais. Sua obra pessoal sem dúvida é feita com essas relações criadas, recriadas musicalmente. (DELEUZE, GUATTARI: 2000, 183)

Em *Lamento*, o compositor leva essa concepção a um ponto de extrema liberdade temporal. Ao mesmo tempo, o(a) intérprete precisa criar a sensação de pulso em muitos trechos e na peça em geral para manter o fluxo das justaposições de blocos perceptível. Segundo Ferraz: “[...] tudo se torna não mensurável, é, talvez um tempo outro que advém ali, um tempo flutuante e mais próximo ao esquecimento do que ao tempo da memória. Diria mais, é como se ouvisse a taticidade do tempo da escuta.” (FERRAZ, 2008: 221)

As pausas (os silêncios) constituem um elemento essencial junto a este ‘outro tempo’ utilizado na obra. O silêncio reforça a dramaticidade de algumas passagens e amplia a flutuação temporal. *Lamento* revela-se uma experiência concreta do ‘outro número’ mencionado por Messiaen:

Suponham que havia uma única batida em todo o universo. Uma batida; com a eternidade antes dela e a eternidade depois dela. Um antes e um depois. É isso o nascimento do tempo. Imaginem, quase imediatamente depois, uma segunda batida. Porque qualquer batida é prolongada pelo silêncio que lhe sucedeu, a segunda batida será mais longa que a primeira. Outro número, outra duração. É isso o nascimento do Ritmo. (MESSIAEN apud GIL, 2003: 25)

Podemos ver no Exemplo 2 o papel determinante das pausas ao longo da peça ao provocar cortes abruptos e dramáticos nas linhas tecidas pelo compositor:



Exemplo 2: Trecho de *Lamento* quase mudo em que verificamos a persistente presença de pausas.

Os efeitos percussivos compõe em si um bloco que se justapõe e se sobrepõe à linha cantada e as sequências de notas rápidas. Mas é nos contrastes sonoros entre eles mesmos que um aspecto surpreendente da peça se delinea (há diferenças timbrísticas e de intensidade entre os efeitos percussivos). A princípio os sons percussivos atuam como bruscas

rupturas, rachaduras nos blocos que os antecediam. Entretanto, ao longo da peça, os sons percussivos parecem entrar num *loop*, são encadeados em repetições diversas entre si, pequenos ritornelos, num fluxo sonoro.

À medida que se sobrepõem, ambos os sons acabam por influenciar uns aos outros (*pizzicati* Bartók e batidas no tampo e no corpo do violoncelo), em um uso de fato expandido dos sons percussivos do violoncelo. A tentativa de ‘descobrir’ os significados dos sons percussivos revela então um ‘lugar-percussão’ no violoncelo: um ambiente de sons percutidos e batidos contra o corpo ou o espelho do instrumento. Encontramos um ‘território-percussão’ do violoncelo, onde sons percussivos são ouvidos e também sentidos à flor da pele, compondo uma percussividade tátil, concreta às nossas peles e ouvidos. Apoiamos nossa compreensão filosófica da peça em dois pontos da filosofia de Deleuze e Guattari: ‘Território (e desterritorialização)’ e ‘Devir’. Com relação ao ambiente sonoro-percussivo criado na peça, que chamamos aqui de ‘lugar-percussão’ do violoncelo e ‘território-percussão’ do violoncelo:

O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou componentes de meios tornados qualitativos. (DELEUZE-GUATTARI, 1995: 117)

Os sons percussivos não fazem parte de uma ideia imediata dos sons característicos do violoncelo. Tradicionalmente relacionamos este instrumento aos dramáticos *recitativos* e *cantabiles* do repertório clássico e romântico ou ao tratamento polifônico que Bach lhe dedicou em suas famosas suítes para violoncelo solo. Essas sonoridades também estão presentes na música contemporânea. Mas, a peculiaridade da peça de Silvio Ferraz e de outros(as) compositores(as) é justamente a criação de novos territórios expressivos para o violoncelo a partir de aproximações com outras formas de produzir sons. Sob o viés filosófico apresentado, podemos dizer que fontes sonoras heterogêneas contagiam-se, interpenetram-se mutuamente: a percussão e o violoncelo, a percussão no violoncelo. Neste sentido, Ferraz parece ter encontrado um ponto de ‘vizinhança’ entre diferentes sonoridades do violoncelo onde os sons percussivos passam a compor um outro território dentro do repertório de sons do violoncelo. Devir-percussão do violoncelo, como chamamos aqui.

Devir, segundo Deleuze e Guattari: “[...] é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança.” (DELEUZE-GUATTARI, 1997: 18-19) O devir-percussão do violoncelo se mostra. Ou seja, podemos falar que os sons percussivos nessa peça: “[...] não estão aí como representação de um diálogo, não estão aí como a transcrição do

oral, não vêm para contar uma história ou passar uma mensagem.” (MALUFE, 2008: 32) Os sons percussivos estão sobrepostos mesmo após as bruscas rupturas que os separam aparentemente. As diferenças de timbres entre eles criam laços de conexão entre si, num fluxo que em si é um bloco dramático da obra, cujo movimento desemboca no bloco mais aflito e rápido da peça: a alusão à *Tempestade* de Vivaldi.

4. Conclusão

Em diferentes momentos da História da Música Ocidental, o desenvolvimento técnico-instrumental acompanhou as necessidades composicionais e expressivas características do período histórico. A música contemporânea nos mostra isso com inquestionável clareza graças à possibilidade que nós, intérpretes, temos, por conviver diretamente com os(as) compositores(as) e por compartilhar do espaço temporal que serviu (e/ou serve) de contexto para as obras recentemente escritas. Durante os séculos XX e XXI a busca por novos timbres e sonoridades estas pesquisas promoveram novas concepções de som, de música e de técnicas instrumentais. Uma outra gama de cores e sons passou a constituir o potencial timbrístico de cada instrumento. Com relação ao violoncelo os sons percussivos certamente possibilitam construções e desenhos musicais de cores e sonoridades diversos ao universo sonoro estabelecido entre os séculos XVIII e XIX.

Na peça *Lamento quase mudo*, de Silvio Ferraz, os sons percussivos compõe uma paisagem, a princípio entrecortada por outros materiais, em que diferentes timbres percussivos se atravessam, em diferentes cores, velocidades, intensidades. Ao invés de narrarem, imitarem ou traduzirem algo, esses sons parecem compor uma corrente, um devir-percussão do violoncelo. Uma realização sonora do que Ferraz afirma: “Música é aquilo que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, que ganha uma realidade a cada instante, sempre lançada sobre o futuro.” (FERRAZ, 2005: 28)

Referências:

- CASTRO, Marcelle de Souza. Tradução ética e subversão: desafios práticos e teóricos. Rio de Janeiro, 2007. 116f. Dissertação de Mestrado em Letras. Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciência Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. *Mil Platôs, v.2: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Perbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. *Mil Platôs, v.4: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Perbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Felix. *Mil Platôs, v.5: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução: Peter Pál Perbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

- FALLOWFIELD, Ellen. *Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers*. Birmingham, 2009. 208f. Doutorado em Filosofia. Department of Music, College of Arts and Law, The University of Birmingham, Birmingham, 2009.
- FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades (Notas Dispersas sobre composição)*: um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2005.
- FERRAZ, Silvio. 19 pássaros de papel. In: LINS, Daniel e GIL, José. *Nietzsche/ Deleuze: Jogo e Música*. VII Simpósio Internacional de Filosofia. Fortaleza: Editora Forense Universitária, 2008. 220-230.
- FERRAZ, Silvio. *Lamento Quase Mudo*. São Paulo: 2005.
- GIL, José. Ritornelo e Imanência. In: LINS, Daniel e GIL, José. *Nietzsche/ Deleuze: Jogo e Música*. VII Simpósio Internacional de Filosofia. Fortaleza: Editora Forense Universitária, 2008. 125- 141.
- MALUFE, Annita Costa. *O devir-voz do poema*. In: LINS, Daniel e GIL, José. *Nietzsche/ Deleuze: Jogo e Música*. VII Simpósio Internacional de Filosofia. Fortaleza: Editora Forense Universitária, 2008. 19-35.
- PRADO, Célia Luiza Andrade. *Pós-Colonialismo e o Contexto Brasileiro: Haroldo de Campos, um tradutor pós-colonial?* São Paulo, 2009. 137f. Dissertação de Mestrado em Estudos Estilísticos e Literários em Inglês. Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PRESGRAVE, Fabio Soren. *Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo*. Campinas, 2008. 187f. Doutorado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- RAY, Sonia. Editorial. *Música Hodie: Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás*. Goiânia, Vol. 11 (n. 2), sem numeração de página, 2011.
- UITTI, Frances-Marie. *The Frontiers of Technique*. In: STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 211- 223.

Notas

¹ Nota de tradução: a literatura anglófona sobre composição e sobre performance e práticas interpretativas de música contemporânea - referência frequente para as pesquisas no Brasil e em língua portuguesa- utiliza o termo “*extended techniques*” nas abordagens sobre as “[...] ‘técnicas inovadoras’ ou ‘técnicas tradicionais que evoluíram’ até se transformarem em uma nova técnica.” (RAY, 2011, sem número) A tradução deste termo para a língua portuguesa é variada: alguns(as) autores(as) optam por “técnicas expandidas”, outros(as) por “técnicas estendidas”, muito embora tanto os verbos como os adjetivos utilizados - expandir/ expandida, e, estender/ estendida- possuam grafias, significados, sentidos, usos e compreensões diferentes em língua portuguesa, assim como possuem diferentes relações para com o verbo e o adjetivo originais em inglês, *to extend/ extended*. Há recomendações que sugerem, em língua portuguesa, o uso do termo “técnicas estendidas”: “A orientação editorial aos autores foi apenas no sentido de unificar o termo ‘estendida’ e evitar o termo ‘expandido’ [...] O verbo estender, que vem do latim *extendere*, e nos leva a intuir a grafia de estendida com ‘x’.” (RAY, 2011, sem número). A sugestão de uma *intuição* da grafia “de estendida com ‘x’”, que passa necessariamente pela/ e depende da semelhança e pela aproximação visual, gráfica e talvez fonética com o termo original em inglês indica que esta recomendação trabalha a partir daquilo que pode ser considerado um caso de falso cognato parcial, ou, no mínimo, de uma tradução controversa e conflituosa, porque, apesar da aproximação gráfica, visual e fonética das palavras “estendida” e “*extended*” os significados, sentidos, usos e compreensões de “estendidas”/ “estender”, em português, não são exata ou precisamente sinônimos, e nem os mesmos, dos significados de “*extended*” / “*to extend*” em inglês. A partir de estudos de tradução, traduções pós-coloniais e estudos pós-coloniais (CASTRO, 2007; PRADO 2009) observamos que priorizar a aproximação e a semelhança gráfica, visual e fonética entre as palavras “estendida” e “*extended*” em detrimento das diferenças e dessemelhanças de significados, sentidos, usos e compreensões, sem que uma discussão sobre estas diferenças e dessemelhanças seja feita, dentro do contexto político, social, econômico, histórico e geográfico de dominação, opressão, subalternidade e colonização no qual as línguas portuguesa e inglesa estão inseridas, pode ser entendida como

uma opção colonialista ou colonizada de tradução: “O colonialismo envolve, além da dominação territorial, e, conseqüentemente, da dominação econômica, a dominação cultural [e, portanto, discursiva e linguística]: no modelo colonial, uma cultura é dominante e a outra subserviente. Nesse contexto, a tradução pode reforçar tal poder hierárquico, pois o texto traduzido provavelmente terá um caráter inferior e ancilar [...]” (PRADO, 2009: 50). Optamos por não reproduzir acriticamente esta opção de tradução neste trabalho. Entendemos que a tradução “técnicas expandidas” permite compreensões e usos mais precisos e adequados na língua portuguesa e em seu contexto semântico, além de se aproximar bem mais e melhor dos significados, sentidos, usos e compreensões que o termo original em inglês “*extended techniques*” possui em sua língua e contexto originário. Por isto, optamos por esta tradução neste trabalho, em uma prática de tradução que pode ser entendido como pós-colonialista, uma prática de resistência linguística e discursiva: “[...] a prática de tradução pós-colonial utiliza a tradução como arma de luta política e ideológica, e, mais especificamente, de luta contra a opressão colonial.” (CASTRO, 2007: 68)

² “To some avant-garde compositional schools, new sounds and new techniques became the drive behind new writing.” (FALLOWFIELD, 2009: 4)

³ “[...] for the first time, sound production from the whole instrument was accepted readily as valid material for the composer’s use.” (UITTI, 1999: 217)

⁴ “Technique is not fixed. [...] it is not fixed because it can be improved upon. [...] So, despite the surge of additions made in the century, the idea of developing technique is itself not new or surprising.” (FALLOWFIELD, 2009: 1)

⁵ “I propose joining the separate ideas of technique (extended, unconventional, traditional, etc) and viewing cello technique as a flexible whole that can be developed. [...] if it is possible to imagine a hypothetically complete space of ‘every sound that can be produced on the cello’, then outside the techniques of the past and past musics (overlapping and constantly shifting with time) and present (whether labeled conventional and/or extended) are ‘undiscovered’ techniques, or ‘improper’ playing that are yet to be treated musically.” (FALLOWFIELD, 2009: 4)

⁶ “In the future the pizzicato will doubtless be used in even more original and attractive effects than here to fore. Violinists, not considering the pizzicato an integral part of violin technique, have given it hardly any serious attention... players will doubtless become familiar with [a wider range of] techniques in the course of time. Then composers will be able to take full advantage of them.” (BERLIOZ apud FALLOWFIELD, 2009: 8)

⁷ “[...] usually only one, sharp hit is heard. If the stopping finger maintains contact with the string, the initial ‘snap’ attack-sound is followed by the decay; a ‘normal’-sounding pizzicato tone.” (FALLOWFIELD, 2009: 157)

⁸ “[...] As composers exploited the cello’s wide range of colors and extensive tessitura, technical boundaries (assisted by the invention of steel strings) gradually dissolved to unveil a greatly expanded vocabulary of sounds.” (UITTI, 1999: 211)

⁹ “In general, striking or stroking/bowing in the centre of the cello body produces lower tones. Higher tones are produced at the edges of the body surface and on the ribs, and higher still on the fingerboard and pegs.” (FALLOWFIELD, 2009: 166)