Interações entre compositor e intérprete na criação e execução da obra *Sinfonia para violino solo* de Caio Facó

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Antonio Renato de Araújo

UFRN – violinorenato@gmail.com

Rucker Bezerra de Queiroz

UFRN - ruckerbq@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta um relato da interação entre compositor e intérprete sobre a construção da obra Sinfonia Para Violino Solo de Caio Facó, inspirado na Estética Armorial; apresenta também uma análise estrutural da obra, que poderá facilitar o entendimento sobre a peça. Também abordou algumas das ferramentas metodológicas utilizadas até a data da elaboração deste trabalho. Desta pesquisa resultará uma proposta interpretativa para a obra, construída em contato com o compositor, que poderá servir como base para futuras interpretações, uma edição detalhada da partitura, além de registro áudio-visual.

Palavras-chave: Sinfonia. Violino solo. Música armorial. Caio Facó.

Interactions Between Composer and Performer in the Creation and Execution of the Work Sinfonia of Caio Facó

Abstract: This research presents an account of the interaction between composer and performer on the construction of the Sinfonia Para Violino Solo by Caio Facó, inspired by Armorial Aesthetics; also presents a structural analysis of the work, which may facilitate the understanding of the piece. It also addressed some of the methodological tools used up to the date of this work. This research will result in an interpretative proposal for the work, built in contact with the composer, which can serve as a basis for future interpretations, a detailed edition of the score, as well as an audio-visual record.

Keywords: Sinfonia. Solo violin. Armorial music. Caio Facó.

1. Introdução

Esta comunicação traz resultados parciais de uma pesquisa, em nível de mestrado, que busca investigar a colaboração entre compositor e intérprete. Mais especificamente, discorre sobre o processo de colaboração entre este autor e o compositor, nesta composição inédita para violino solo. Caio, jovem compositor cearense, possui obras que vão do repertório sinfônico à música de câmara, tendo como principais influências compositores como Messiaen e Penderecki. No processo colaborativo, decidimos que a obra seria baseada na Estética Armorial atrelada ao seu estilo composicional. Cabe destacar que o Movimento Armorial surgiu em Recife (PE), liderado pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna. O

Movimento iniciou-se na década de 1970, em uma exposição de artes plásticas na Igreja São Pedro dos Clérigos em Recife, onde também ocorreu um concerto com a Orquestra Armorial de Câmara (Nóbrega, 2012). O Movimento Armorial tem como premissa básica criar uma arte erudita genuinamente nordestina baseada no cancioneiro popular e que apresenta relações entre hemisférios culturais opostos: o popular e o erudito. De acordo com Nóbrega:

> O Movimento Armorial, surgiu com a finalidade de lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira, pretendia também criar uma arte erudita, partindo das raízes populares e com influências ibéricas, fundamental na construção da nacionalidade, reunindo o popular com o erudito, investigando e recuperando melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, os sons de viola, dos aboios, e das rabecas dos cantadores (Nóbrega, 2012, p. 2).

Mesmo não sendo o principal objetivo deste trabalho, considero importante abordar analiticamente a obra em questão. A transmissão do efeito codificado na partitura e a coerência de decisões interpretativas – que devem ser capazes de convencer musicalmente o ouvinte – são aspectos importantes neste sentido, como destaca Madeira (2013). Nesse sentido, a análise musical formal não deve ter por finalidade ela mesma, mas sim uma aplicação mais prática do texto analítico em relação à execução musical, permitindo assimilar a técnica composicional a fim de se obter subsídios para uma *performance* satisfatória.

Quanto à interação entre intérprete e compositor, Kubala (2009, p.1) afirma que o acordo estabelecido entre ambos é importante, pois podem colaborar e tecer considerações para a obra; para ele:

> [...] uma vez estabelecido esse tipo de interação, para o intérprete, afora a peculiaridade de interferir no processo criativo do compositor, abre-se espaço para uma observação mais minuciosa, que fornece informações importantes para um entendimento musical amplo, além de dar suporte para soluções interpretativas mais bem sucedidas no intento de iluminar o potencial estético da obra (Kubala, 2009, p. 1).

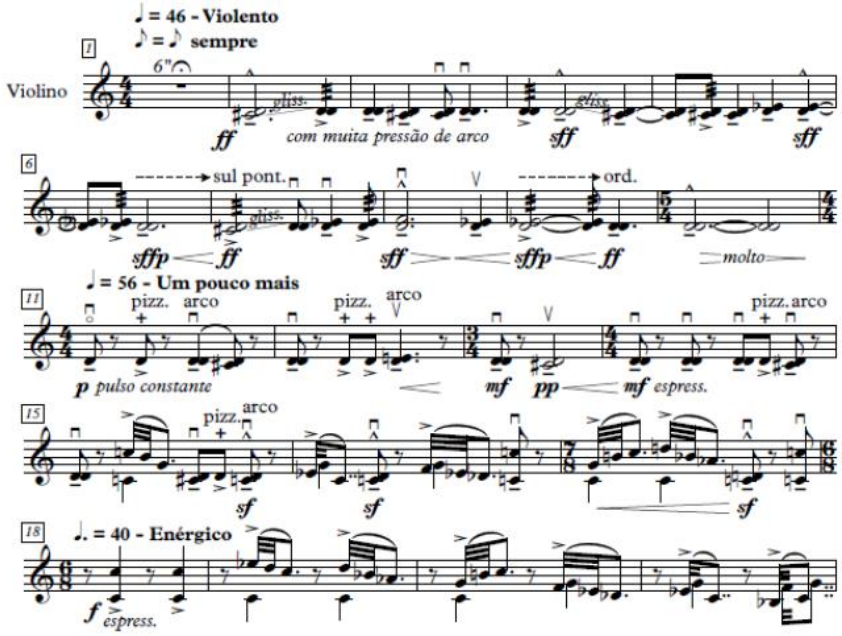
Recebi o primeiro esboço da obra no dia 4 de setembro de 2018. Essa primeira versão foi resultado do nosso segundo encontro presencial, que ocorreu no dia 27 de julho de 2018. Na ocasião o compositor já possuía alguns materiais sonoros para utilizar na peça como o uso de trêmulos combinados com *glissandos* e pediu que eu os executasse ao violino, a execução exigia uma sonoridade forte e vigorosa, para assim alcançar o caráter expressivo desejado pelo compositor. Outra característica buscada era a transição entre os pontos de contato do arco, saindo da posição normal, no ponto de contato central e indo para a posição *sul poncicello*, mais próxima ao cavalete. Essa transição deveria ser feita com muita pressão de arco, gerando uma sonoridade “áspera” e “metálica”. Também pediu que eu executasse

algumas passagens em cordas duplas, explorando o uso de cordas soltas, também trechos de cordas duplas com pedal em corda presa pelo primeiro dedo. Esses materiais foram muito explorados na obra.

Sinfonia para violino solo

Quando questionado pelo autor desta pesquisa sobre o título da obra, Caio alegou que se baseou em uma frase de Gustav Mahler que diz "Uma sinfonia deve ser como o mundo, abranger tudo" Também alegou que a obra carrega muitos elementos combinados, que geram densidade, tal qual uma sinfonia. (Facó, 2018). A partitura do primeiro esboço continha 125 compassos, sendo que a seção que vai do compasso 66 até o 70 ainda estava em branco, assim como o compasso 77. A versão finalizada da obra me foi entregue no dia 24 de setembro de 2018 e continha 264 compassos, e duração aproximada de com 12 minutos.

Figura 1 – 21 primeiros compassos da Sinfonia



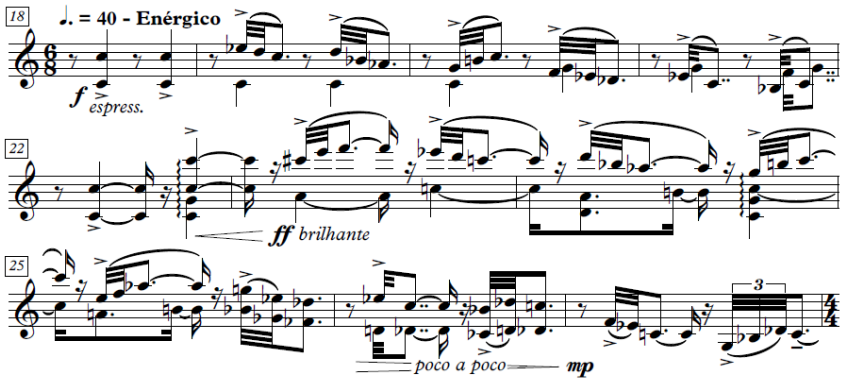
O terceiro encontro com o compositor ocorreu no dia 29 de setembro de 2018, e teve como objetivo o esclarecimento sobre as seções da obra e em como ela foi organizada, de acordo com o compositor. A primeira parte da obra é um Prelúdio que vai do compasso 1 até o compasso 10, seguido por uma Transição modulante para o compasso 18, este, por sua vez,

é um compasso de elisão, que conecta a primeira parte da música, mais livre ritmicamente, com a segunda, que possui característica métrica mais definida (Facó, 2018).

Prelúdio

A pausa de semibreve com fermata e indicação de aproximadamente 6 segundos é um recurso escolhido pelo compositor para representar um silêncio expressivo que será reutilizado na obra. A quebra desse silêncio ocorre de maneira súbita com um ataque em fortíssimo no compasso seguinte. O trecho apresenta muitas cordas duplas, com intervalos harmônicos que não ultrapassam a distância de uma terça menor; todos esses intervalos harmônicos são feitos com a corda Ré solta sustentada, que funciona como pedal. Segundo o autor da obra, a nota Ré é o som fundamental, que funciona como eixo tonal do Prelúdio, e as notas tocadas na corda Sol são oscilações para cima ou para baixo desse eixo. O compositor também salienta que o trecho não deve obedecer a uma métrica absolutamente precisa (Facó, 2018). No compasso 11, as colcheias alternadas com pausas devem causar a sensação de métrica bem definida, para enfatizar isso o autor utilizou-se da indicação "pulso constante", o eixo tonal ainda esta na nota Ré; no entanto, aos poucos modula de maneira gradual para a nota Dó no compasso 15 e marca o início da modulação e anuncia uma célula rítmica que será utilizada na seção posterior. O compasso 18 estabelece a modulação em Do e dá início ao que iremos chamar de Parte A da Sinfonia.

Figura 2: Parte A



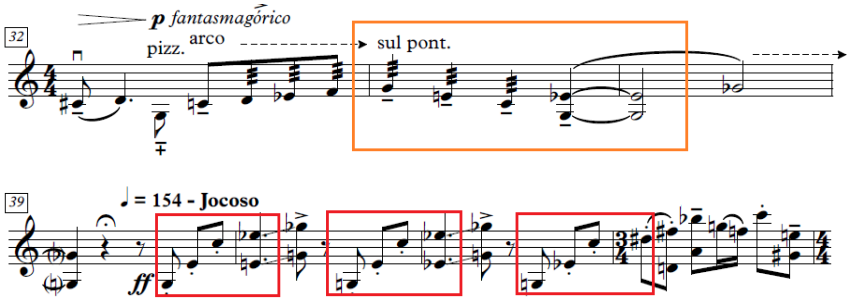
Inicia no compasso 18 e segue até o 27, possui contraste harmônico entre os eixos Ré da seção anterior com o Dó, firmado no compasso 18, há ainda o desenvolvimento da célula rítmica que foi utilizada no segundo tempo do compasso 15. No compasso 23 o registro é conduzido do grave para o agudo, isso é enfatizado através da indicação "brilhante" na

partitura; é o primeiro clímax da obra (Facó, 2018). A célula rítmica usada nesse trecho, acompanhada de uma voz de acompanhamento mais grave, representa uma característica da Música Armorial, a repetição de célula rítmica; a esse respeito Antônio José Madureira, em entrevista à pesquisadora Ariana Perazzo de Nóbrega, afirma:

> A repetição de fragmentos melódicos é constante, apresentando-se em diferentes instrumentos, com poucas variações, sobrepondo com uma diversidade de material rítmico. Muitas vezes o material melódico surge em superposição de terças paralelas, técnica essa frequente na música popular e na polifonia europeia (falso-bordão) e acompanhada de nota-pedal. O uso de pedais, muito comum, é encontrado com nota sustentada como ostinato (NÓBREGA, 2000, p. 67).

A narrativa do clímax perde força no compasso 26, devida a queda de dinâmica; e no compasso 28, com uma queda no registro. Aqui há uma nova zona de transição que vai até o compasso 39, denominado de Grande Seção 1, trecho mais movimentado e rápido da Sinfonia. Essa transição acontece de maneira textural que causa a sensação de continuidade da obra, para isso foi utilizado o recurso de trêmulos. No compasso 33 apresenta uma informação harmônica já utilizada na Grande Seção 1. A Figura 3 compara o uso deste elemento harmônico.

Figura 3: Comparativo entre o compasso 33 e o início da Grande Seção 1



Grande Seção 1

Tem início na anacruse do compasso 40 e vai até o compasso 71, o trecho começa rápido e de maneira súbita, essa movimentação permanece até o compasso 55, onde há uma quebra de natureza textural, a movimentação das colcheias dá lugar aos trêmulos – material reaproveitado do Prelúdio – que se seguem até o compasso 59, as semicolcheias do trecho fazem uma menção aos compassos 52 e 53. A partir do compasso 67 até o final da Grande Seção 1, no compasso 71, o material harmônico do compasso 39 e também das semicolcheias da subseção anterior são aproveitados. O compositor reforça que a obra se desenvolve

aproveitando-se de materiais já expostos, de maneira mais enfática a cada vez que são reapresentados (Facó, 2018).

Grande seção 2

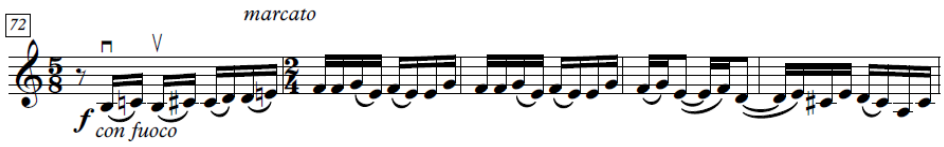
Esta é uma nova zona de movimentação e vai do compasso 72 ao132. O novo material melódico em semicolcheias adicionado possui características Armoriais, porém de maneira sucinta. O violinista Emmanuele Baldini destaca esse modo como o compositor usa esses materiais da seguinte forma:

> A linguagem do Caio é (...) uma linguagem extremamente enraizada na sua cultura, na cultura do Nordeste, mas de uma forma muito mais sutil do que outros compositores. Na verdade a música de Caio não se serve de recursos muito simplórios, muito clichês também. As raízes na cultura e na identidade de sua terra são muito mais profundas e se servem de uma linguagem muito mais sofisticada. Eu acho que é ao mesmo tempo uma linguagem profundamente enraizada no popular, no sentido mais profundo e no sentido mais sofisticado possível, e é ao mesmo tempo uma escrita clássica muito refinada; a comprovação disso são os arranjos que ele fez de Smetana e das Variações Goldberg, que são arranjos primorosos quanto à técnica compositiva. (Baldini, 2018).

A combinação da escrita musical que Caio desenvolve com as características mais marcantes da música Armorial resulta em um elemento novo, como por exemplo, o uso diferenciado de notas rebatidas. De acordo com o conceito dado por Antônio Madureira e exemplificado na figura 4.

> Outra característica encontrada nas melodias das Músicas Armoriais é a nota rebatida, como chama Antônio Madureira. Ligadas de duas em duas notas, tendo sempre uma que se repete para ligar à seguinte. Essa característica também é observada com frequência em gêneros musicais nordestinos como forró, repertório de sanfona e de rabeca, segundo Madureira. E não é apenas o uso da ligadura, essa célula tem uma acentuação bem característica, própria do estilo, ressalta Antônio Madureira. São acentuações que estão fora dos tempos. (NÓBREGA, 2000, p. 63).

Figura 4: Demonstração do uso de notas rebatidas utilizado por Caio.



Outra ferramenta utilizada foi a Sequencia de Fibonacci, partindo do princípio matemático que a rege, obtemos os seguintes números: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... Porém, apenas os números 2, 3, 5 e 8 foram utilizados entre os compassos 72 e 115. Os materiais

escolhidos foram trêmulos e grupos de semicolcheias, e foram organizados da seguinte forma: 8 compassos (72 – 79) com o material semicolcheia; 2 compassos (80 – 81) com o material trêmulo; 5 compassos (82 – 86) com o material semicolcheia; 3 compassos (87 – 89) com o material trêmulo; 8 compassos (90 – 97) com o material semicolcheia; 5 compassos (98 – 102) com o material trêmulo; 5 compassos (103 – 107) com o material semicolcheia e 8 compassos (108 – 115) com o material trêmulo. A tabela abaixo demonstra a organização das permutações escolhidas.

Tabela 1: permutações utilizando os Números Fibonacci

Materiais	Quantidades de compassos por materiais alternados			
Semicolcheia	8	5	8	5
Trêmulo	2	3	5	8

A subseção que se inicia no compasso 116 é de construção livre e apresenta o material de semicolcheia utilizado na seção anterior e o material harmônico do compasso 39 é mencionado no compasso 129. O prelúdio é novamente citado entre os compassos 134 e 137, retomando o caráter "violento" como no início da Sinfonia.

Bach

O trecho que vai do compasso 145 até 155 foi inspirado na Chacona da Partita n.2 para Violino Solo de J. S. Bach. Segundo o compositor, a inspiração em Bach surgiu devido a um arranjo escrito recentemente de suas Variações Goldberg (Facó, 2018).

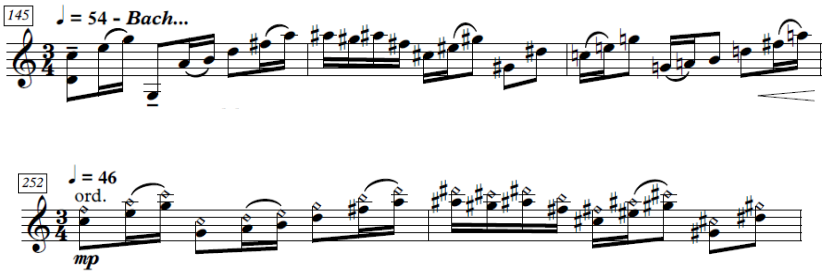
Os compassos que seguem entre o 156 e 165 são uma transição com pedal em Sol para uma nova textura em terças até o compasso 170. O Desenvolvimento a partir daí acontece de maneira livre até o 184, segundo ponto de clímax da peça. Essa seção é também construída com os materiais de trêmulo e semicolcheia até que se atinja seu ponto culminante de tensão no compasso 117. Há também permutações com os mesmos Números Fibonacci já utilizados e os materiais de trêmulo e semicolcheia na seguinte distribuição: 3 compassos (184 – 186) com o material de semicolcheias; 5 compassos (187 – 191) com material de trêmulo; a inserção dos compassos 192 e 193 não fazem parte das permutações; 5 compassos (194 – 198) material de semicolcheias; 5 compassos (199 – 203) material de trêmulo; 2 compassos (204 e 205) com material de semicolcheia; 3 compassos (206 – 208) material de trêmulo e 3

compassos (109 – 211) com material de semicolcheia fechando a seção de alternância entre materiais.

Final

Este é o único momento da peça predominantemente agudo, os compassos 218 e 219 anunciam o início da seção através de harmônicos artificiais combinados com um pedal na corda G. O autor usou o termo "transcendência do som" (Facó, 2018) para se referir a melodia que se inicia no compasso 220 e finaliza no compasso 250. O compasso 251 possui uma pausa de semibreve com fermata, em referência ao primeiro compasso. O material melódico usado na seção inspirada em Bach é reaproveitado em harmônicos artificiais entre os compassos 252 e 257.

Figura 5: comparativo do material melódico utilizado na seção Bach e na seção final



Considerações finais

Este trabalho demonstra resultados parciais de minha pesquisa de mestrado, a breve análise estrutural da obra e a descrição sucinta do processo composicional. Os encontros presenciais, as trocas de correspondência e as conversas informais formaram a base para esta comunicação que servirá como guia para a continuidade da coleta de dados da pesquisa. Novas fontes deverão ser consultadas a fim de que se possam aprofundar algumas temáticas abordadas. Acredito que o contato direto com o compositor será fundamental na construção de uma proposta interpretativa fidedigna, além disso, espera-se contribuir para a literatura, para pesquisadores, intérpretes e compositores interessados.

Referências:

APEL, Willi. (2000). Harvard Dictionary of Music.

COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In: Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de. 2005. p. 318-323.

DOMENICI, Catarina. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2010.

KUBALA, Ricardo Lobo et al. O concerto para viola e orquestra de Antonio Borges-Cunha: a obra e uma interpretação. 2009.

NÓBREGA, Ariana Perazzo. (2000). A Música no Movimento Armorial. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

QUEIROZ, Rucker Bezerra et al. O Movimento Armorial em três tempos: aspectos da música nordestina na contextualização dos Quintetos Armorial, da Paraíba e Uirapuru.

QUEIROZ, Rucker Bezerra et al. Abordagem analitico-interpretativa da sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guedes Guanais. 2002.

SANTOS, Idelette Muzart. (2009). Em Demanda da Poética Popular (Vol. 2°). Campinas, SP, Brasil: Editora da Unicamp.