



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**ESTUDO PARA DOIS VIOLINOS DE SAMUEL
CAVALCANTI:**

**Investigação de estratégias violinísticas e estudo analítico
voltado ao ato interpretativo**

Flávia de Castro Machado Freire

João Pessoa
Dezembro / 2022

**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**ESTUDO PARA DOIS VIOLINOS DE SAMUEL
CAVALCANTI:**

**Investigação de estratégias violinísticas e estudo
analítico voltado ao ato interpretativo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Música *Strictu Senso* da UFPB – 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música (Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical).

Orientador: Prof. Dr. Hermes Cuzzuol
Alvarenga

Flávia de Castro Machado Freire

João Pessoa
Dezembro / 2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F866e Freire, Flavia de Castro Machado.

Estudo para dois violinos de Samuel Cavalcanti :
investigação de estratégias violinísticas e estudo
analítico voltado ao ato interpretativo / Flavia de
Castro Machado Freire. - João Pessoa, 2022.
113 f. : il.

Orientação: Hermes Cuzzuol Alvarenga.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Ato interpretativo. 3. Estudo - Dois
Violinos. I. Alvarenga, Hermes Cuzzuol. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **ESTUDO PARA DOIS VIOLINOS DE SAMUEL CAVALCANTI:**
Investigação de estratégias violinísticas e estudo analítico
voltado ao ato interpretativo.

Mestrando(a): **FLAVIA DE CASTRO MACHADO FREIRE**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA
Orientador/UFPB

Dr. FELIPE JOSE AVELLAR DE AQUINO
Membro Interno do Programa/UFPB

Dra. ILZA MARIA COSTA NOGUEIRA
Membro Externo ao Programa/UFPB

João Pessoa, 21 de Dezembro de 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Ata da reunião da **Defesa de Dissertação** da Mestranda **FLAVIA DE CASTRO MACHADO FREIRE**, candidata ao Grau de **Mestre em Música**, Área de Concentração em **COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO MUSICAL**, Linha de Pesquisa **DIMENSÕES TEÓRICAS E PRÁTICAS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL**.

Aos 21 dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e dois (21/12/2022), às 09h00, em sessão presencial, reuniram-se os membros da comissão constituída para examinar a candidata ao grau de Mestre em Música, **FLAVIA DE CASTRO MACHADO FREIRE**. A Banca Examinadora foi composta pelos professores: Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA (Orientador/UFPB), Dr. FELIPE JOSE AVELLAR DE AQUINO (Membro Interno/UFPB) e Dra. ILZA MARIA COSTA NOGUEIRA (Membro externo ao Programa/UFPB). Em seguida deu-se início aos trabalhos com o professor Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA, na qualidade de presidente da Banca Examinadora, fazendo a apresentação dos demais membros e, a seguir, passou a palavra à Mestranda **FLAVIA DE CASTRO MACHADO FREIRE**, para que, oralmente, fizesse a exposição do seu trabalho, intitulado: **"ESTUDO PARA DOIS VIOLINOS DE SAMUEL CAVALCANTI: Investigação de estratégias violinísticas e estudo analítico voltado ao ato interpretativo."** Após a exposição, a candidata foi sucessivamente arguida por cada um dos membros da Banca Examinadora. Terminadas as arguições, a Banca Examinadora retirou-se para deliberar acerca do trabalho apresentado. Após o intervalo, a Banca retornou à Sala de Videoconferência e, o senhor presidente Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA comunicou que de comum acordo com os demais membros da Banca Examinadora, considerou APROVADA a Dissertação de Mestrado intitulada: **ESTUDO PARA DOIS VIOLINOS DE SAMUEL CAVALCANTI: Investigação de estratégias violinísticas e estudo analítico voltado ao ato interpretativo.**, tendo declarado que sua autora **FLAVIA DE CASTRO MACHADO FREIRE**, ao entregar o texto final, fará jus ao título de Mestre em Música, devendo a Universidade Federal da Paraíba, de acordo com o Regulamento Geral dos Programas de Pós-Graduação, pronunciar-se no sentido da expedição do Diploma de Mestre. O mestrando terá o prazo de até 90 dias para realizar as alterações sugeridas pelos membros da Banca e entregar os volumes da dissertação na Coordenação. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a reunião, tendo eu, Ian Nichola Costa de Araújo, Assistente em Administração, lavrado a presente Ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora. João Pessoa, 21 de Dezembro de 2022.

PPGM – Programa de Pós-Graduação em Música
Campus Universitário I – Cidade Universitária
João Pessoa – PB 58051-900 – Brasil - (83) 3216-7005

www.ccta.ufpb.br/ppgm
ppgm@ccta.ufpb.br

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, que me sustentou durante toda a minha vida e em todo o percurso deste trabalho. À Santíssima Virgem Maria, por sua intercessão e graças concedidas.

Ao meu marido, Vinicius Ferreira Amaral, que, como violinista, participou ativamente no desenvolvimento deste trabalho. Pelo seu amor, incentivo, apoio e grande auxílio durante todas as fases deste trabalho.

Às minhas filhas, Beatriz Amaral e Clara Amaral, pelo amor, obediência, e por representarem o motivo que me leva a querer ser um exemplo de pessoa melhor.

Ao meu orientador, o professor Hermes Alvarenga, por seu empenho, paciência, auxílio e dedicação durante todo o processo de orientação desta pesquisa.

Ao amigo e compositor, Samuel Cavalcanti, pela confiança, incentivo e colaboração no desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores que fazem parte da minha trajetória. Aos que se envolveram neste trabalho, contribuindo assim para que eu pudesse realizá-lo. E àqueles que, direta ou indiretamente, atuaram em minha formação.

Aos colegas, amigos e familiares, pelo carinho e amizade de sempre.

A esta instituição, a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pela oportunidade e serviço.

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma investigação das convenções acerca do papel do músico, direcionada pela reflexão sobre o ato interpretativo. Portanto, o detalhamento de alguns conceitos e termos, dentro do fazer musical, é parte fundamental de seu percurso metodológico. Nessa discussão procurou-se por sutilezas que transcendam a execução instrumental, como o entendimento das intenções do compositor, a liberdade destinada ao intérprete, a ideia de fidelidade à obra, a importância do contexto cultural em que o compositor e a obra estão inseridos. A pesquisa tem como objeto a obra *Estudo para dois Violinos*, do compositor paraibano Samuel Cavalcanti. Duas performances oferecem oportunidade de experimento e verificação dos conceitos, referenciando a presente discussão. Stravinsky (1996) e Schoenberg (2001) constituem as principais bases teóricas referentes ao papel do intérprete perante a obra musical, e Harnoncourt (1998), no contexto cultural da música na sociedade. A pesquisa também foi conduzida pela observação e registro dos processos técnicos e relacionais empregados durante a construção interpretativa das performances. Portanto, destacou-se o ato de interpretar sob a ótica do próprio musicista. Nesse sentido, o relato autoetnográfico das experiências da autora, violinista e intérprete da obra, constitui instrumento desta pesquisa. O fenômeno estudado passa pelos próprios sujeitos da ação, através da investigação das práticas referentes às performances da peça, bem como o universo relacional entre intérpretes, compositor, partitura e o aprofundamento musical da obra. Este trabalho se justifica pelo compartilhamento dessa experiência com aqueles que possam vir a incluir a obra examinada em seus repertórios, ou aproveitar-se do método utilizado na elaboração de outras interpretações, especialmente no contexto musical contemporâneo. Ao final, considera-se a dedicação e a busca incessante por parte do músico instrumentista – que se aproveita da liberdade artística sem se opor à submissão à obra concebida pelo compositor –, como características indispensáveis e próprias do ato interpretativo.

Palavras-chave: música; ato interpretativo; performance; *Estudo para dois Violinos*; Samuel Cavalcanti;

ABSTRACT

The present research consists of an investigation of the conventions concerning the role of the musician, guided by the reflection on the interpretive act. Therefore, the detailing of some concepts and terms, within the making of music, is a fundamental part of its methodological path. In this discussion, subtleties that transcend instrumental performance were sought, such as understanding the composer's intentions, the freedom given to the interpreter, the idea of fidelity to the work, the importance of the cultural context in which the composer and the work are inserted. The subject of this research is the *Study for Two Violins*, by the Brazilian composer Samuel Cavalcanti, who was born in the state of Paraíba, northeast of Brazil. In order to research and verify the concepts related to the present discussion, we revisited two video performances recorded previously. The main theoretical support related to the interpreter's role before a musical work are texts by Stravinsky (1996) and Schoenberg (2001), while Harnoncourt (1998) will be related to the cultural context of music in society. The research was also conducted by observing and writing down details of technical and relational processes employed during the interpretive construction of the performances. Therefore, the act of interpreting after the perspective of the musician himself was highlighted. In this sense, the autoethnographic account of the experiences of this researcher, who is also a violinist and interpreter of these two performances, constitutes the main source of this research. The case in analysis passes through the actual subjects of the action, through the investigation of the practices related to the performances of the piece, as well as the universe among interpreters, composer, score and the musical understanding of the work. This research stands by its potential in sharing the results with those who may include this work in their repertoires or take advantage of the methodology used for the elaboration of other interpretations, especially in the contemporary musical context. Finally, we highlight the dedication and incessant search of the musicians – who take advantage of artistic freedom without opposing submission to the work conceived by the composer – which is considered as indispensable and important characteristics of the interpretive act.

Keywords: music; interpretive act; performance; *Estudo para dois Violinos*; Samuel Cavalcanti.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Música potencial e música real	18
Figura 2 – Diagrama da relação entre dialética musical e notação musical	22
Figura 3 – Primeira página da partitura	38
Figura 4 – Tema principal de Asa Branca	41
Figura 5 – Essência temática da Asa Branca na introdução da obra	42
Figura 6 – Tema A do Estudo.....	42
Figura 7 – Tema B do Estudo.....	43
Figura 8 – Melodia instrumental da Asa Branca	43
Figura 9 – Diferença entre articulações dos violinos 1 e 2.....	44
Figura 10 – Sucessivas modulações do tema A	44
Figura 11 – Evolução gradual do tema B	45
Figura 12 – Evolução gradual da série dodecafônica	46
Figura 13 – Fragmentos extraídos do Concerto para violino n°2 de Bela Bartók.....	48
Figura 14 – Ponto de sincronia	48
Figura 15 – Seção <i>Tranquilo e sonhoso</i>	49
Figura 16 – Melodia inicial do Estudo Op. 10 n. 3, de F. Chopin (<i>Tristesse</i>).....	50
Figura 17 – Excerto do <i>Cânone bravio e più leggero assai vivo</i>	52
Figura 18 – Final do <i>Cânone</i> e início do <i>Molto allargando</i>	53
Figura 19 – Final do <i>Molto allargando poco a poco al fine</i>	54
Figura 20 – Montagem cênica em forma de “V”, no ensaio pré-geral.....	65
Figura 21 – Montagem cênica em forma de “V”, na estreia	65
Figura 22 – Montagem cênica em forma de “S”, na segunda performance	66
Figura 23 – Sentido de leitura das páginas (violino 1).....	67

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – ESTRATÉGIAS, FERRAMENTAS E REFERENCIAIS	12
1.1 AUTOETNOGRAFIA COMO MÉTODO DE PESQUISA QUALITATIVA.....	13
1.2 INSTRUMENTOS DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....	14
1.3 ALGUMAS BASES TEÓRICAS	16
CAPÍTULO 2 – O ATO INTERPRETATIVO	17
2.1 A MÚSICA E O PAPEL DO MÚSICO INTÉRPRETE	17
2.2 A COMPREENSÃO DO TEXTO MUSICAL	19
2.2.1 Ritmo e expressividade: <i>Note grouping</i> a partir de Thurmond.....	23
2.3 CULTURA MUSICAL NA SOCIEDADE MODERNA.....	26
2.3.1 Ensino e cultura no Brasil.....	29
CAPÍTULO 3 – CAVALCANTI E O ESTUDO PARA DOIS VIOLINOS.....	33
3.1 ANÁLISE DA OBRA	34
3.1.1 Essência temática e ideia de perseguição.....	39
3.1.2 Outros elementos relevantes	43
CAPÍTULO 4 – CONSTRUÇÃO DAS PERFORMANCES.....	55
4.1 POSSIBILIDADES DA PRÁTICA INDIVIDUAL E EM CONJUNTO	55
4.2 ELABORAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO	56
4.3 ASPECTO CÊNICO DA OBRA.....	63
4.3.1 Outras possibilidades de montagem cênica.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	74
APÊNDICE A – Códigos QR para acesso às gravações.....	77
APÊNDICE B – Transcrição do depoimento de Cavalcanti	78
APÊNDICE C – Carta de permissão para publicação de entrevista	80
APÊNDICE D – Transcrição da entrevista de Cavalcanti	81

INTRODUÇÃO

A capacidade humana de buscar o entendimento de ideias de outrem, e expandi-las sob sua ótica para um público que se aperceba ou apreenda tais ideias não é algo novo nem exclusivo das artes, porém é no contexto artístico, sobretudo no musical, que esse processo ganha uma dimensão essencial. No ambiente acadêmico, o ato da interpretação musical vem recebendo cada vez mais atenção em pesquisa. Nota-se esse fato a partir da diversidade dos livros, teses, dissertações e artigos que abordam o tema sobre vários aspectos e conceitos.

O foco desta pesquisa é a investigação do entendimento do papel do músico intérprete, ou *performer*, na intenção de refletir sobre a interpretação e o processo de construção interpretativa. Dessa forma, o ato interpretativo no campo musical direciona este trabalho. Seu contexto histórico e filosófico, dentro do fazer musical, constitui parte fundamental do percurso metodológico da investigação aqui presente.

Portanto, deseja-se discutir aspectos essenciais sobre a interpretação musical, diante das reflexões que surgiram no decorrer desta pesquisa, tendo como objeto a obra intitulada *Estudo para dois Violinos*, do compositor paraibano Samuel Cavalcanti (1982-). As duas performances já realizadas da obra¹ serviram como objetos de análise. Essas performances são as únicas publicizadas até o momento desta pesquisa, e ofereceram à pesquisadora oportunidade de experimento e verificação de conceitos estruturantes, referenciando a presente discussão.

A partir de um processo de autoanálise e das etapas de preparação da obra, buscou-se revisitar e registrar o decurso das decisões tomadas, tanto de forma individual, quanto em conjunto com o violinista do duo Vinicius Amaral e em colaboração com o compositor. Em grande parte, a pesquisa foi conduzida pela observação dos processos técnicos e relacionais que foram empregados durante os ensaios. Portanto, destacou-se o ato interpretativo sob a ótica do musicista intérprete.

As reflexões a respeito da construção interpretativa musical da obra em foco são inicialmente embasadas nos aportes teóricos e, em seguida, na realização dos procedimentos metodológicos propostos.

¹ Performance 1: estreia, por ocasião de sua premiação na XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 11 de outubro de 2015, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro – RJ. Performance 2: apresentação durante o recital de mestrado da autora desta dissertação, em 17 de setembro de 2021, na Sala Radegundis Feitosa (UFPB), João Pessoa-PB, como requisito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. As gravações de ambas as performances estão disponíveis para visualização através de código QR, nos apêndices desta dissertação (APÊNDICE A).

Ao discorrer sobre as convenções da interpretação musical, observou-se as ações do intérprete e sua relação com a obra e o compositor. Nesse ponto, procurou-se por sutilezas que transcendam a execução instrumental. A exemplo dessas sutilezas, tem-se o entendimento das intenções do compositor, a liberdade que é destinada ao intérprete para sua própria expressividade, a noção do que seria uma recomendação ou uma obrigação dentro daquilo que o compositor indica na partitura, a ideia de fidelidade à obra e o conhecimento do contexto cultural em que o autor concebeu sua obra.

Este trabalho se justifica como artifício de compartilhamento entre colegas de ofício que possam se valer dessa experiência, seja ao incluírem a obra examinada em seus repertórios, bem como aproveitar o método utilizado para a elaboração de outras interpretações, especialmente no contexto musical contemporâneo.

O objetivo principal desta pesquisa é traçar entendimentos sobre convenções relativas ao ato interpretativo, a partir da construção das performances da obra em questão. Buscamos, assim, estabelecer reflexões e ampliar o conhecimento sobre esse tema na área das práticas interpretativas e, mais especificamente, dentro do repertório contemporâneo inédito.

Em seguida, alguns objetivos específicos são pontuados:

- Aprimoramento e aprofundamento da busca interpretativa materializada no estudo de caso aqui proposto, pela releitura e confrontação das bases teóricas sobre a interpretação.
- Divulgação do Estudo para dois Violinos, de Samuel Cavalcanti, como um objeto da produção cultural paraibana.
- Ampliação dos subsídios para a pesquisa artística e autoetnográfica.
- Releitura aprofundada e analítica da obra para sua apresentação durante o recital de mestrado da pesquisadora, constituindo-a um instrumento de análise.
- Contribuição para os elos acadêmicos entre o intérprete e a música contemporânea.

Esta dissertação se estrutura em quatro capítulos. A sequência dos tópicos é organizada a partir dos contextos mais teóricos, seguindo em direção ao objeto específico deste estudo, ou seja, à prática interpretativa. Neste sentido, organiza-se da seguinte forma:

- O primeiro capítulo apresenta o método autoetnográfico, ferramentas utilizadas na coleta de dados, bem como os fundamentos teóricos que embasam este trabalho.
- O segundo capítulo, dedicado ao ato interpretativo, permeia o papel do músico mediante o significado do texto musical e a obra a ser interpretada. Como forma de conectar o assunto à realidade prática e autoetnográfica, é abordado ainda o contexto cultural da música na sociedade.
- Uma breve biografia do compositor Samuel Cavalcanti, seguida por aspectos analíticos de sua obra Estudo para dois Violinos, são o foco do terceiro capítulo.
- A descrição do processo de construção de suas performances, pelo duo violinístico, de forma inter-relacionada aos temas abordados nos capítulos anteriores, perfazem o quarto e último capítulo.

CAPÍTULO 1 – ESTRATÉGIAS, FERRAMENTAS E REFERENCIAIS

Para desenvolver esta pesquisa fez-se necessário tratar das questões de ensaios e dinâmicas de trabalho estabelecidas nas práticas do duo violinístico, sob a ótica da música de câmara. Nesse âmbito, observou-se as sistematizações necessárias e como se passou de uma realização técnica individual ao entendimento dessa obra musical no contexto coletivo, representado pelo duo. Fez-se igualmente importante elencar as dificuldades técnicas da obra, bem como a liberdade permitida em relação a métrica, articulações, timbres², entre outros aspectos.

O relato autoetnográfico das experiências da autora na estreia da obra em 2015, bem como em sua reapresentação na segunda performance da obra durante o recital de mestrado em 2021, constitui um instrumento importante para a realização desta pesquisa. Dessa forma, o fenômeno estudado passa pelos próprios sujeitos da ação. Através da investigação das práticas relacionadas às duas performances, pode-se registrar proposituras que surgiram a partir de uma nova exposição ao público. O objeto estudado não é somente a obra, mas o universo relacional entre intérpretes, compositor, partitura, aprofundamento musical e o amadurecimento artístico, com o cuidado de apontar novas soluções.

Para o desenvolvimento metodológico desta pesquisa, entende-se necessário incluir informações referentes ao compositor Samuel Cavalcanti e sua trajetória artístico-musical, a fim de situar o leitor no contexto histórico e social do compositor, traçando assim possíveis fundamentações interpretativas de sua obra.

A materialização deste trabalho parte, fundamentalmente, de considerações sobre o procedimento de imersão na obra *Estudo para dois Violinos* e da experiência da presença ativa do compositor durante o processo criativo de interpretação. Nesta pesquisa, a investigação artística e o método autoetnográfico fornecem um conjunto de estratégias e ferramentas necessárias ao estabelecimento de um modo de construção técnico-interpretativa, tanto das imposições da obra, quanto das reflexões sobre a fidelidade ao texto musical.

² O timbre, diferentemente da altura e intensidade, é um parâmetro sonoro complexo e de difícil representação e especificação, especialmente em se tratando de suas variações em um mesmo instrumento musical. De forma abstrata, também é conhecido como a cor, ou a qualidade do som (LOUREIRO e PAULA, 2006). Ao violino, diferenças timbrísticas podem ser obtidas, por exemplo, variando-se a forma de se passar o arco sobre as cordas (em relação ao ponto de contato, velocidade e pressão), ou ainda pela execução de uma mesma nota ou passagem musical sobre diferentes cordas, pois cada uma das quatro cordas possui características físicas distintas (como espessura e material) e produz, assim, sonoridades diferenciadas.

1.1 AUTOETNOGRAFIA COMO MÉTODO DE PESQUISA QUALITATIVA

Segundo Stigter, a autoetnografia é um método autorreflexivo de pesquisa qualitativa autorreflexiva, proveniente das ciências sociais, “que coloca em primeiro plano a subjetividade do pesquisador. (...) É uma abordagem aberta, que permite a possibilidade de fazer diferentes decisões e adotar outros pontos de vista, sob circunstâncias diversas” (STIGTER, 2023, p. 227, tradução nossa)³.

Concordando com Borém e Ray (2012), Benetti (2017) recorda a prática mais comumente encontrada nas primeiras ramificações das pesquisas em performance, onde “a figura do pesquisador é extrínseca ao investigado e externa ao objeto de estudo, e o papel do investigador consiste em atuar como observador frente aos dados fornecidos pelo instrumentista” (BENETTI, 2017, p. 149).

Nesta pesquisa, por outro lado, a autora investiga sua própria prática artística, ao atuar como intérprete e pesquisadora. Nesse contexto, Benetti procura avaliar a pertinência da aplicação da autoetnografia como um método mais recente de investigação em performance musical (BENETTI, 2017, p. 149-50). Em seguida, o autor citado sugere que “com relação a aspectos metodológicos, a subjetividade e a interdisciplinaridade que permeiam a criatividade artística favoreceram a aplicação da análise qualitativa como mecanismo adequado a estes casos” (BENETTI, 2017, p. 150).

A validade do método autoetnográfico tem sido defendida ao se considerar que as ações desenvolvidas pelo *performer* (interpretação, prática instrumental e performance) podem ser equiparadas a um processo de pesquisa, onde a função do intérprete é a de um investigador. O autor supracitado sugere que em certos casos a pergunta/problema de investigação requer a prática artística para ser respondida, tornando-se “um material tão importante e válido como qualquer outro referencial bibliográfico” (BENETTI, 2017, p. 149).

Após apontar problemas e desvantagens, numa revisão crítica sobre a utilização do método autoetnográfico, Benetti ainda conclui que

a autoetnografia consiste em um método de investigação artística adequado à performance musical na medida em que registra de forma eficiente e natural o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos (ex. processos mentais e físicos envolvidos na execução). Em suma, a flexibilidade do método autoetnográfico permite ao pesquisador/performer discursar sobre tópicos de seu gosto e

³ which foregrounds the researcher’s subjectivity. (...) It is an open approach, which allows for the possibility of making diferente decisions, and adopting other viewpoints, under diverse circumstances.

interesse particular e evidenciar eventos pertinentes não impostos sobre determinada investigação; e o caráter autobiográfico valoriza o intérprete e evidencia a sua arte ao dar voz ativa às suas reflexões e considerações pessoais artísticas (BENETTI, 2017, p.162).

1.2 INSTRUMENTOS DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS

De acordo com os instrumentos de coleta de dados, procurou-se dar conta das reflexões subjacentes à pesquisa, bem como de lacunas observadas na própria formação da pesquisadora, e ao longo de sua experiência profissional. Assim, elencou-se os seguintes instrumentos de coleta de informações:

- observação participante;
- registro audiovisual das performances;
- constituição de referencial teórico;
- depoimento do compositor, introdutório à segunda performance da obra, por ocasião do recital de mestrado da pesquisadora; e
- entrevista com o compositor, realizada pela autora desta dissertação.

Na observação participante, o modelo de pesquisa autoetnográfico é de fundamental relevância, porque traz a compreensão da prática demandada pela experiência da pesquisadora, em conjunto com o violinista Vinicius Amaral – coparticipante na interpretação –, e do compositor Samuel Cavalcanti, que colaborou ativamente na preparação das performances.

Os registros audiovisuais da estreia da obra bem como de sua segunda performance (APÊNDICE A) constituem importante instrumento para o estudo de caso. Esses registros efetivam-se como objeto de análise, possibilitam a divulgação da obra central desta pesquisa e configuram-se como recurso didático de compartilhamento das experiências autoetnográficas e técnico-violinísticas em meio digital aberto.

A constituição do referencial teórico desta pesquisa dá-se em torno de autores que se debruçam sobre o conceito central deste trabalho: o ato interpretativo. As bases epistemológicas que servem a esta dissertação são, portanto, filosóficas e analíticas, tanto do ponto de vista da reflexão musical e artística, quanto da técnica instrumental a serviço da compreensão musical. Essas leituras podem apresentar visões concorrentes ou divergentes sobre certos assuntos.

A elaboração profissional da gravação em áudio e vídeo da segunda performance da obra Estudo para dois Violinos (durante o recital de mestrado da pesquisadora) conta, ainda, com um depoimento introdutório do próprio compositor, expondo alguns de seus pensamentos, ao esclarecer características de sua obra, algumas fontes de suas inspirações, entre outros. Essas informações, que não se limitam ao contexto puramente musical, podem fornecer pistas a respeito de uma eventual relação entre o pensamento do compositor e o de alguns teóricos abordados nesta pesquisa.

A possibilidade da realização de uma entrevista com o compositor Samuel Cavalcanti, surgiu como necessidade metodológica desta pesquisa de caráter qualitativo, “voltada para *compreender*, em lugar de *comprovar*” (PENNA, 2015, p. 30). Assim, essa forma de coleta de dados busca compreender e preencher algumas lacunas observadas durante o desenvolvimento da pesquisa. Para tanto, optamos por um modelo de entrevista semiestruturada, que se põe como um meio-termo entre questionários ou entrevistas rigidamente padronizados e métodos demasiadamente livres ou desassistidos, e parecem ser mais adequados às pesquisas de caráter subjetivo. No contexto das pesquisas qualitativas da área da educação musical, a autora supracitada ainda explica:

A nosso ver, a entrevista semiestruturada é mais adequada para nossas propostas de pesquisa qualitativa, permitindo, por exemplo, tanto solicitar informações sobre a formação ou experiência do professor ou educador, quanto buscar, com mais flexibilidade, suas concepções ou os significados que atribui à sua própria prática (PENNA, 2015, p. 138).

Ainda que trate mais especificamente das pesquisas em educação musical, a citação acima aponta àquilo que, nesta pesquisa subjetiva, também pretende-se evidenciar: os pensamentos, as concepções e significados que a própria pessoa entrevistada atribui à sua obra – nesse caso, o compositor Samuel Cavalcanti.

Em vista disso, realizou-se uma entrevista semiestruturada com o compositor Samuel Cavalcanti, onde ele pôde contribuir com informações sobre sua vida e obra, e registrar memórias que surgiram espontaneamente durante a conversa. A entrevista, com duração total de 2 horas, 15 minutos e 52 segundos, foi gravada em vídeo para sua posterior transcrição e aproveitamento nesta pesquisa. As transcrições integrais, tanto do depoimento mencionado anteriormente – introdutório à performance do recital de mestrado – como da entrevista com o compositor, encontram-se na forma de apêndices desta dissertação (APÊNDICE B e D, respectivamente).

A presente pesquisa desenvolveu-se em etapas, portanto, a partir dos seguintes instrumentos de coleta de dados:

- descrição analítica das situações vivenciadas e das impressões obtidas a partir da observação participante;
- compilação dos assuntos abordados na entrevista e no relato do compositor; e
- confrontação desses materiais com o referencial teórico.

1.3 ALGUMAS BASES TEÓRICAS

Como discussão desta pesquisa qualitativa, a interpretação parte de um cerne conceitual. Assim sendo, alguns autores foram selecionados para dar o suporte teórico, musicológico ou mesmo ideológico. As bases de destaque desta fundamentação são os compositores Igor Stravinsky (1996) e Arnold Schoenberg (2001), que no diálogo com o raciocínio de Samuel Cavalcanti trazem pontos fundamentais para os capítulos segundo e quarto.

De maneira mais específica, Howat (1995) e Meyer (1956) constituem parte do referencial sobre o ato interpretativo propriamente dito. Harnoncourt (1998) aborda a atual relação do homem com a música, sua função de entretenimento social, e a compara com o período da Idade Média à Revolução Francesa. Estes autores sustentam a discussão filosófica na relação de interpretação e história, autoria e texto, a trajetória do processo interpretativo, bem como o papel individual da mediação ou intermediação.

Desde reflexões como as de Antônio Abujamra (2001) até a perspectiva do detalhe das articulações musicais, encontrada em Thurmond (1991), nota-se meio de correlação com o tema central desta pesquisa: o ato interpretativo.

CAPÍTULO 2 – O ATO INTERPRETATIVO

No contexto geral, o ato de interpretar é frequentemente relacionado a ações como: decifrar, traduzir, explicar, cantar, executar, desempenhar, representar.

Na arte musical pode-se entender que o músico intérprete é também um artista, um colaborador do compositor. A música e demais artes performáticas podem ser vistas e entendidas como uma colaboração que ocorre na medida em que a obra é criada pelo compositor e, posteriormente, apresentada ao público. A performance musical pode ser realizada, eventualmente, pelo próprio compositor; mas frequentemente dá-se por terceiros. Eis que surge, daí, a questão da fidelidade da execução do intérprete em relação à obra idealizada pelo compositor.

Neste capítulo, algumas terminologias e conceitos tangem o assunto levantado, tais quais: relação entre significado e comunicação da mensagem musical, fidelidade na sua transmissão, distinções necessárias entre partitura e música, enfim, aquilo que compõe o ato de interpretar de forma ampla.

2.1 A MÚSICA E O PAPEL DO MÚSICO INTÉRPRETE

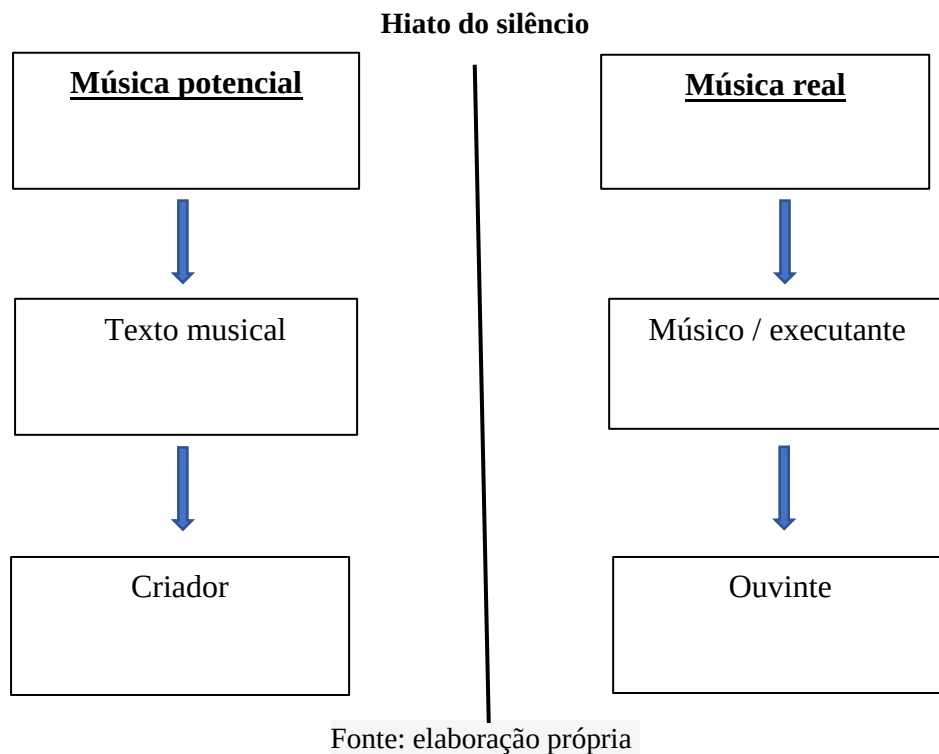
O compositor Igor Stravinsky (1882-1971) reforça a ideia de que é somente através do músico que o ouvinte pode entrar em contato com a obra musical. Para defender essa visão, ele argumenta:

É necessário distinguir dois momentos, ou melhor, dois estados da música: música potencial e música real. Tendo sido fixada no papel ou retida na memória, a música já existe antes de sua performance efetiva, distinguindo-se nesse ponto de todas as outras artes, assim como difere delas, como já vimos, nas categorias que determinam sua percepção.

A entidade musical apresenta assim a notável singularidade de englobar dois aspectos, de existir sucessiva e distintamente em duas formas separadas uma da outra pelo hiato do silêncio. Essa natureza peculiar da música determina sua própria vida, bem como suas repercussões no mundo social, já que ela pressupõe dois tipos de músico: o criador e o executante (STRAVINSKY, 1996, p. 111, grifo nosso).

O autor estabelece dois estados da música: música potencial e música real. Na figura abaixo, em forma de mapa mental, pode-se visualizar mais objetivamente a explicação a respeito dessas duas realidades distintas, por ele definidas:

Figura 1 – Música potencial e música real



Ao abordar a questão do músico, Stravinsky (1996) estabelece uma diferença notável entre os significados de interpretação e execução, demonstrando assim sua preocupação em relação ao papel do músico, em seu ofício de transmitir a obra musical ao público:

A ideia da interpretação implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte.

A ideia de execução implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente.

É o conflito desses dois princípios – execução e interpretação – que está na raiz de todos os erros, de todos os pecados, de todas as incompreensões que se interpõem entre a obra musical e o ouvinte, impedindo uma transmissão fiel da sua mensagem.

Todo intérprete é também, necessariamente, um executante. O inverso não é verdadeiro (STRAVINSKY, 1996, p.112, grifo nosso).

Essa “transmissão fiel” da música acontece quando o músico compreende que ele está no meio do caminho, entre a obra musical e o ouvinte. Em outras palavras, ao realizar o seu papel fundamental, o músico intérprete coloca-se como um elo entre a obra e o ouvinte.

Partindo-se dessa diferença entre os conceitos de interpretação e execução definidos por Stravinsky, supõe-se que o ensino da técnica instrumental poderia mostrar-se um tanto separado de seu vínculo com a estética musical.

No decorrer do século XX, esse fenômeno foi pontuado, inclusive, entre os violinistas. Keller associa o desenvolvimento da técnica violinística a um forte declínio musical, no âmbito da interpretação, e aponta a causa dessa “morte emocional contemporânea, ou coma” a uma severa separação entre técnica e música, numa recém-criada prática sistemática de isolamento, removendo completamente a técnica violinística de seu contexto final: a música (KELLER, 1984, p. 154). O autor afirma que

O jovem contemporâneo simplesmente não possui entendimento suficiente, não conhece música suficientemente para fazer de sua técnica a criança e serva da compreensão musical; pelo contrário, quando ele lê uma nova peça, progredindo como deve, do conhecido para o desconhecido, ele lançará suas conquistas técnicas, seus *spiccatis* e suas escalas (com seus dedilhados mecânicos) na música, antes que ele saiba como é [a música] (KELLER, 1984, p. 156, tradução nossa)⁴.

2.2 A COMPREENSÃO DO TEXTO MUSICAL

A respeito de compreensão de um texto, quer seja musical ou não, Nogueira (1999) defende que ler é significar um texto. Dessa forma, pode-se dizer que ler a partitura é sempre significar a partitura. O autor esclarece:

Ler é sempre ler um *texto*. E um texto só existe se houver um *leitor* para lhe *significar*.

Assim, ler é o vigor deste significar, enquanto leitor é o agente que vai estabelecer, na leitura, as relações com o “mundo”, com o real, pelo viés de um dado sistema de signos. Texto e leitor, pois, enquanto instâncias de manifestação do tempo real, interrelacionam-se dialogicamente (NOGUEIRA, 1999, p. 57).

⁴ The contemporary youngster simply does not possess enough understanding, doesn't know enough music, to make his technique the child and servant of musical understanding; on the contrary, When he reads a new piece, progressing as he must from the known to the unknown, he will throw his technical achievements, his *spiccatis* and his scales (with their mechanical fingerings) at the music before he knows how it goes.

Nogueira (1999, p. 57) afirma que “uma peça musical é um texto”. Ele trata da origem do termo texto, que vem do verbo tecer, como sendo um “tecido de signos” resultante das relações estabelecidas pelo leitor-autor com as realidades.

O caminho para a interpretação musical passa, inevitavelmente, pela problemática da leitura e compreensão da notação, deixada pelo compositor, por parte daquele que irá interpretá-la. Segundo Howat devemos interpretar a partitura, e não a música – pois isto seria distorcê-la. Ainda assim, nosso sentimento musical enquanto intérprete representa o elo mais forte àquilo que o compositor concebeu logo antes de anotar. Em suas palavras, para interpretar uma obra, seria necessário observar a “distinção entre sentimento de alerta, que é um estado de consciência, e obstinação, que é um estado de ignorância deliberada” (HOWAT, 1995, p. 4, tradução nossa)⁵.

O autor supracitado discorre ainda sobre a diversidade de questões envolvidas na interpretação musical a partir da notação gráfica na partitura. Ele define que nosso trabalho como *performers* é o de interpretar as notações, praticamente editando-as novamente – não de maneira voluntariosa nas suas próprias intenções, mas envolvendo ao máximo nossas faculdades cognitivas e musicais (HOWAT, 1995). E sugere em seguida que

(...) a relação entre notação e música pode ser comparada ao pintor que trabalha próximo à tela e depois recua: da mesma maneira, nossa assimilação racional, estilística e analítica de uma partitura é (idealmente) seguida pela intuição relâmpago que libera uma performance em som vivo (HOWAT, 1995, p. 19, tradução nossa)⁶.

Meyer escreve sobre o significado e a forma de comunicação na música, o problema do significado, a variedade de significados, seu status epistemológico, suas inter-relações e forma de comunicação na música. Ele explica que a música não apenas não usa signos linguísticos, mas, pelo menos em um nível, opera como um sistema fechado, isto é, não emprega signos ou símbolos referentes ao mundo não musical de objetos, conceitos e desejos humanos (MEYER, 1956, p. 7). A relação entre a música e outros domínios da experiência estética também é deixada para o leitor determinar, e por isso, o significado e a comunicação não podem ser separados do contexto cultural em que surgem (MEYER, 1956, p. 8).

⁵ distinction between alert feeling, which is a state of awareness, and willfulness, which is a state of deliberate ignorance.

⁶ (...) the relationship between notation and music can be likened to the painter who works close to the canvas and then step back: in the same manner, our reasoned, stylistic, analytical assimilation of a score is (ideally) followed by the lightning intuition that releases a performance into living sound.

Almeida acrescenta alguns detalhes a esse contexto, ao afirmar:

Outras distinções entre performance e interpretação musical podem ser ressaltadas. Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis variáveis. Além disso, a noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado, ao passo que performance abarca poéticas musicais que não pressupõem um enunciado previamente estabelecido (ALMEIDA, 2011, p. 64).

O autor escreve sobre a relevância e os perigos da notação musical. Ele destaca a precariedade da notação musical e a idolatria ao texto da partitura. Em sequência, ele resalta o dualismo estrutura/sonoridade (ou partitura/performance) como um fator que está dentro da discussão dos conceitos de música como performance (ALMEIDA, 2011, p. 68-9).

A partir desses pensamentos, pode-se entender que assim como a linguagem, a notação musical é limitada. “Se a linguagem fosse um meio perfeito de comunicação, interpretações seriam totalmente desnecessárias” (ADLER e DOREN, 2010, p. 175).

Harnoncourt (1998) apresenta um contexto que, se bem observado, interessa de modo prático ao dia a dia do intérprete, mesmo daquele menos atuante na música de épocas passadas. O autor traça caminhos, numa proposta interpretativa, para se compreender ou se perceber a música e todos os seus constitutivos – os princípios fundamentais da música enquanto fenômeno, seu ensino enquanto linguagem e sua interpretação enquanto comunicação peculiar e, muitas vezes, cheia de sentido para bem além do que as partituras explicitam.

Stravinsky (1996) trata da questão relacional da criação interpretativa na associação mútua de influências entre executante e compositor. O autor relata o significado do termo poética como o estudo de uma obra a ser feita. Segundo Stravinsky (1996, p. 115), “falar de um intérprete é o mesmo que falar de um tradutor. E não é sem razão que um conhecido provérbio italiano, fazendo um jogo de palavras, compara a tradução à traição”⁷. Nesse sentido, a ideia de fidelidade investigada relaciona-se diretamente com a expressão “transmissão fiel” (STRAVINSKY, 1996, p.112).

...por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambiguidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante,

⁷ É possível que se trate do trocadilho “*traduttore, traditore!*” (Tradutor, traidor!).

ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois, a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição (...). Por conseguinte, em contraste com o artesão das artes plásticas, cuja obra acabada é apresentada à visão do público de um modo sempre idêntico, o compositor corre um risco inegável a cada vez que a sua música é tocada, já que, a cada vez, uma competente apresentação de sua obra depende de fatores imprevisíveis e imponderáveis, que se combinam para produzir as qualidades de fidelidade e simpatia sem as quais a obra será irreconhecível em determinada ocasião, inerte em outra, e, em qualquer situação, traída (STRAVINSKY, 1996, p.112-3).

O diagrama a seguir representa essa ideia em que a notação musical constitui apenas uma parte da dialética musical.

Figura 2 – Diagrama da relação entre dialética musical e notação musical



Fonte: elaboração própria

Stravinsky define uma lista de pré-requisitos para aquele que gostaria de atingir o ápice da “bela apresentação” musical, o que não deixa de ser uma performance. O autor reúne as ideias de interpretação, de performance e de compreensão do texto musical:

A bela apresentação do que faz a harmonia do que é visto corresponder ao jogo dos sons exige não apenas boa instrução musical por parte do músico, mas também supõe nele uma completa familiaridade, quer se trate de cantores, instrumentistas ou regentes, com o estilo das obras que lhes foram confiadas; um gosto seguro para os valores expressivos e suas limitações, um sentido acurado para aquilo que não pode ser subentendido – em uma palavra, educação não apenas do ouvido, mas também do espírito (STRAVINSKY, 1996, p. 117).

De modo complementar, Meyer (1956, p. 199) nos lembra que o intérprete não é um autômato musical, que, ao agir de forma mecânica, transforma em som uma partitura. Trata-se de um artista que dá vida aos sinais apresentados na partitura musical, através de sua própria sensibilidade e imaginação.

2.2.1 Ritmo e expressividade: *Note grouping* a partir de Thurmond

A compreensão do ritmo torna-se, igualmente, uma necessidade a ser assimilada para que se pretenda elaborar uma interpretação musical. É que esta pretensão, que aqui busca-se esclarecer, tem a ver com a compreensão dos pulsos, acentuações, recorrências motivicas e encadeamentos ou marchas. E esses fatores estão ora horizontalizados na melodia, ora verticalizados em estruturas harmônicas.

Thurmond (1991) lança esta questão em seu livro intitulado *Note Grouping*, no qual se vê a preocupação pela busca da interpretação expressiva e do entendimento claro do estilo dos grandes referenciais artísticos. O autor observa, logo ao princípio de sua obra, que o ritmo é algo fundamental e indissociável da existência humana, afirmando: “os ritmos do dia e noite, das estações, da mudança de seco para molhado, o baixar e subir das marés, e o respirar e o andar, são só alguns dos fenômenos cíclicos dos quais toda a natureza é afetada” (THURMOND, 1991, p. 25, tradução nossa)⁸.

O autor supracitado concebe a periodicidade como um elemento motriz e promotor de expressão desde os primórdios, e atrela o pulsar destes ciclos naturais e fenomenológicos a uma corporificação humana, não necessariamente consciente, como se pode observar em manifestações diversas no nosso cotidiano, como, por exemplo, ao bater em portas para desejar entrar ou bater palmas nas mais diversas situações. Várias dessas expressões corpóreas desenvolvem-se em cantos e danças, nas mais abrangentes situações e circunstâncias sociais (THURMOND, 1991, p. 26). O autor evoca uma relação concreta entre ritmo, prosódia musical e o enfoque prático do instrumentista. Tratando, portanto, dos conceitos de *arsis* e *thesis* e do seu desenvolvimento no curso narrativo das obras, como um ponto além do visual orgânico das barras de compasso.

⁸ The rhythms of day and night, of the seasons, of the change from wet to dry, of the ebb and flow of tides, and of breathing and walking are only a few of the cyclic phenomena by which all of the nature are affected.

Os termos *arsis* e *thesis*, de origem grega, advêm do drama grego onde o líder do coro marcava o tempo para a dança com um dos pés encaixados no sapato que era, por sua vez, preso a um tipo de palmatório (THURMOND, 1991, p. 26).

No contexto em que os termos são utilizados pelo autor, *arsis* pode significar:

- A segunda de duas notas de igual duração, em métrica de compasso simples, no qual a primeira nota estaria no tempo forte ou na parte forte de sua subdivisão.
- A segunda e terceira, de três notas de igual duração, em métrica ternária, onde a primeira recai sobre o início (tempo forte) do compasso, ou parte forte da subdivisão do tempo, em compasso composto.

De forma geral, *arsis* significa “a anacruse em oposição ao tempo forte, ou o levantar ao invés do cair da mão ao conduzir. Também pode significar todas as notas de um compasso após a primeira” (THURMOND, 1991, p. 134, tradução nossa)⁹.

Por consequência, o termo *thesis* pode ser explicado como a primeira nota de um grupo (de métrica binária ou ternária) que recai sobre o princípio do compasso, tempo forte ou parte forte de sua subdivisão. Ou ainda, em um sentido mais amplo, “o tempo forte em oposição à anacruse (*arsis*); a expiração da respiração; a queda do pé ao dar um passo” (THURMOND, 1991, p. 140, tradução nossa)¹⁰.

A partir desses conceitos, o autor mencionado desenvolve um sistema de agrupamento de notas em unidades *arsis-thesis*, ao qual chama de *note grouping* (agrupamento de notas):

Um conceito ou método de agrupamento de notas em um grupo ou unidade de *arsis-thesis* para enfatizar adequadamente os motivos ou frases elementares de uma melodia com particular respeito à importância do *arsis* como gerador de movimento e expressão (THURMOND, 1991, p. 140, tradução nossa)¹¹.

O autor avalia o modo como a *arsis* é tocada, ressaltando a questão do movimento em relação ao ritmo. Thurmond (1991, p. 49) fundamenta sua teoria do *note grouping*, buscando refletir sobre o que leva uma interpretação a ser mecânica e sem vida, bem como seu oposto,

⁹ the upbeat as opposed to downbeat; or lifting as opposed to dropping the hand when conducting. It can also mean all the notes in a measure after the first.

¹⁰ it means the downbeat as opposed to upbeat (*arsis*); the exhalation of the breath; the fall of the foot in taking a step.

¹¹ A concept or method of grouping notes in an *arsis-thesis* group or unit in order to properly emphasize the elemental motives or phrases of a melody with particular respect to the importance of the *arsis* as a generator of motion and expression.

que a torna expressiva e cheia de vida. Ele relata a importância entre o caminho de como a *arsis* é tocada e o movimento imaginário presente na mente quando alguém está ouvindo música.

A análise do conceito *arsis-thesis* dentro da interpretação musical é a chave dessa reflexão, e pode funcionar como um significado de conquista de um alto grau de movimento, expressão e estilo. Para o autor, a *arsis* é sinônimo de emoção. E a utilização sucessiva do conceito *arsis-thesis* leva a aumentar o movimento imaginário nas mentes tanto do intérprete quanto do ouvinte. A base da teoria do *note grouping* é: a *arsis* é mais expressiva musicalmente do que a *thesis*. Certa ênfase na execução da *arsis* pode resultar em uma interpretação mais agradável e musical.

Finalmente o autor pontua uma problemática no que tange ao texto musical, à partitura:

o sistema de escrita e impressão musical usado hoje não demonstra a verdadeira inflexão dos motivos ou frases. É necessário, certamente devido à complexidade das modernas composições e ao grande número de pentagramas na partitura, que o esquema métrico seja imediatamente claro ao leitor (...) (THURMOND, 1991, p. 53, tradução nossa)¹².

Nesse ponto, o autor se refere essencialmente ao uso de barras de compasso como um artifício que se faz necessário para dar maior clareza à compreensão do ritmo e aspectos métricos de determinada obra, mas que, no entanto, não indicam verdadeiramente suas inflexões motivicas e fraseológicas. De fato, essas marcações gráficas (as barras de compasso) encobrem seus reais contornos melódicos, podendo inclusive deturpar a expressividade de sua execução.

A partitura do Estudo para dois Violinos possui uma escrita peculiar, diferente da notação tradicional, e que, conforme será visto mais adiante, se relaciona intimamente com o propósito do *note grouping* de Thurmond, pelo movimento de suas imagens musicais. E nesse sentido, a leitura e entendimento de sua partitura durante o processo de construção das suas performances consiste em um importante aspecto deste trabalho.

¹² the system of writing and printing music in use today provides no means for showing the true outlines of the motive or phrase. It is necessary of course due to the complexity of modern musical compositions, and the large numbers of staves in the scores, that the metric scheme be immediately apparent to the reader (...).

2.3 CULTURA MUSICAL NA SOCIEDADE MODERNA

A história recente da civilização centro-europeia revela o quão foi imposto um *modus operandi* ao músico, sobretudo após a Revolução Industrial. Isto o faz ter hábitos extremamente especializados. Harnoncourt (1998) trata de uma questão crucial para que se possa investigar as razões desse empobrecimento da relação pessoal e social do homem com a música:

Da Idade Média à Revolução Francesa, a música sempre foi um dos pilares da nossa cultura, de nossa vida. *Compreendê-la* fazia parte da cultura geral. Hoje, no entanto, ela se tornou um simples ornamento que permite preencher noites vazias com idas a concertos ou óperas, organizar festividades públicas ou, quando ficamos em casa, com a ajuda dos aparelhos de som, espantar ou enriquecer o silêncio criado pela solidão. Donde o paradoxo: ouvimos, atualmente, muito mais música do que antes – quase ininterruptamente – mas esta, na prática, representa bem pouco, possuindo não mais que uma mera função decorativa (HARNONCOURT, 1998, p. 13).

O autor mencionado mostra como a função social da música hoje em dia (na maioria das ocasiões, mais cosmética que anímica) nos apresenta um contexto de entretenimento onde as obras não têm como fugir deste valor social empobrecido de experiência, por mais artísticas que sejam, e os seus executantes, por mais bem-dotados que se apresentem. Stravinsky (1996) tinha argumentos parecidos ao se tratar da relação do ouvinte com a música¹³:

Já se foi o tempo em que Johann Sebastian Bach fazia uma longa viagem a pé para ouvir Buxtehude. Hoje, o rádio faz a música invadir os lares a todas as horas do dia ou da noite. Poupa o ouvinte de qualquer esforço que não seja o de girar um botão. Ora, o sentido musical não pode ser adquirido ou desenvolvido sem exercício. Em música, como em tudo mais, a inatividade leva pouco a pouco à paralisia, à atrofia das faculdades. Entendida dessa maneira, a música se transforma numa espécie de droga que, longe de estimular a mente, só consegue paralisá-la e embotá-la. Assim, ocorre que o próprio esforço de fazer as pessoas gostarem de música, proporcionando-lhes uma oferta cada vez mais vasta, muitas vezes não faz senão essas pessoas perderem o seu apetite pela música para a qual se pretendia despertar o interesse e o gosto (STRAVINSKY, 1996, p. 121-122).

Essa experiência tampouco se passa despercebida no âmbito violinístico, durante as primeiras décadas do século passado. Keller (1984, p. 156), em sua análise sobre o declínio

¹³ Segundo Seferis (1996, p. 7), o compositor Stravinsky teria expressado essas opiniões durante os anos de 1939 e 1940, em uma série de conferências proferidas à sua classe, em Harvard.

musical como consequência do desenvolvimento da técnica violinística, não deixa de tecer certa crítica ao contexto social momentâneo.

O desejo de conhecer todas as sonatas de Beethoven depois de ter tocado uma, de conhecer suas outras obras (...), a descoberta da grandeza não desempenha mais nenhum papel tangível na mente jovem que, muito especialmente se vislumbra um futuro profissional, se força, e é de fato compelido a direcionar suas energias musicais para outro lugar (KELLER, 1984, p. 156, tradução nossa)¹⁴.

Com o advento da internet e sua vasta disponibilidade de catálogos, anais, bibliotecas digitais, vídeos e acervos diversos, a comodidade pode se revelar tão intensa quanto a quantidade dessas ofertas de materiais – muito mais informacionais que de conhecimento profundo, ou seja, mais quantitativo do que qualitativo.

Outro sintoma intenso na contemporaneidade é a cultura geral do músico, que parece ser muito rasa; e isso pode ser estendido também para outros artistas intérpretes, como os atores. Abujamra¹⁵ (2020) problematiza a formação cultural do artista de teatro no Brasil, e, ao narrar sua própria trajetória, frisa igualmente a importância do mergulho nas grandes obras de arte do passado, e das variadas experiências culturais que pôde vivenciar durante sua formação.

Compreende-se muito pouco sobre cultura e conhecimento, ou, noutras palavras, busca-se nadar num oceano de poucos centímetros de profundidade. Em relação a estes pensamentos, Stravinsky (1996) escreveu:

Essa submissão e essa cultura que exigimos do criador deveríamos, muito justa e naturalmente, exigir também do intérprete. Ambos encontrarão ali a liberdade no extremo rigor, e, em última instância, senão em primeira instância, sucesso – o sucesso verdadeiro, a legítima recompensa dos intérpretes que, na expressão de seu mais brilhante virtuosismo, preservam aquela modéstia de movimentos e a sobriedade de expressão que é a marca dos artistas de raça (STRAVINSKY, 1996, p. 116).

¹⁴ The urge to get to know all Beethoven sonatas after one has played one, to get to know his other works (...), the discovery of greatness no longer plays any tangible role in the youthful mind which, quite especially if it envisages a professional future, forces itself, and is indeed compelled, to direct its musical energies elsewhere.

¹⁵ Antônio Abujamra (1932-2015) foi diretor de teatro, ator e apresentador brasileiro. Em sua juventude conheceu o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, com quem adquire conhecimento profundo sobre poesia, e por meio dele conhece personalidades como a do poeta e crítico Ezra Pound (1885-1972). Foi convidado a participar de montagens e clássicos franceses com diretores renomados da época.

A inconformidade com o conhecimento superficial, o incômodo da repetição vã que não é inerente da postura de um artista criador, também foi preocupação do compositor Arnold Schoenberg (1874-1951).

Porém, tornaram-se [seus alunos] conscientes da fonte que gera o importante: *a busca!*

Espero que meus alunos busquem! Porque saberão que somente se busca por buscar. Que o encontrar é, com efeito, a meta, mas facilmente poderá vir a ser o fim do esforço [*Streben*].

Nosso tempo busca muito. Mas encontrou, antes de tudo, uma coisa: o conforto. Este avança, em toda a sua amplitude, inclusive pelo mundo das ideias, nos tornando tão acomodados como jamais poderíamos supor. Entende-se hoje, melhor que nunca, como tornar a vida agradável. Resolvem-se problemas de modo a desembaraçar-se de um inconveniente. Mas, como se resolvem? E, sobretudo, acredita-se tê-los por resolvidos! Nisso se mostra, da forma mais clara, qual é o pressuposto da comodidade: a superficialidade. Assim é muito fácil possuir uma “concepção do mundo” [*Weltanschauung*] quando se considera digno de apreço somente o que parece ser agradável, sendo o restante indigno de quaisquer olhadelas. O restante, ou seja, o essencial: aquilo, que permite concluir que tais “concepções do mundo” adaptam-se, com efeito, a seus sustentadores, mas que os motivos constituintes delas nascem, sobretudo, do empenho por se desculparem (SCHOENBERG, 2001, p. 32).

Unindo estas perspectivas, observa-se que os autores supracitados possuem reflexões que para muitos são duras, pesadas, mas que podem ser indícios das razões pelas quais a interpretação musical esteja tendendo a se tornar um fenômeno mais mecanizado, muitas vezes com pouco resultado de reflexão prática de uma vida devotada à arte dos sons.

Harnoncourt (1982) apresentou essa mudança de valores na sociedade, a resignificação das funções da música artística, e o alto preço a pagarmos, em consequência dessa nova e enganadora busca:

Os valores que os homens dos séculos precedentes respeitavam não nos parecem, hoje, importantes. Eles consagravam todas suas forças, todos seus esforços e todo seu amor a construir templos e catedrais, ao invés de dedicarem-se à máquina e ao conforto. O homem de nossa época dá mais valor a um automóvel ou a um avião que a um violino, mais importância ao planejamento de um aparelho eletrônico que a uma sinfonia. Pagamos um preço bem alto por aquilo que nos parece o cômodo, o indispensável; sem nos darmos conta, rejeitamos a intensidade da vida em troca da sedução enganadora do conforto – e aquilo que verdadeiramente perdemos, jamais recuperaremos (HARNONCOURT, 1982, p.13).

As palavras de Schoenberg (2001), de forma análoga, permanecem atualíssimas quando tece as seguintes considerações a respeito do assunto:

É, pois, um cômico proceder: os homens de nosso tempo, que estabelecem novas leis morais – ou, melhor ainda, que dão por terra com as antigas –, não podem viver com a ideia de culpa! O conforto, porém, não almeja autodisciplinar-se; e assim, ou rejeita a culpa ou a eleva à virtude. Para aquele que enxerga mais além, isto significa o reconhecimento da culpa como culpa. O pensador que, no entanto, busca, realiza o oposto. Mostra que existem problemas e que não estão resolvidos [...] A comodidade como concepção do mundo! O menor movimento possível, nenhuma perturbação. Aqueles que, dessa maneira, amam o conforto, jamais buscarão ali, onde não exista algo já determinado por se encontrar (SCHOENBERG, 2001, p. 32).

Walter Benjamin (1892-1940), eminente teórico da Escola de Frankfurt, tratou diretamente sobre a relação de empobrecimento da experiência cotidiana, sobretudo no caso artístico. “Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1987, p. 119).

Colocando-se nesse universo culturalmente empobrecido, permeado por práticas artísticas pouco eficientes, mas, sobretudo, assumindo responsabilidades pelas lacunas existentes em sua formação, a autora desta dissertação lança um olhar reflexivo também sobre a sua prática interpretativa e seu papel ativo como intérprete.

2.3.1 Ensino e cultura no Brasil

A musicista Mirna Herzog, prefaciadora da edição brasileira do livro de Harnoncourt, apontou algumas questões supostamente válidas de um ponto de vista crítico, afirmando:

Contamos com um certo número de bons músicos, e há inúmeros talentos despontando. Mas em geral o ensino de música no país, (...) é feito de forma insípida e fechada, deixando de cultivar os hábitos salutareos da dúvida, do questionamento, da indagação (HERZOG, 1998, p. 7).

Datada da década de 1990, sua afirmação pode, eventualmente, não estar completamente atualizada aos dias de hoje. Por outro lado, ao falar em ensino de música, a autora pode estar se referindo ao ensino como um todo, em suas muitas modalidades (doméstico, acadêmico, informal, formal, científico, privado, público). De qualquer forma, ela

parece estar esboçando parte de um cenário cultural maior, que merece constantemente a devida atenção (e preocupação) por parte de seus agentes atuantes.

Seguindo sua afirmação, seria possível supor que os “inúmeros talentos” que despontam, correriam o risco de estarem apenas em potencial de se tornarem artistas competentes, uma vez que o ensino musical não os estaria nutrindo com hábitos salutareos ao seu amplo desenvolvimento.

A autora, porém, não deixa de mencionar aqueles que individualmente buscam se esforçar para fazer diferente de um todo: “as honrosas exceções” (HERZOG, 1998, p. 7). Ainda assim, ela lembra que muitos artistas, em suas carreiras, estariam vivendo num ambiente de desmotivação, caindo numa monotonia onde o conforto da mera repetição pode ser uma sedução quase inevitável.

Apesar do talento e dedicação de alguns professores, o processo de formação de músico no Brasil é muito mais de adestramento que de enriquecimento [...] é dada primazia absoluta à técnica, enquanto a interpretação e compreensão dos diversos estilos (sua relação com as outras artes) é colocada em segundo plano ou inteiramente esquecida [...] frequentemente ainda, e por mais incrível que possa parecer, o músico erudito brasileiro não ouve discos e não vai a concertos (HERZOG, 1998, p. 7).

De uma forma muito forte e crítica, Herzog tratou de identificar uma lacuna circunscrita à educação musical no Brasil. Ela chega a associar o processo de formação de músico no Brasil a um adestramento. Essa primazia dada à técnica dos instrumentistas, sugere, pois, o detrimento de uma cultura artística profunda por parte do artista em formação (HERZOG, 1998, p. 7). Curiosamente, o termo erudito foi utilizado pela autora para classificar o tipo de músico do qual fala. É um termo que também está diretamente associado ao processo de formação acadêmica do músico. Mas este poderia perder sua acepção primária, de vasto e profundo conhecimento. Então, muitas vezes, a interpretação deixaria de ter uma fidedignidade porque aquele artista não é senão um técnico do instrumento, ou da regência, ou da composição. Entender-se-ia muito menos de “o *quê*”, do que de “*como*”, ou seja, o intérprete saberia menos sobre a obra e mais sobre o instrumento. Assim, pode-se entender que sua ação tornar-se-ia mais executiva, mais repetitiva; e menos reflexiva, menos erudita.

Analisando-se bem as palavras da autora, nota-se que ela critica o “processo de formação” do músico, ou seja, o contexto em que se dá forma ao músico. Quando e onde ocorre o período de formação? Quem procura as universidades e as pós-graduações em música já não estaria formado, mesmo que ainda de uma maneira básica, primordial? Considerando-se essas

questões, bem como o nível exigido para ser admitido nas graduações de música no Brasil, pode-se afirmar que o processo de formação musical se inicia muito antes de alcançar-se o ensino superior. Logo, a crítica tecida por Herzog (1998) não parece referir-se exatamente às universidades ou aos programas de pós-graduação no Brasil.

Ainda assim, a reflexão proposta pela autora mencionada necessita aqui de um maior aprofundamento, já que o presente trabalho, realizado no contexto acadêmico de uma instituição federal de ensino superior (IFES), pode suscitar o entendimento (precipitado) de que esta crítica seja especificamente direcionada a tais instituições.

O campo acadêmico das Práticas Interpretativas, também chamado de Performance, em nível de pós-graduação nas universidades brasileiras, surgiu recentemente, na década de 80. Pouco depois, nos anos 90, a subárea ainda era tratada com descrédito dentro da própria área de música, no entanto, suas atividades se encontravam “em seu melhor e mais sólido momento, com amplas perspectivas de crescimento e consolidação” (AQUINO, 2003, p. 103). O autor sugere que, ainda que houvesse certo consenso de que a produção artística resultasse de intenso estudo e reflexão, havia também resistência, mesmo que isoladamente, “à aceitação da produção artística como atividade intelectual” (AQUINO, 2003, p. 104), e que o momento demandava uma fase de integração entre as subáreas (práticas interpretativas, musicologia, composição e educação musical), visando o seu fortalecimento junto às agências de fomento, bem como o estabelecimento de políticas mais concretas.

A partir daí, o desenvolvimento da pesquisa em performance musical no Brasil não foi apenas no sentido quantitativo, mas também qualitativo. O *performer*, que antes se destacava apenas participando como sujeito dos objetos de pesquisa, conduzidas por pesquisadores não-performers, progrediu para o quadro mais atual, em que são autores da pesquisa e líderes de grupos de pesquisa (BORÉM e RAY, 2012, p. 160). Atestando sinais evidentes dessa crescente maturidade, os autores indicam diversas iniciativas de fomento à pesquisa que, em maior ou menor intensidade, promovem encontros, publicam periódicos, trabalhos científicos, revistas, e anais relacionados à performance musical. A exemplo dessas iniciativas, pode-se citar: ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), ABRAPEM (Associação Brasileira de Pesquisadores em Performance Musical), SNPPM (Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical), SIMPOM (Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música), SEMPEM (Seminário Nacional de Pesquisa em Música), SIMCAM (Simpósio de Cognição e Artes Musicais); além dos periódicos Música Hodie, Opus e Per Musi; entre outros.

Borém e Ray (2012) observam o crescimento da interdisciplinaridade das pesquisas em performance musical, ampliando e consolidando o panorama geral da subárea. Ainda assim, os autores supracitados não deixam de identificar problemática nas pesquisas da subárea da prática interpretativa, como a falta de conexão com a performance, ou de um delineamento e metodologias adequados. E, talvez o mais grave de todos, que seria “a construção de perfis de pesquisadores ‘quase’ musicólogos ou ‘quase’ educadores musicais” (BORÉM e RAY, 2012, p. 141).

CAPÍTULO 3 – CAVALCANTI E O ESTUDO PARA DOIS VIOLINOS

Neste capítulo pretende-se situar o leitor quanto a aspectos biográficos e ao contexto da formação do compositor Samuel Cavalcanti, permeando a concepção da sua obra. A partir desse contexto, bem como do detalhamento analítico de sua partitura, procura-se registrar fundamentações interpretativas para a elaboração das performances do Estudo para Dois Violinos.

O jovem compositor paraibano Samuel Cavalcanti Correia nasceu em 29 de setembro de 1982, na cidade de Campina Grande-PB. Atualmente reside na cidade de João Pessoa-PB. Algumas de suas obras fazem parte do Songbook Online Internacional organizado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte)¹⁶.

Dentre as suas principais obras estão:

- Católicos Limiares, para grupo de câmara formado por madeiras, cordas, percussão, piano, celesta, acordeom e intervenção eletrônica;
- Divertimentos, para piano e para quartetos de cordas;
- Tsunami, para orquestra e dois pianos; e
- Quid Credas Continuum Quid Agas, para dois coros de trompetes, projeção eletrônica, e voz baixo (CAVALCANTI, 2021a).

De acordo com seu currículo Lattes (CNPQ, 2022), o compositor é mestre em música na área de composição musical pela Universidade Federal da Paraíba, e mantém uma atividade musical intensa e variada, como compositor, pianista, cantor, diretor de coros sacros e orquestra, professor, crítico musical e palestrante. É professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e membro do Laboratório de Composição da UFPB – COMPOMUS¹⁷. Atuou como crítico nos jornais locais O Norte e Correio da Paraíba e no Jornal Actual Sintra de Portugal, publicando resenhas de concertos e álbuns, em sua maioria sobre músicas e músicos brasileiros.

¹⁶ Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2020/01/Brazilian-Songbook-Online-concert-15.pdf>

¹⁷ Organismo que busca o intercâmbio com outros centros de pesquisa em música do Brasil e do exterior, com o envolvimento de profissionais e estudantes da música e de outras áreas afins mantendo forte atuação no cenário musical local.

É integrante do grupo de escritores convidados no Ambiente de Leitura Carlos Romero¹⁸ e membro fundador da Associação de Memória Musical da Paraíba (MEMUS-PB).

A seguir, o texto de autoria do compositor, encontrado em seu currículo, ressalta de forma subjetiva alguns aspectos ligados às suas convicções de vida e à sua obra.

Samuel Cavalcanti Correia tem como interesse a ligação do fenômeno musical e demais áreas do conhecimento. Vem pesquisando as bases do ensino da percepção musical nos cursos brasileiros. Seu intuito é mostrar que essa disciplina é imprescindível e a chave para a compreensão plena da linguagem musical e seus desdobramentos. A interpretação filosófica da relação homem-natureza, o fato de que o homem sempre foi observador e, por conseguinte apreciador de tudo o que o cerca, é um dos assuntos mais instigantes que um artista pode pesquisar. Numa autoanálise do lado composicional: Minha obra musical não está dissociada de vivências e experiências relacionais, bem como pode ser até mesmo considerada fruto de convicções teológico-cristãs, pois, arte é tão somente para mim, um grande espelho daquilo que somos, que fomos, e que viemos a ser, enquanto seres humanos, conscientes ou não dos propósitos do Criador (CNPQ, 2022).

Dessa forma, observa-se o quanto o compositor procura relacionar a linguagem da sua produção artística e intelectual com sua experiência de vida: cultural, profissional e pessoal.

O Estudo para dois Violinos, composto em setembro de 2014, foi a obra escolhida como estudo de caso desta pesquisa. Sua escolha deu-se a partir da sua premiação, pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Como resultado da premiação, a obra foi estreada publicamente durante a programação da XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em outubro de 2015, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. A obra foi dedicada à violinista paraibana Marina Zenaide Tavares Marinho, em reconhecimento à sua amizade com o compositor.

3.1 ANÁLISE DA OBRA

Neste tópico serão expostos elementos analíticos da obra musical objeto da pesquisa, observados ao longo do processo de construção da interpretação e da performance, como um recurso essencial para sua maior compreensão e entendimento. Sem se ater a um específico modelo subsidiário à análise, procurou-se, sobretudo, observar sua escrita musical e o contexto

¹⁸ Mídia virtual que tem como editor-chefe o arquiteto e bacharel em música Germano Romero. O site conta com publicações de crônicas, resenhas, poemas e pequenos ensaios sobre assuntos em geral, dentre os quais, música e personalidades nacionais.

da obra e do compositor. No entanto, o critério norteador foi o de buscar um elo entre a performance da obra e seu conhecimento pelo público local e plateias contemporâneas – incluindo aqui os próprios intérpretes. Em paralelo a todo e qualquer tipo de análise e observações feitas individualmente, ressalta-se a importância das discussões entre os participantes envolvidos ao longo de todo processo de estudo e preparação da peça, como ferramenta essencial à busca de sua interpretação.

Ademais, convém salientar o propósito interpretativo desta análise, evitando-se aquilo que Borém e Ray (2012) advertem como uma problemática recorrente em pesquisas da subárea de performance musical, onde é comum “a inclusão da análise musical de repertório em pesquisas, sem uma finalidade clara, muitas vezes revelando elementos formais (...) que não se conectam com a realização musical” (BORÉM; RAY, 2012, p. 143).¹⁹

Inicialmente, faz-se necessária a reflexão sobre o termo estudo, que nomeia a obra em questão. O que é um estudo? Qual a sua finalidade? De que forma pode-se realizar um estudo? A busca por sanar essa questão, passa pelo significado encontrado em dicionários linguísticos e musicais. Abaixo, como ponto de partida desta reflexão, seguem expostas as definições encontradas nos dicionários Aurélio da língua portuguesa, e Grove de música:

Estudo [Do lat. *Studiu*, ‘aplicação zelosa’, ‘ardor’.] *S.m.* 1. Ato de estudar. 2. Aplicação do espírito para aprender. 3. Conhecimentos adquiridos à custa dessa aplicação: *É pessoa de muito estudo*. 4. Trabalhos que precedem a execução de um projeto: *Só os estudos para a construção da obra levarão muitos meses*. 5. Trabalho literário ou científico a cerca de um dado assunto: *Estudo sobre arte poética*. 6. Exame, análise: *O estudo posterior da matéria deu-lhe razão*. 7. *Fig.* Atenção ou cuidado especial: *O caso requer estudo, para dar algum resultado*. 8. Dissimulação, artifício: *Era de notar o estudo com que agia*. 9. Apuro num trabalho. 10. *Mús.* Peça musical, de forma qualquer, que visa a um determinado desenvolvimento técnico ou estético do executante (ESTUDO, 2010).

Estudo (Fr. *Étude*) Peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução. Antes de 1800 utilizava-se uma grande variedade de denominações para as diversas didáticas, mas no início do séc. XIX passou-se a produzir em abundância material de ensino visando o amador e o profissional ainda em desenvolvimento: os estudos de Cramer, as primeiras partes de *Gradus ad Parnassum*, de Clementi, os *Studien*, op. 70, de Moscheles, e as muitas

¹⁹ Em relação aos elementos formais da presente análise, vale ressaltar que esta dissertação não pretende descrevê-los exaustiva e minuciosamente, buscando, a cada uma das ideias composicionais reveladas na partitura, sua terminologia técnica mais adequada. Ademais, a linguagem contemporânea adotada no Estudo não parece permitir um método de análise formal e fraseológica semelhante ao que se adota no repertório tradicional (anterior ao século XX). Acredita-se, no entanto, que as terminologias adotadas e explicações contidas no decorrer desta análise deverão cumprir com o seu papel principal, de esclarecer o que se faz necessário à compreensão da partitura, pelo leitor.

coleções de Czerny. As origens do estudo concertístico, destinado tanto à apresentação pública quanto ao ensino particular, podem remontar aos *Études en 12 exercices* (c. 1827), de Liszt, revisados como os *Grandes études* (1839) e novamente com os *Études d'exécution transcendente* (1851). Enquanto isso, Chopin releva o potencial poético do estudo em seus op. 10 e 25, cada um com 12 peças. Estudos para piano em grupos de 12 também foram publicados por Alkan (dois grupos, cobrindo todas as 24 tonalidades) e Debussy. Estudos para muitos outros instrumentos foram escritos nos sécs. XIX e XX, e o termo “estudo” (ou seus equivalentes em outras línguas) tem sido usado nos títulos de numerosas obras orquestrais, incluindo os *Quatre études pour orchestre* (1929), de Stravinsky, e os *Symphonic studies* (1939), de Rawsthorne (ESTUDO, 1994).

O Estudo para dois Violinos, embora apresente o título de estudo, não foi pensado como uma peça dedicada exclusivamente à abordagem de determinados aspectos da técnica violinística. Ele não deve ser entendido como uma obra de gênero didático, pois esse entendimento não alcança a definição da essência do gênero. O título da obra deve ser considerado na sua compreensão mais ampla, compreendendo a ideia de estudo artístico, musical.

Assim, a obra não deve ser definida como um estudo de dedilhados complexos, de golpes de arco desafiadores ou de técnicas violinísticas isoladas, onde se pretende dominá-las de forma mais ou menos imediata. Ainda que a peça possua passagens complexas, do ponto de vista técnico, o pensamento técnico violinístico não define a essência da obra.

Poder-se-ia pensá-lo como os estudos para piano de Chopin, ou de Liszt (que tem a ideia de estudos transcendentais²⁰). O compositor ainda descreve como um estudo pessoal do artista; um estudo de autossuperação, num momento único de cada indivíduo e de cada performance (CAVALCANTI, 2021a).

Trata-se do “estudo da construção de uma obra do ponto de vista acústico, espacial, do domínio do palco e do estudo do próprio som”. A obra é também um estudo composicional, onde o compositor determinou-se a utilizar “o conteúdo musical da Asa Branca”²¹ para construir a estrutura musical do Estudo. Do ponto de vista violinístico é uma obra desafiadora, pois a peça demanda muito da técnica violinística e da prática da música de câmara (CAVALCANTI, 2021a).

²⁰ Sob este título encontra-se igualmente obras pianísticas do compositor e pianista brasileiro Francisco Mignoni (1897-1986).

²¹ Excertos temáticos ou excertos melódicos contidos na canção Asa Branca, de Luiz Gonzaga, como veremos mais detalhadamente nos tópicos seguintes.

Eu me impus, desde quando comecei a estudar composição em um curso de extensão com o professor Eli-Eri²². Técnicas de materiais e procedimentos do século XX, toda semana ele passava exercícios sobre o século XX, uma técnica, ele contextualizava aquela técnica e dava prescrições do exercício. Desde o primeiro eu me impus a, além de fazer o que ele estava pedindo, enxertar a melodia de Asa Branca. Brota daí a concepção stravinskiana (de invenção), porque eu me estudando, me conhecendo, me impondo, eu estudei uma forma de embutir a Asa Branca... Asas... fuga... batimento das asas, beija-flor... mística, arquetípica... Asa Branca seria os violinos... sopro... saga... pensei musicalmente e depois achei palavras para descrever. (CAVALCANTI, 2021a).

O Estudo para dois Violinos é uma obra composta dentro da linguagem musical contemporânea. A sua partitura não conta com a presença de barras de compasso, não apresenta uma fórmula de compasso, e não possui a determinação de um andamento específico, portanto não existe uma métrica pré-estabelecida pelo compositor. Pode-se traduzir essa ausência de definições [por parte do compositor] como uma liberdade que é oferecida aos intérpretes. Estes deverão construir uma métrica de acordo com sua própria circunstância, ou seja, o resultado da preparação da obra revelará a métrica construída pelos intérpretes. O próprio compositor define sua obra como “um contínuo, um gesto de demarcação do infinito...” (CAVALCANTI, 2021a).

Nessa liberdade oferecida, os violinos podem interpretar papéis semelhantes e distintos, ao mesmo tempo. “Os violinos são iguais na ideia de se perseguirem um ao outro, na ideia de perseguir o caminho de um mundo melhor, no sonho de uma tranquilidade” (CAVALCANTI, 2021a). Os violinos têm notas comuns, mas em tempos diferentes, em momentos diferentes, e ainda em articulações diferentes, segundo as suas possibilidades.

Eles são diferentes porque a dessincronização musical traduz a particularidade do indivíduo, representando aquilo o que nos individualiza. Os violinos são diferentes a partir da ideia de provocação, de todas as formas possíveis, de uma dessincronização, de deixar que as notas não sincronizem, mas que o fluxo seja ***tão regular e tão rápido quanto possível for***, como indica a partitura. Esta é a ideia de como poder se envolver com o outro, se juntar, mas sem perder sua característica individual (CAVALCANTI, 2021a).

Na figura seguinte apresenta-se a primeira página da partitura (Figura 3). Nela pode-se observar alguns aspectos característicos da linguagem composicional que serão mantidos ao longo de toda obra, como a já citada ausência de fórmulas e barras de compasso, indicando a inexistência de um pulso ou métrica constante. A indicação “***Inexoravelmente tão regular e***

²² Eli-Eri Moura, Professor de Composição da Universidade Federal da Paraíba.

tão rápido quanto possível for!...” não diz respeito a uma marcação metronômica (de pulso, andamento, divisão ou subdivisão de tempos), mas sim a uma realização geral das frases musicais (ou contornos melódicos) num sentido amplo. Não é possível, por exemplo, praticar-se a obra com auxílio de metrônomo, pois não há regularidade métrica, padrões de unidade de tempo ou de compasso. Da mesma forma, não se pode agrupar as figuras rítmicas em quantidades iguais, ou subdividi-las da forma tradicional. Além disso, observa-se a apresentação de linhas melódicas rápidas que se sucedem em modulações cromáticas ascendentes, num caráter semelhante ao estilo *Moto Perpetuo*²³, gerando uma complexidade de gestos, motivos, e contornos melódicos.

Figura 3 – Primeira página da partitura

Estudo para dois Violinos
à amiga e violinista Marina Zenaide Tavares Marinho

Samuel Cavalcanti Correia
(Setembro de 2014)

Fonte: partitura da obra

A ausência das barras de compasso representa ainda uma das primeiras dificuldades que a obra impõe. Ao longo da sua preparação, duas necessidades sobressaem-se no que se refere à questão métrica da música:

²³ Expressão italiana que significa movimento perpétuo. É utilizada para indicar uma figuração musical rápida, e mantida persistentemente (MOTO PERPÉTUO, 1940).

- buscar o andamento mais rápido possível ao domínio técnico de ambos os violinistas; e
- executar a música de uma maneira que não seja perfeitamente síncrona, nem tampouco que caminhe de forma completamente desordenada, ou seja, deve-se manter uma métrica quase igual entre ambos.

Apesar da ausência de barras e fórmulas de compassos, há uma divisão muito clara das suas partes ou seções. Os títulos dessas seções são assim denominados:

- *Furioso e livre;*
- *Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...;*
- *Tranquilo e sonhoso;*
- *Cânone bravio e più leggero assai vivo; e*
- *Molto allargando poco a poco al fine.*

Estas cinco seções são diferentes entre si, mas “todas elas contêm uma mesma essência que rege suas diferentes formas” (CAVALCANTI, 2021a, grifo nosso). A essa essência chamar-se-á mais especificamente de essência temática. Ela possui duas características fundamentais: essência temática²⁴ do conteúdo musical da Asa Branca; e a ideia de perseguição entre os violinos.

3.1.1 Essência temática e ideia de perseguição

A seguir pretende-se demonstrar a presença de materiais musicais extraídos da canção Asa Branca, e como estes materiais surgem das mais variadas formas na obra de Samuel Cavalcanti. Para melhor visualização e compreensão, foram incluídas, ao longo deste tópico, ilustrações da partitura da Asa Branca e do Estudo. A letra da canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira demonstra-se igualmente importante como recurso para o entendimento e a construção interpretativa da obra. Nela, os compositores Gonzaga e Teixeira expressam os seguintes versos:

²⁴ No sentido de excertos (ou materiais) temáticos, motivicos ou melódicos.

Quando oiei' a terra ardendo
 Qual fogueira de São João
 Eu perguntei' a Deus do céu, uai
 Por que tamanha judiação?
 Eu perguntei' a Deus do céu, uai
 Por que tamanha judiação?

Que braseiro, que fornaia'
 Nenhum pé de prantação'
 Por farta' d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão
 Por farta' d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão

Inté' mesmo a asa branca
 Bateu asas do sertão
 Entonce' eu disse: adeus, Rosinha
 Guarda contigo meu coração
 Entonce' eu disse: adeus, Rosinha
 Guarda contigo meu coração

Hoje longe, muitas légua
 Numa triste solidão
 Espero a chuva cair de novo
 Pra mim vortar' pro meu sertão
 Espero a chuva cair de novo
 Pra mim vortar' pro meu sertão

Quando o verde dos teus óio'
 Se espaiar' na prantação'
 Eu te asseguro, não chore, não, viu
 Que eu vortarei', viu, meu coração
 Eu te asseguro, não chore, não, viu
 Que eu vortarei', viu, meu coração (GONZAGA; TEIXEIRA, 2022)

A próxima figura (Figura 4) retrata a partitura da melodia principal de Asa Branca, que corresponde às partes cantadas, ou também, a cada uma das estrofes da canção. Esse material constitui importante fonte, da qual, como já mencionado, o compositor Samuel Cavalcanti aproveita-se ampla e variadamente em seu Estudo para dois Violinos.

Figura 4 – Tema principal de Asa Branca

Fonte: partitura disponível em <https://pdfcoffee.com/luiz-gonzaga-songbook-pdf-free.html>

Todas as cinco seções do Estudo para dois Violinos são iguais na sua essência, ou seja, em seu caráter temático essencial originário do conteúdo musical da Asa Branca.

Em seguida, serão expostas algumas características específicas de cada uma das partes do Estudo, abordando-se especialmente as variadas formas pelas quais estas seções se relacionam com a canção citada, seja pela ideia de perseguição entre os violinos, como pela utilização de materiais temáticos.

A primeira seção da obra, o ***Furioso e livre***, é um trecho pequeno e funciona como uma espécie de introdução breve (Figura 5). Cavalcanti (2021a) explica que “a introdução contém em si um resumo da essência²⁵ da obra; o conteúdo musical da Asa Branca está contido nos acordes”. Destaca-se a seguir (em vermelho) a essência temática da Asa Branca contida em cada um dos acordes da passagem (Figura 5). Ao observá-la atentamente, nota-se a linha melódica extraída do tema principal da canção, transposto (em mi), alterado por cromatismos, e escrito totalmente em ritmo de semínimas.

²⁵ Essência temática da Asa Branca

Figura 5 – Essência temática da Asa Branca na introdução da obra



Fonte: partitura da obra

A barra dupla separa a introdução (*Furioso e livre*) da segunda seção (*inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...*), onde aparece o que se pode chamar de tema A do Estudo (Figura 6).

Figura 6 – Tema A do Estudo

Fonte: partitura da obra

O tema A contém, desde o início, as notas da melodia principal de Asa Branca, escritas em ritmo de semicolcheias. O tema inicia-se em sol (nota mais grave do instrumento), e apresenta, assim como na introdução, cromatismos que não pertencem à sua versão original, sugerindo ambientes modais distintos. Outro recurso que o compositor utiliza são saltos de

oitava, em pontos variados desse tema. Com todos estes artifícios composicionais, e tocado de forma “tão rápida quanto possível for”, torna-se improvável ao público o reconhecimento auditivo da canção de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como matéria prima do Estudo.

A primeira intervenção do violino 2, na seção intitulada *Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...*, apresenta o que pode ser chamado de tema B do Estudo (Figura 7).

Figura 7 – Tema B do Estudo



Fonte: partitura da obra

Este tema origina-se, justamente, da conhecida melodia instrumental da Asa Branca²⁶ que surge ao final de cada estrofe da canção (Figura 8).

Figura 8 – Melodia instrumental da Asa Branca



Fonte: partitura disponível em <https://pdfcoffee.com/luiz-gonzaga-songbook-pdf-free.html>

3.1.2 Outros elementos relevantes

No início da seção *Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...*, pode-se perceber a variação de articulações entre os violinos 1 e 2 (Figura 9). Destaca-se, na figura abaixo, estes pequenos excertos do tema A, em que o violino 1 possui ligaduras simples, enquanto o violino 2 possui ligaduras com traços (*tratina*) sob cada uma das notas, indicando

²⁶ A melodia instrumental de Asa Branca poderia também ser classificada como “introdução instrumental”, ou ainda como “desinência” (terminação) da melodia principal. Não deve, porém, ser confundida com refrão ou estribilho simplesmente pelo fato de se entropar a cada uma das estrofes da canção. Para isso, deveria também se apresentar como uma espécie de clímax, ou ápice da canção.

uma leve separação entre elas, e uma ênfase em sua execução²⁷. Esse aspecto corrobora com a ideia já mencionada de igualdade e diferença entre os violinos.

Figura 9 – Diferença entre articulações dos violinos 1 e 2



Fonte: partitura da obra

Ainda nessa seção, o tema A se repete sucessivas vezes. A cada vez que se apresenta, imprime uma nova armadura de clave, transposta ascendentemente e de forma cromática. De maneira exaustiva, o tema A aparece num total de trinta e cinco vezes na parte do violino 1, e trinta e quatro vezes no violino 2, nessa seção da obra. A título de ilustração, observa-se a seguir o início (apenas algumas notas) das primeiras dez apresentações do tema A (Figura 10), e como o compositor cria uma sucessão de modulações cromáticas ascendentes.

Figura 10 – Sucessivas modulações do tema A



Fonte: partitura da obra

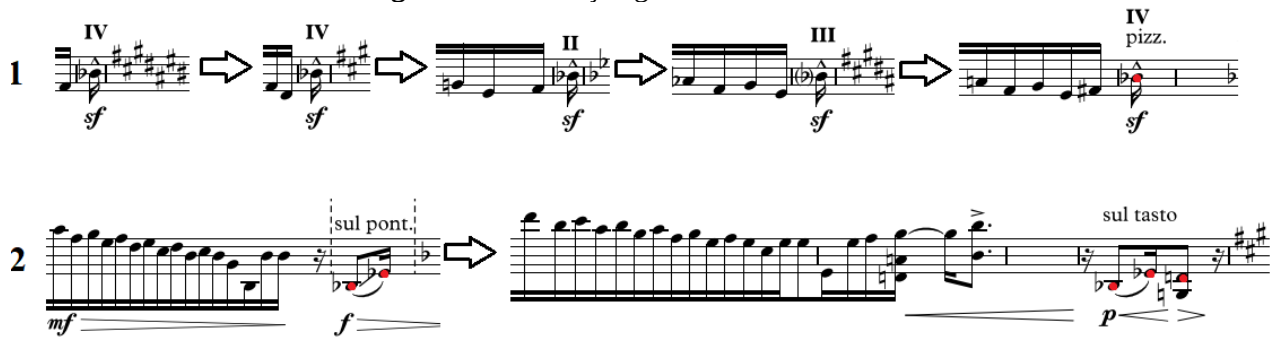
A modulação cromática é uma das mais notáveis características desta seção, mas, além disso, pode-se observar uma gradativa ampliação dos temas A e B pelo acréscimo de notas a cada uma de suas repetições. A seguir, ilustra-se resumidamente a forma pela qual Cavalcanti expande o fragmento gerador do tema B, através do gradual acréscimo de notas (Figura 11).

Vale ressaltar que essa expansão, ou construção progressiva do tema B, ocorre gradualmente ao longo de suas sucessivas repetições: cada vez que o excerto surge, é acrescido

²⁷ Esse tipo de execução recebe o nome de *portato*.

pela próxima nota da melodia instrumental de Asa Branca. Ao final da seção, o tema B (originário da melodia instrumental de Asa Branca) apresenta-se por completo. De forma objetiva, indica-se abaixo essa transformação temática através de alguns excertos da obra:

Figura 11 – Evolução gradual do tema B²⁸



Fonte: partitura da obra

No exemplo 1 da figura anterior (Figura 11), pode-se observar o início da evolução do tema B, trazendo à tona a melodia instrumental de Asa Branca, como mencionado. Já o exemplo de número 2, da mesma figura, mostra, além do tema B completo, o início de uma nova progressão. As notas que estão marcadas em vermelho indicam a construção desse novo fragmento. A partir do si bemol, que é repetido sucessivas vezes antes de cada modulação, surge uma série dodecafônica, como revela a imagem seguinte (Figura 12).

A demarcação em vermelho da figura 12 equivale às mesmas notas grifadas na figura anterior (Figura 11), e indica o fragmento temático que dá origem à série dodecafônica. O segundo e terceiro pentagramas da figura 12 mostram, pelo acréscimo gradativo de notas, a ampliação deste fragmento até a completa formação da série de doze sons²⁹.

²⁸ Esse processo de construção do tema é encontrado em ambos os violinos.

²⁹ A série dodecafônica da obra é composta pela seguinte sequência de notas: sib, mib, ré#, mi#, fá#, mi#, réb, dó#, lá#, lab, sol# e si#.

Figura 12 – Evolução gradual da série dodecafônica

IV sul pont. III
mp tranquilo e delicado

IV III
mp tranquilo

Fonte: partitura da obra

A série dodecafônica vem sendo construída aos poucos, a partir da nota si bemol. Ela nasce como um fragmento motivico que vai se dilatando pouco a pouco, e se complexificando. Sua função parece ser a de quebrar a continuidade da essência da Asa Branca com suas sucessivas modulações cromáticas ascendentes. Apesar da dessincronização entre os violinos, esse novo elemento (dodecafônico) é igual entre os violinos, pois nunca modula. Ou seja, a série dodecafônica se mantém sem transposições, diferentemente do tema A, que a cada repetição apresenta transposições cromáticas. Ela representa, assim, um elemento de união entre os intérpretes.

Essas características marcantes criam uma estrutura a qual o próprio compositor chama de “entidade musical” (CAVALCANTI, 2021a): constituída pela recorrência insistente e expansiva dos temas do Estudo; e que possui características de algo que cresce, aumenta, caminha, muda, varia, e transformam-se ao longo de toda a seção *inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...*

O caráter modulatório cromático ascendente e o alargamento do tema são os indicativos mais característicos desta “entidade”. Ela também pode ser entendida como um personagem que se transporta no tempo e no espaço, como no enredo da Asa Branca: o pássaro que está se transportando de uma região para outra em busca de água e de alimento; ou o sertanejo que também tem este mesmo anseio, se retirando de sua região e seguindo em busca de uma vida melhor em outras regiões.

Outros materiais fortalecem os componentes expressivos da seção. Num grau menor, e quase imperceptível, surgem passagens melódicas extraídas do solo de violino do Concerto para violino n° 2, de Béla Bartók (1881-1945)³⁰.

A próxima imagem (Figura 13) revela, através de uma comparação direta, como o compositor embutiu alguns compassos do concerto de Bartók no processo de criação do Estudo. Os compassos 49, 357 e 188 do primeiro movimento do concerto mencionado, à esquerda, poderão ser comparados aos excertos da direita, quase idênticos, extraídos do Estudo para dois Violinos. Estes compassos contêm, respectivamente:

- arpejos consecutivos sobre as quatro cordas do instrumento (1);
- rápida escala ascendente em caráter *legato* (2); e
- sequência de acordes de três sons, invertidos, formados por intervalos de sextas sobrepostas (3).

Ainda nessa figura, o destaque em vermelho nas notas superiores dos acordes (c) assinala a essência da Asa Branca, que aparece aqui mesclada ao material do concerto de Bartók.

³⁰ Essa técnica de composição é geralmente conhecida como colagem, citação, inserção, entre outros. Quando o contorno melódico e o ritmo de um fragmento musical recortado da obra original são preservados sem alterações, a técnica recebe o nome específico de citação literal (CORRÊA, 2019, p. 76).

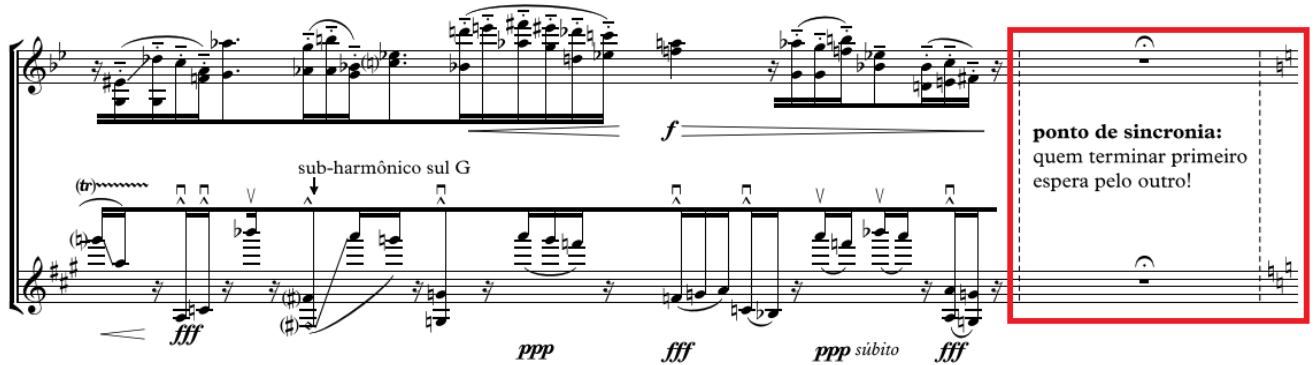
Figura 13 – Fragmentos extraídos do Concerto para violino nº2 de Bela Bartók

Concerto para violino nº2, de B. Bartók	Estudo para dois violinos, de Samuel Cavalcanti
1 	sul pont. 
2 	sul tasto sempre 
3 	

Fonte: partituras das obras

O *ponto de sincronia* (Figura 14) apresenta a instrução “quem terminar primeiro espera pelo outro!”, e consiste em uma longa pausa com fermata³¹. Ele determina o encerramento da seção *Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...*

Figura 14 – Ponto de sincronia



ponto de sincronia:
 quem terminar primeiro
 espera pelo outro!

Fonte: partitura da obra

³¹ Essa pausa não deixa de ser mais um sinal afirmativo da dessincronização métrica proposta pelo Estudo.

Após a pausa, inicia-se a seção **Tranquilo e sonhoso** (Figura 15). Essa curta seção apresenta “o sonho de uma tranquilidade”, remetendo à ideia de “perseguir o caminho de um mundo melhor” (CAVALCANTI, 2021a), definindo assim seu caráter musical. Observa-se na partitura as indicações expressas de dinâmica “*ppp delicato*” e sonoridade “*con sord.*” (com surdina). Além disso, o fato de a passagem ser executada em forma de harmônicos artificiais (de 4ª justa), a faz soar duas oitavas acima do escrito na partitura, e com o timbre flautado característico desta técnica. Essas características, que moldam a expressividade da passagem, se fazem valer para ambos os violinos. A diferença entre os violinos consiste no timbre extraído de cada um, a partir da indicação técnica de arco “*sul tasto*” (sobre o espelho), executado pelo violino 1, enquanto o violino 2 executa a passagem em “*sul pont.*” (sobre o cavalete).

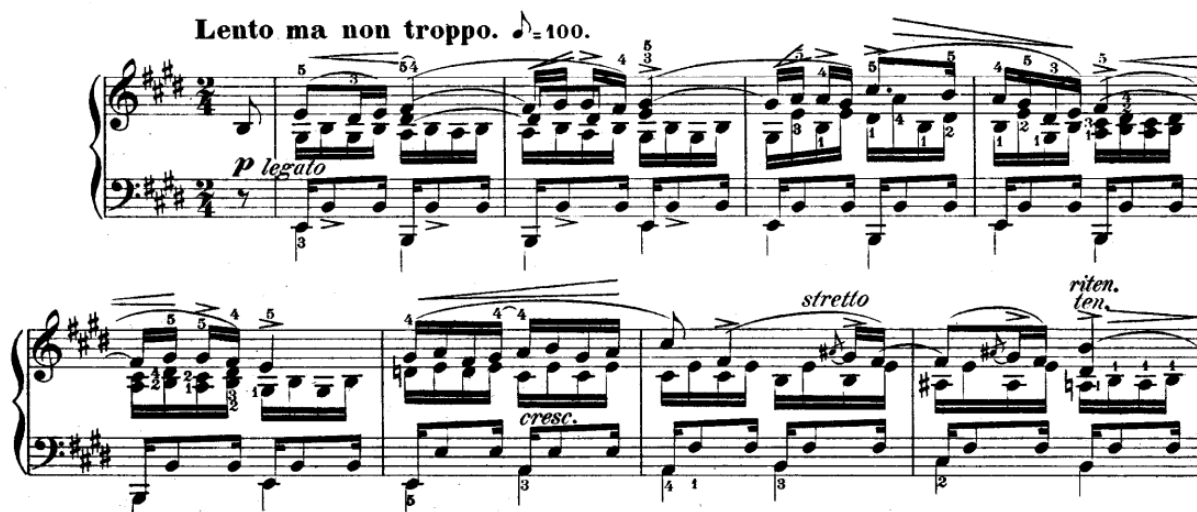
Figura 15 – Seção **Tranquilo e sonhoso**

The image shows a musical score for two violins. The title 'Tranquilo e sonhoso' is at the top. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Violin 1 part is marked 'con sord. sul tasto sempre' and 'ppp delicato'. The Violin 2 part is marked 'con sord. sul pont. sempre' and 'ppp delicato'. Red brackets and numbers 1, 2, 3, and 4 highlight specific musical elements. Red boxes highlight specific notes in the Violin 1 part.

Fonte: partitura da obra

A figura anterior também revela algumas características temáticas da passagem, assinaladas em vermelho. A parte do violino 1 introduz à obra um novo material (1), extraído do Estudo Op. 10 n.3, em mi maior, de F. Chopin (1810-1849), também conhecido como *Tristesse* (tristeza). Para melhor compreensão, pode-se observar a seguinte imagem contendo o início da melodia da obra de Chopin (Figura 16).

Figura 16 – Melodia inicial do Estudo Op. 10 n. 3, de F. Chopin (*Tristesse*)



Fonte: Partitura disponível em: <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/307>

Ao se comparar as figuras anteriores, pode-se novamente perceber a intertextualidade adotada pelo compositor, a partir da sequência de notas do violino 1, que é exatamente a mesma da melodia de Chopin (1).

Não obstante a mudança de caráter da seção, em contraste às seções iniciais da obra, o compositor se refere à essência temática de Asa Branca. Isso fica nítido na parte do primeiro violino, ao segundo pentagrama, na sequência das últimas seis notas da seção (Figura 15, nº 2). Vale ressaltar que a nota si (emoldurada em vermelho) é, ao mesmo tempo, a última nota do tema de *Tristesse*, e a primeira da melodia de Asa Branca (Figura 15). Analisando-se a linha melódica do violino 2, encontra-se a melodia integral de Luiz Gonzaga. Isto se dá a partir da décima terceira nota, si bemol (Figura 15, nº 4). Aqui, o compositor manteve novamente a sequência das notas de Asa Branca, transpondo-a para si bemol e modificando-a em aspectos como o ritmo, articulação, dinâmica e timbre, além do acréscimo de *glissandi* e saltos de oitava.

Além disso, constata-se a presença da série dodecafônica (oriunda da seção anterior) nas primeiras notas da linha melódica do segundo violino (Figura 15, nº 3), ou seja, anteriormente ao material de Asa Branca. Em termos de afeto e expressividade, parece haver ainda uma íntima relação entre a série dodecafônica e a melodia de Chopin: a necessidade de impor àquele motivo um caráter de tranquilidade e sonho. Essa percepção se explica pela sequência das cinco

primeiras notas de ambas as peças (si, mi, ré#, mi, fá#), modificada por uma liberdade modulatória³².

A próxima seção da obra, o *Cânone bravio e più leggero assai vivo*, possui uma ideia clara de perseguição, o que pode ser relacionado primeiramente ao próprio significado do título. Por sua definição musical, cânone é a forma mais rigorosa de imitação contrapontística, em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica (CÂNONE, 1994). Dessa forma, a própria linha melódica de um cânone, após ser apresentada por um executante, passa a ser, de certa forma, perseguida pelo(s) outro(s).

O *Cânone bravio e più leggero assai vivo* é composto de pequenos fragmentos melódicos, bastante alternados e enriquecidos em termos de técnicas violinísticas, dinâmicas extremas e variadas, e diversos outros recursos musicais. A exemplo desses recursos, pode-se citar:

- alternância entre dinâmicas *fff* e *ppp* súbito;
- alternância entre as regiões agudas e graves do instrumento;
- articulações variadas (sinais de acentos, *staccato*, *trattina*, *legato*);
- técnicas de arco distintas (*sul tasto*, *sul pont.*, *col legno tratto*, *col legno battuto*³³);
- *pizzicato* (ordinário) e *pizzicato Bartók*³⁴.

Na imagem seguinte (Figura 17) pode-se observar um pouco do estilo contrapontístico imitativo adotado pelo compositor. Ainda que a primeira grande seção da obra, o *Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...*, também possua uma escrita imitativa, é somente no *Cânone bravio e più leggero assai vivo* que o estilo imitativo torna-se perceptível. Isso se deve aos seus fragmentos melódicos mais curtos (do que os daquela seção) e claramente delimitados pelas diferentes técnicas e recursos sonoros explorados alternadamente.

³² Pela transposição das três primeiras notas da série dodecafônica em um semitom, tem-se, precisamente, as cinco notas iniciais da obra mencionada, de Chopin (v. Figura 12).

³³ *Col legno* é uma técnica de arco pela qual o executante toca “com a madeira” do arco, ao invés de utilizar a crina. No *col legno battuto* a vareta é percutida sobre a corda, enquanto no *col legno tratto*, ela é friccionada sobre as cordas, como uma arcada ordinária, porém com a madeira do arco.

³⁴ *Pizzicato* é a técnica pela qual a corda é “beliscada” com o dedo (geralmente da mão direita), ao invés de ser friccionada pelo arco. No *pizzicato Bartók*, a corda é puxada para cima, afastando-a do espelho do instrumento, de tal forma que, ao soltá-la, venha a percuti-lo.

Figura 17 – Excerto do *Cânone bravio e più leggero assai vivo*

The image shows a musical score for two violins. Four specific passages are highlighted with red boxes and numbered 1 through 4. Box 1 highlights a passage in the first violin marked 'sul pont.' (sul ponticello). Box 2 highlights a passage in the second violin marked 'ord.' (ordine). Box 3 highlights a passage in the first violin marked 'ord.' (ordine). Box 4 highlights a passage in the first violin marked 'col legno battuto' (col legno battuto). The score includes various dynamics such as *ppp subito*, *fff subito*, and *ppp subito cresc.*, and articulation marks like 'arco', 'pizz.', and 'sul tasto'.

Fonte: partitura da obra

Muito embora os violinos estejam se aproximando entre si, na ideia geral de perseguição, ainda há sinais de um certo distanciamento entre eles, no *Cânone*. Por diversas vezes encontra-se diferenças técnicas entre certa melodia apresentada pelo violino 1, e sua imitação, apresentada logo em seguida pelo violino 2. As marcações feitas na figura anterior mostram, a exemplo disso, diferença de:

- articulação (*legato*) e sonoridade (*sul pont.*) (1);
- direção ascendente ou descendente no *glissando* (2); e
- utilização da técnica de arco *col legno battuto* (3).

Nesta seção, as passagens em cânone são interpoladas por sequências homofônicas curtas, e em harmônicos (4); o que sinaliza novamente alguma busca por sincronia, em um menor grau de agitação e perseguição, e antecipa parcialmente o caráter do que se segue.

A última seção, denominada *Molto allargando poco a poco al fine* (Figura 18), apresenta-se em harmônicos e em gradual diminuição de velocidade, o que revela um caráter de encerramento do contexto agitado em que a obra vinha sendo construída. Configura, assim, “a ideia de um ponto final desta saga, desta jornada, da vida. A ideia da fúria, da liberdade, do

sonho, da tranquilidade e da perseguição, tem a ideia transcendental da representação da vida” (CAVALCANTI, 2021a).

Figura 18 – Final do *Cânone* e início do *Molto allargando*

**Molto allargando
poco a poco al fine**
sul pont. poco a poco sul tasto
senza vibrato
e com arco antigo (arco barroco)

ppp subito *f* *f diminuendo poco a poco*

Fonte: partitura da obra

Os movimentos, marcas de expressão, ideias, efeitos e imagens que se apresentaram no decorrer da obra, colocam-se numa posição contrária: de algo que decresce gradualmente para uma posição de término. Aquilo que vinha em pleno crescimento, entendido numa ideia de algo que estava vivo, desenvolvendo-se e crescendo, agora transforma-se em algo que caminha para movimentos contrários aos que se haviam percebido antes, e cada vez mais lentos. Eles estão reduzindo a sua amplitude, a sua intensidade e as suas variações. A música que antes se mostrava crescente, agitada, variada e intensa, agora desacelera, reduz, varia menos, diminui a sua intensidade, caminha para o término. Finaliza sua atividade gradativamente, dando a ideia da vida, que em um determinado dia também chega ao seu fim.

A sonoridade da seção é diferenciada das demais. Na partitura apresentam-se as indicações “*sul pont. poco a poco sul tasto, senza vibrato e com arco antigo (arco barroco)*” igualmente, para ambos os violinos. A série dodecafônica surge intercalando-se pela essência temática de Asa Branca, de forma cíclica. Agora, porém, enquanto o violino 2 mantém o tema na mesma altura (tonalidade), o violino 1 segue modulando-o, a cada ciclo, em cromatismo

ascendente – como aconteceu durante a seção ***Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...***

Devido à dessincronização métrica na escrita dos harmônicos, diferentes intervallos surgem em meio aos temas já conhecidos, incluindo inusitados intervallos consonantes de terças, quartas, quintas e sextas, por exemplo. Algumas cordas soltas tocadas simultaneamente aos harmônicos trazem sons mais graves, como que desassociados do contexto, ampliando assim a sensação de polifonia.

O almejado encontro ocorre somente ao final dessa última seção, no acorde escrito em figura de semibreve (Figura 19). Nesse momento os violinistas retiram a surdina (*senza sord.*) que haviam posto no instrumento ao início do ***Tranquilo e sonhoso***, e executam o acorde de forma perfeitamente síncrona, encerrando a música com um *pizzicato* de mão esquerda ao longo da mudança gradual de dinâmica do acorde (*crescendo e decrescendo*).

Figura 19 – Final do *Molto allargando poco a poco al fine*

The image shows a musical score for two staves, likely for violin and viola. The notation is complex, featuring many beamed notes and accidentals. Above the staves, there are performance instructions in Italian: 'più sul tasto' (more on the fingerboard), 'col legno battuto' (with the wood of the bow), and 'più sul tasto' (more on the fingerboard). At the end of the piece, there are instructions for the left hand: 'ord. pizz. tratto senza mão sord. esq.' (order pizzicato, bow stroke without left hand mutes, left hand). The dynamic marking 'pppp' (pianissimo) is visible at the end of the piece.

Fonte: partitura da obra

CAPÍTULO 4 – CONSTRUÇÃO DAS PERFORMANCES

Este capítulo trata das questões envolvidas em todo processo de preparação das apresentações da obra escolhida. Em especial, aborda as decisões técnico-interpretativas tomadas pelo duo violinístico, Vinicius Amaral e Flávia Freire. Aqui entram temas relacionados aos desafios técnicos gerais, à métrica e dessincronização rítmica, à escolha do tipo de sonoridade perante as indicações do compositor, e delineamentos melódicos das frases.

Além desses, alguns conteúdos mereceram um tópico à parte, por se tratar de questões específicas de performance da obra escolhida. Em outras palavras, questões que normalmente não preocupam, ou não tomam parte relevante num processo de elaboração e ensaios de uma apresentação musical, aqui foram de fundamental importância. Dentre esses temas estão o passo a passo próprio e singular adotado durante os ensaios individuais e camerísticos, bem como a questão da montagem das estantes de partituras – em razão da impossibilidade de mudanças de páginas durante a execução, e como fator cênico. Essas questões, que geralmente não mereceriam tão especial atenção, aqui foram de vital importância para a superação dos desafios propostos pelo Estudo para dois Violinos.

Vale salientar que a construção das performances do Estudo para dois Violinos foi resultado de um trabalho conjunto entre os violinistas Vinicius Amaral (violino 1) e Flávia Freire (violino 2), e o compositor Samuel Cavalcanti. A leitura da partitura iniciou-se em meados de fevereiro de 2015, e a estreia da obra ocorreu em outubro do mesmo ano. Sua preparação durou, portanto, cerca de oito meses. Ao longo desse período foram marcados ensaios mensais na presença do compositor, com a finalidade de se aprofundar no conhecimento de suas ideias, valorizando-se, assim, a relação compositor-intérprete que se fez possível durante o processo de construção interpretativa da obra.

4.1 POSSIBILIDADES DA PRÁTICA INDIVIDUAL E EM CONJUNTO

Ao se colocar dentro do contexto que Nogueira (1999) sugere, assumindo a posição de um “leitor” de uma partitura, que contém um “texto” a ser compreendido, pode-se entender que os processos de leitura, durante os estudos individuais, tenham sido parte primordial de um caminho. A leitura individual da partitura, portanto, constituiu-se como o primeiro passo, ou ferramenta, no conhecimento e estudo daquilo que se pretendia apreender, para mais adiante se transmitir a outros através da performance.

Em geral, na preparação de repertórios de música de câmara, orquestras, ou grupos musicais, a etapa da leitura individual se faz anteriormente ao diálogo interpretativo dos ensaios conjuntos. Assim, enquanto aquela etapa é eminentemente técnica, visando solucionar dificuldades individuais, esta é direcionada principalmente às questões interpretativas.

Nesse aspecto, o duo Vinicius Amaral e Flávia Freire teve a possibilidade de ensaiar de outra forma. Ao deparar-se com o caráter dessincronizado da obra (sobretudo na seção ***Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...***) decidiu-se dar prioridade aos ensaios em conjunto desde o primeiro momento, pela necessidade de se acostumar àquele tipo de sonoridade.

A falta de referências sonoras, para quem toca o Estudo, dá-se tanto no âmbito rítmico – causada pela ausência de barras de compasso e de regularidade métrica, como já foi exposto – como no que diz respeito à afinação, pois não há uma relação harmônica, intervalar, ou funcional definida entre as vozes. Muito pelo contrário, devido à dessincronização rítmica e à relativa liberdade que cada uma das vozes possui, a cada vez que se executa a obra em conjunto obtém-se diferentes resultados (e sensações) auditivas. Para efeito prático, é quase como se houvesse dois violinos tocando algo completamente distinto, simultaneamente. Assim, a dificuldade principal dos ensaios não era a de solucionar seus desafios técnicos particulares, dominando sua execução num ambiente silencioso, mas sim manter a qualidade de sua execução mediante a dessincronização do conjunto, dominando-se aquela sensação incomum causada por tal sonoridade, agitada e quase caótica, que a obra suscitava.

Pode-se dizer, finalmente, que a construção técnica e interpretativa da obra foi realizada de forma gradativa, e sempre priorizando-se os ensaios em conjunto, desde o contato mais inicial com a obra até a sua finalização. Esse modo de trabalho ainda proporcionou ao duo um constante compartilhamento de experiências práticas.

4.2 ELABORAÇÃO DA INTERPRETAÇÃO

Na busca por uma interpretação aprofundada – pela conexão entre as ideias explícitas e implícitas na partitura, e sua realização sonora –, a questão métrica, a falta de sincronia proposital e a liberdade proporcionada aos intérpretes consistiam em um ponto de dificuldade; talvez pela pouca familiaridade do duo com interpretação de repertórios próprios dessa linguagem.

A indicação “**livre**” que intitula a seção introdutória (*Furioso e livre*) e a ausência de uma definição métrica permitem a liberdade da escolha de uma execução de acordes de maneira não sincronizada. Desse modo, sua realização interpretativa já apresenta a ideia da perseguição contida na “saga violinística” (CAVALCANTI, 2021a), e que permanece até o final da obra.

A seção supracitada contém indicações explícitas de dinâmica (*fff*) e articulação (*secco*). No entanto, ao se observar a linha melódica contendo a essência temática da Asa Branca nas notas de seus acordes, sente-se a necessidade de alongar discretamente as notas agudas (que revelam a melodia de Asa Branca). Isso poderia, por outro lado, parecer contrário à indicação *secco*, que remete ao encurtamento ou interrupção da ressonância das notas. Essa decisão interpretativa pode ser observada com mais clareza na performance estreia da obra, apresentada na Sala Cecília Meireles. Esse discreto alongamento na realização dos acordes fez-se ainda mais necessário na primeira performance, por se tratar de uma apresentação ao vivo, em uma grande sala de concerto, onde o som de apenas dois violinos poderia resultar insuficiente – o que, por sua vez, seria contrário ao *fff* indicado na parte.

Apesar de os acordes estarem dispostos graficamente em blocos, simultaneamente, o próprio título da introdução, *Furioso e livre*, revela uma liberdade oferecida aos intérpretes. A decisão de se iniciar esta introdução de uma maneira dessincronizada, golpeando seus acordes de forma levemente desencontrada entre os violinos, deu-se a partir da intenção de forjar o caráter de saga e perseguição, inerentes à concepção da obra.

Em seguida, na seção intitulada *Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for!...*, longas sequências de notas rápidas, com indicação de “*súbito ppp sempre*” e “*punta d’arco*” não trazem em si um fraseado claramente explícito – ou alguma forma de delinear as melodias através da construção de dinâmicas, uso de *rubato* ou outros artifícios interpretativos. No entanto, norteados por um critério semelhante ao *note grouping*, de Thurmond (1991), pôde-se compreender melhor a direção que cada sequência de notas tomava, valorizando-se assim seus contornos melódicos.

No início dessa seção, tomou-se como principal ponto de apoio as notas (si bemol) que surgem repetidamente ao final de cada apresentação do tema A e, conseqüentemente, de cada modulação cromática ascendente. Essas notas aparecem sempre marcadas com sinais de ênfase e acentuação (*sf* e $\wedge$), e com menor frequência, acompanham indicações técnica extras, como: tocar em uníssono sobre duas cordas, tocar na quarta corda, *pizzicato*, e *pizzicato Bartók* (v. Figura 6). A partir desse entendimento, pôde-se elaborar um direcionamento fraseológico. Nesse sentido, o conceito *arsis-thesis* mostrou-se uma ferramenta decisiva.

A ênfase na anacruse, ou seja, na *arsis*, como um recurso gerador de movimento e expressão, não significa tocar tudo que venha antes do tempo forte (*thesis*) ainda mais forte. A intenção, na obra em questão, foi a de delinear essas anacruses adequadamente, apresentando-as sonoramente por meio de pequenas alterações na dinâmica, no timbre, ou mesmo no andamento.

Outros elementos musicais presentes no decorrer dos temas da seção foram elencados como pequenos pontos de apoio, direcionando os fraseados ou criando leves inflexões. A exemplo, tem-se:

- saltos de oitava – sinalizados, inclusive, por *tratinas* (-) sobre as notas;
- grupos de duas ou três notas ligadas; e
- notas adicionadas de elementos técnicos característicos e pouco frequentes, como *glissando* ou *pizzicato*.

Naturalmente, buscou-se respeitar devidamente outros pontos indicados na partitura com sinais de acentuação ou de qualquer tipo de ênfase interpretativa.

A essência temática da Asa Branca, como elemento primordial à compreensão da obra, norteia as decisões interpretativas no sentido de que o tema A, após a seção introdutória, inicia a narrativa da sua concepção, propriamente dita. Aqui começa a ser contado o seu enredo, como um sussurro. As indicações “*ppp*” e “*punta d’arco*”³⁵ sugerem o nascimento da obra; algo que se origina, que se inicia. Como uma grande árvore, que se desenvolve a partir de uma pequena e delicada semente.

Em relação a esta questão, destaca-se uma sutil diferença entre a elaboração das duas performances do Estudo. Na segunda performance, devido à maior proximidade dos microfones e à qualidade da captação de áudio³⁶, utilizou-se uma diferente técnica de arco na execução das sucessivas notas do tema A. Essa técnica consiste num movimento de arco parecido com o

³⁵ Essas indicações técnicas favorecem o caráter e a dinâmica iniciais da seção, indicados na partitura. A região da ponta do arco (*punta d’arco*) é indicada para se produzir notas curtas à intensidade sonora mais sutil possível (*ppp*).

³⁶ A segunda performance caracteriza-se pelo seu formato exclusivamente remoto, devido às medidas sanitárias adotadas durante o cenário de pandemia (COVID-19). Essa performance foi gravada profissionalmente em setembro de 2021, sem a presença de público no local. Nas passagens mais sutis da obra, portanto, não havia a mesma necessidade de projeção sonora do que na primeira performance, na Sala Cecília Meireles.

*tremolo*³⁷, à ponta do arco, com o intuito de se obter notas rápidas e repetidas. Em dinâmicas mais sutis é comum utilizar-se de um movimento de punho, ao invés do braço ou antebraço. Esse movimento de punho produziu, nas passagens do Estudo em questão, um timbre que remete ao sussurrar da voz.

Quanto à ideia de perseguição, há vários sentidos que podem servir de fundamento interpretativo à performance. O sentido de perseguir, primariamente, foi associado à própria velocidade (andamento) da execução. A rapidez e a regularidade no toque, de forma inexorável (rigorosa, inabalável), requer bastante concentração, sobretudo para não se deixar desestabilizar pela parte do outro violinista, que, como já foi mencionado, não possui pontos de referência em comum – e muito pelo contrário, tende a causar uma sensação de insegurança no outro. A sensação de perseguição, para quem está tocando, surge de muitas formas. Ora se tem a impressão de estar perseguindo o outro violinista, ora, de estar sendo perseguido por este³⁸.

Por outro lado, através das insistentes repetições temáticas, com suas modulações cromáticas ascendentes, a jornada pode também se mostrar árdua e interminável a ambos os executantes, o que dá ao duo uma sensação conjunta de estar perseguindo o fim.

Em alternância aos momentos sutis, onde se buscava realmente pouca intensidade sonora, considerou-se interpretar parte do Estudo também de forma impactante, com sonoridade ampla e aberta. Essa decisão se deu através da observação de sua escrita violinística, idiomática, e em especial pela menção ao segundo Concerto para violino de Bartók; o que nos revela, sobretudo, uma intenção do compositor Samuel Cavalcanti de evocar uma sonoridade grandiosa (como um solista, à frente de uma grande orquestra) nessas partes de seu Estudo.

Em relação à questão métrica do Estudo, observou-se que a partir da sua indefinição poderiam surgir também andamentos distintos a cada performance. A métrica depende do momento real de sua performance. Ao longo dos ensaios, verificou-se uma ampla diversidade de possibilidades métricas. A longa seção ***Inexoravelmente tão regular***, permite que se chegue ao seu fim de várias formas, podendo, inclusive, ocorrer uma chegada simultânea ao ***ponto de sincronia*** por parte de ambos os violinos. Portanto, a indicação ***quem terminar primeiro espera pelo outro*** junto ao ***ponto de sincronia*** infere três determinações interpretativas:

³⁷ O termo *tremolo* refere-se à execução técnica de sucessivas notas, curtíssimas, com movimentos bastante rápidos, e na ponta do arco (GANDRA, 2016, p 18).

³⁸ No tópico seguinte será mais bem detalhada essa relação entre o aspecto musical e o cenográfico da obra.

- qualquer um dos violinistas poderá chegar primeiro ao **ponto de sincronia**;
- aquele que chegar primeiro esperará pelo outro; e
- a próxima seção será iniciada de forma conjunta.

Após o **ponto de sincronia**, na seção **Tranquilo e sonhoso**, a ideia de sonho e de tranquilidade aliada às instruções “**ppp delicato**” remete a um andamento mais lento. Igualmente, a alusão à *Tristesse*, de Chopin, sugere à sua interpretação um toque mais calmo e *cantabile*. Nesse momento, observou-se na partitura que ambos os violinos possuem a mesma quantidade de notas, em ritmos iguais (colcheias). Mesmo sem fórmulas e barras de compasso, as figuras rítmicas estão dispostas graficamente uma acima da outra, com precisão. No entanto, optou-se por interpretá-las ainda com certa dessincronização métrica, como na seção anterior do Estudo, numa alusão à ideia de perseguição e liberdade. Aqui, porém, a perseguição é menos objetiva e mais subjetiva. Afinal, o desejo de mudança (de um futuro melhor) não deixa de passar pelo caráter individual, atemporal, infinito e até mesmo inconsciente dos sonhos de cada um.

Ainda no **Tranquilo e sonhoso**, decidiu-se não se exagerar nas técnicas indicadas de *sul tasto* e *sul pont.*, ou melhor, não passar o arco demasiadamente sobre o espelho ou cavalete, segundo as indicações. Para não se perder a sonoridade flautada dos harmônicos, ao violino, deve-se realizar uma condução apropriada de arco, sem deixá-lo muito próximo ao cavalete (*sul pont.*) ou sobre o espelho (*sul tasto*). Tecnicamente, para se aproximar da sonoridade relativa às indicações *sul tasto* e *sul pont.*, sem prejudicar a emissão sonora dos harmônicos, modificou-se principalmente a velocidade e pressão do arco. Enquanto o violino 1 conduziu o arco lentamente, e com certa pressão, o violino 2 o fez com mais velocidade e menor pressão.

Na seção **Cânone bravio e più leggero assai vivo** tem-se os maiores desafios técnicos da peça. Diferentemente da seção anterior (**Tranquilo e sonhoso**), as técnicas específicas indicadas sugerem contrastes súbitos entre os variados tipos de sonoridades exigidos. Dessa forma, uma indicação de *sul pont.* ou *sul tasto*, por exemplo, deve ser seguida rigorosamente. Igualmente, outras técnicas como *glissando*, *pizzicato Bartók* e *col legno (trato ou battuto)* devem ser bem pronunciadas. Com efeito, cuidou-se para não se reduzir demasiadamente a intensidade sonora nos locais onde a indicação de dinâmica **ppp** estivesse associada a essas técnicas; o que poderia prejudicar a percepção característica dos seus efeitos sonoros.

Para além do estudo da realização técnica instrumental, destinada unicamente ao resultado sonoro, deve ser também lembrado que, de acordo com o próprio compositor, “trata-se de um cânone de gestos, não necessariamente de notas iguais” (CAVALCANTI, 2021a). A

seção possui, sim, notas iguais, que serão tocadas em forma de cânone. Porém, em atenção às ideias do compositor, valorizou-se o gestual³⁹ através de decisões técnicas. Ao observar a alternância súbita entre mudanças de dinâmicas (**ppp** e **fff**) e de região (graves e agudas), na escrita musical do **Cânone**, pode-se enfatizar o efeito cênico da seguinte forma:

- executar as notas agudas à ponta do arco, em direção ascendente (arco para cima), sobre a primeira corda (corda mi); e
- executar as notas graves ao talão, em direção descendente (arco para baixo) e, preferivelmente, sobre a quarta corda (corda sol).

Dessa forma, o braço direito dos violinistas move-se energicamente, em um amplo movimento, quase circular, e em sentido horário. Anatomicamente, esse movimento pode ser descrito como: extensão do cotovelo, seguida pela adução do ombro, e logo após, flexão do cotovelo, seguida pela abdução do ombro. Nessa ordem, o braço e o antebraço efetuam esse movimento quase circular, que funciona como uma coreografia, ou gestual, e evidencia o caráter cênico na performance do Estudo.

Na seguinte seção, denominada ***Molto allargando poco a poco al fine***, houve uma das mais notáveis diferenças entre as decisões interpretativas de cada performance. Na primeira, foi utilizado o arco antigo (arco barroco), seguindo-se a orientação explícita da partitura. Este tipo de arco, por ser mais curto e mais leve, tende a produzir uma sonoridade mais delicada e menos acentuada do que o arco moderno. O mesmo não aconteceu durante o recital de mestrado (a segunda performance). Neste, uma vez que os violinistas do duo não possuem esse tipo de arco⁴⁰, elaborou-se uma alternativa a essa indicação da partitura, conforme explica-se a seguir.

Observando-se a partitura, nota-se, na parte do primeiro violino, somente uma pausa de semicolcheia entre as seções ***Tranquilo e sonhoso*** e ***Molto allargando poco a poco al fine***. Essa única pausa é insuficiente para se deixar um arco e apanhar o outro, mesmo posicionando-

³⁹ Adotou-se a concepção mais tradicional do termo “gesto”, em música, relacionada ao movimento visual (gestual) do *performer* durante a sua performance. Segundo Dignart (2007, p. 66), porém, suas diferentes conceituações transitam entre a correspondência “corporal-sonora”, onde o movimento corporal se relaciona à escuta; num campo mais holístico, como “uma síntese de elementos discerníveis”; ou ainda, no contexto composicional da obra, relacionado “à maneira como a escrita é configurada”, como parte da estratégia criativa do compositor.

⁴⁰ Por ocasião da performance de estreia, contou-se com o empréstimo de arcos barrocos, cedidos generosamente pelos colegas Marina Marinho e Rucker Bezerra.

o previamente sobre a estante, no ponto certo da troca de arcos. Além do mais, há um *crescendo* anterior à pausa, o que torna o silêncio da pausa ainda mais evidente.

Para o violino 2 essa questão é menos problemática, primeiramente porque há um grande *decrescendo* em sua última nota, antes da troca de arco, e isso permite interpretá-lo como se a intensidade diminuísse até o silêncio – antecipando e aumentando discretamente a duração da pausa e, consequentemente, o tempo para se trocar de arco – depois, porque há uma segunda pausa de semicolcheia consecutiva, a saber, logo ao início da próxima seção (***Molto allargando*** – v. Figura 18). Por mais curta que seja, essa pausa ainda permite ao violino 2 um pouco mais de tempo para a troca de arcos.

Na primeira performance, optou-se por antecipar o momento da troca de arco do primeiro violino para um pouco antes do indicado na partitura, ainda ao final do ***Cânone bravio***. Mais especificamente, isso deu-se antes do último “***ppp súbito***”. Essa decisão solucionou a questão do excesso de silêncio entre as seções, mas limitou parcialmente a sonoridade do último *crescendo* do violino 1, já que o arco antigo, mais curto e mais leve, não permite a mesma amplitude e sustentação sonora do arco moderno.

Na segunda performance, diferentemente, optou-se por manter o uso do arco moderno, porém modificar a forma de segurá-lo. Ao se deslocar a mão direita para mais longe do talão, obtém-se um efeito sonoro parecido ao do uso do arco barroco, pois encurta-se sua extensão útil, além de causar ao violinista uma sensação de maior leveza do arco, já que se aproxima o posicionamento (colocação) da mão ao ponto de equilíbrio do arco. Em outras palavras, ao se segurar o arco mais próximo do ponto onde o seu peso se divide igualmente – geralmente esse ponto encontra-se entre o meio e o talão do arco –, o arco parecerá mais leve, especialmente ao passá-lo na região do talão⁴¹. Essa solução trouxe algumas vantagens em relação à primeira performance, tais como:

- redução no tempo de espera entre as seções da obra (pausa de semicolcheia);
- realização adequada da dinâmica indicada (*crescendo*) na parte do violino 1, ao final do ***Cânone***; e
- possibilidade de se executar o Estudo sem a utilização de arco antigo, uma vez que nem todos os violinistas possuem instrumentos antigos.

⁴¹ Essa técnica não é uma criação da autora desta dissertação. É conhecida e utilizada por músicos, orquestras e maestros na execução de músicas de épocas mais antigas, quando se dispõe apenas dos instrumentos modernos. Já foi inclusive utilizada pela autora, em sua trajetória profissional, nas orquestras em que atuou.

Embora essa decisão interpretativa encontrada não siga à risca a instrução expressa na partitura, parece trazer um resultado sonoro satisfatório e compatível às intenções do compositor. É importante lembrar aqui, que essa solução foi, assim como muitas outras, respaldadas e consentidas pelo próprio compositor, com o qual nunca deixou-se de manter contato durante o período de preparação das performances de sua obra.

4.3 ASPECTO CÊNICO DA OBRA

O Estudo para dois Violinos possui duração aproximada de dezesseis minutos. Sua extensa partitura contém mais de trinta páginas, e praticamente não permite a realização de quaisquer mudanças de página, pois quase não há pausas ao longo da obra.

Em consequência da ausência de barras de compasso, bem como de toda questão relacionada à dessincronização métrica, fez-se necessária a utilização da partitura completa, contendo a grade musical de ambas as vozes: violinos 1 e 2. Dessa forma, cada executante poderia estabelecer um contato visual integral da partitura, e acompanhar (visualmente) a execução do outro enquanto tocava sua própria parte.

A propósito da dessincronização, convém observar que se trata de uma forma de escrita. Nesta obra não há precisão métrica, ou um pulso unificador das vozes. Mas não se trata de uma liberdade rítmica total, onde um violinista nem sequer precisaria escutar o outro. Convém lembrar das palavras do próprio compositor (CAVALCANTI, 2021b), afirmando que ambos “tocam juntos e que precisam pensar numa proposta de tão inexoravelmente rápido e tão junto, tão igual, tão equivalente, tão próximos, em ritmo, em pulso, quanto possível for”. Daí explica-se a necessidade camerística de cada violinista acompanhar atentamente o que acontece na linha melódica do outro através da leitura da grade musical completa.

Quanto à falta de oportunidades para as mudanças de páginas, observa-se de fato uma pausa relativamente longa já na primeira página, no violino 2, antes de sua entrada na seção ***Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for*** (v. figura 3). Porém, somente no ***ponto de sincronia***, após mais de vinte páginas, haverá tempo para se passar a página novamente (v. figura 14). A grande extensão da partitura e sua escrita de difícil memorização constituiu-se, enfim, num obstáculo percebido desde os primeiros ensaios.

No entanto, esta realidade colabora potencialmente como um interessante fator cênico: a utilização de muitas estantes de partitura e, conseqüentemente, sua disposição visual no palco. Nas palavras do compositor, “já que nós temos a partitura, ela pode ser um fator cênico”

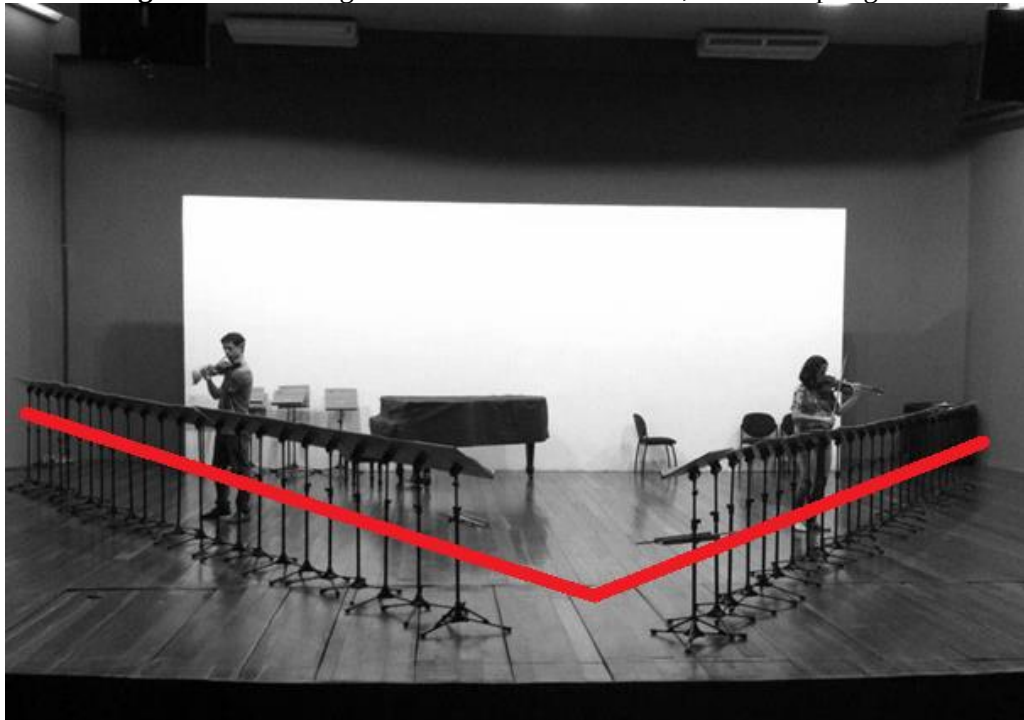
(CAVALCANTI, 2021b). Essa questão relacionada à disposição das estantes foi pensada durante o processo de construção interpretativa, como uma solução criativa para a questão da impossibilidade de mudanças das páginas. Não era algo pré-determinado na partitura, nem tampouco se tornou parte da performance às vésperas do dia da apresentação.

Naturalmente que essa montagem de partituras não era possível nos ensaios diários, na residência dos músicos, devido ao grande número de estantes necessárias para apoiar todas as páginas das partituras de ambos os violinistas. Durante as performances, na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro) e na Sala Radegundis Feitosa (UFPB), contou-se com a exorbitante quantia de quase quarenta estantes de partitura, enfileiradas para acomodar devidamente as duas partituras, em sua totalidade.

Somente nos ambientes de palco foi possível realizar as performances da obra de forma integral, sem o inconveniente das interrupções para viradas de páginas. Portanto, isso ocorreu durante as apresentações e nos ensaios ao palco. No mês de setembro de 2015 foi realizado o ensaio pré-geral, na Sala Radegundis Feitosa (UFPB). O ensaio contou com a presença do compositor Samuel Cavalcanti e de alguns convidados: a professora e violinista Marina Zenaide Marinho, a quem a obra foi dedicada; a professora e compositora Ilza Nogueira; e o professor e violinista Leopoldo Nogueira.

Nesse ensaio (Sala Radegundis Feitosa), bem como na própria performance de estreia da obra (Sala Cecília Meireles), criou-se um desenho cênico sobre o palco, com todas as estantes musicais dispostas na forma de uma grande letra V (Figuras 20 e 21). Assim, os violinistas iniciavam a performance distantes um do outro, posicionados ao fundo do palco, em suas extremidades laterais opostas. Pouco a pouco, após a leitura de cada página, os músicos caminhavam em direção às estantes que se localizavam à frente e ao centro do palco, próximo à plateia.

Figura 20 – Montagem cênica em forma de “V”, no ensaio pré-geral



Fonte: Publicação em rede social da pesquisadora, de acesso exclusivo em meio eletrônico. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=890097147742410&set=pcb.890097177742407>

Figura 21 – Montagem cênica em forma de “V”, na estreia

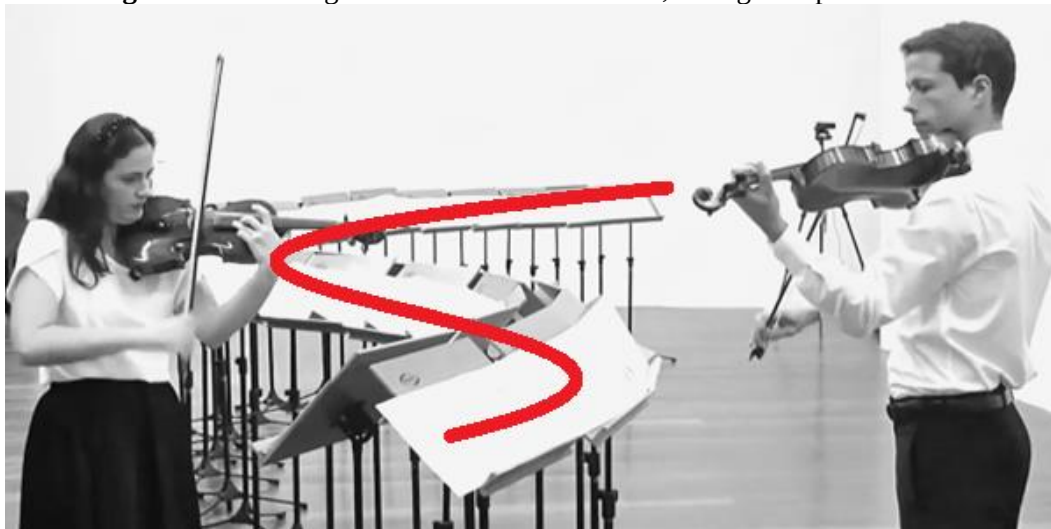


Fonte: Sam Cavalcanti - Estudo para dois Violinos (APÊNDICE A).

A montagem cênica da segunda performance foi igualmente idealizada pelo compositor, que optou por uma diferente distribuição das estantes. Agora apresentava-se o formato de uma grande letra S (Figura 21) sobre o palco. As estantes foram dispostas em uma única fila, onde a partitura do violino 1 estava de costas para a partitura do violino 2. Essa disposição permitiu

que os violinistas tocassem próximos, permanecendo um de frente para o outro, o tempo todo, enquanto caminhavam. Pode-se relacionar a segunda disposição com a ideia de que “o fluxo sonoro do discurso represente a saga, e esse caminho que é o caminho da vida” (CAVALCANTI, 2021b). Além disso, a letra S é uma referência ao primeiro nome do compositor.

Figura 22 – Montagem cênica em forma de “S”, na segunda performance



Fonte: Recital de mestrado - Flávia Freire (APÊNDICE A).

Ambas as salas de concerto onde a obra foi apresentada possuem palcos espaçosos e dispõem de grande quantidade de estantes musicais. Dessa forma, as diferenças entre as montagens cênicas do ensaio pré-geral, da estreia, e da segunda performance do Estudo para dois Violinos, se deram pelos seguintes fatores:

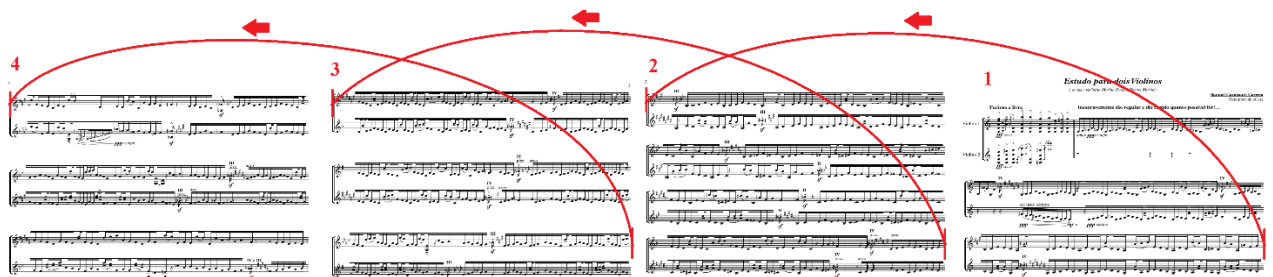
- Na Sala Cecília Meireles havia diversos instrumentos de percussão, além de dois pianos de cauda, ao centro do palco, que não puderam ser removidos; assim, mesmo a montagem em forma de “V” teve de ser levemente alterada entre o ensaio pré-geral e a estreia (v. Figuras 20 e 21).
- A segunda performance, durante o recital de mestrado, não contou com presença de público, mas foi gravada para posterior transmissão (devido às medidas adotadas durante a pandemia COVID-19). Por isso, sua montagem visual levou em conta apenas a posição das câmeras, e não o ponto de vista da plateia (v. Figura 22).

Um último aspecto, inerente às montagens cênicas das performances, diz respeito a uma peculiar exigência, ao violino 1, relacionada à ordem das páginas de sua partitura. Para que ele pudesse se deslocar no mesmo sentido do violino 2 – ou seja, partindo do fundo para a frente do palco, na montagem em “V”; ou mantendo-se próximo ao violino 2, na montagem em “S” – as folhas de sua partitura tiveram de ser ordenadas da direita para a esquerda, ao contrário da orientação convencional. A leitura dentro de uma mesma página, no entanto, continuou a obedecer ao sistema de escrita habitual (da esquerda para a direita).

A dificuldade dessa organização da partitura consiste no fato de que, ao final de cada página o violinista precisa focalizar o início da próxima folha, que está à esquerda desta. Mais especificamente, ao final de cada página o foco visual passa do canto inferior direito da folha atual para o canto superior esquerdo da folha imediatamente à esquerda desta.

Através das quatro primeiras páginas do Estudo para dois Violinos (enumeradas em vermelho), a imagem a seguir (Figura 23) ilustra o sentido de leitura da partitura, pelo violino 1, e como seu foco visual deve se orientar a cada nova página. Essa orientação fez-se valer por toda a obra, até sua última folha.

Figura 23 – Sentido de leitura das páginas (violino 1)



Fonte: partitura da obra

4.3.1 Outras possibilidades de montagem cênica

Por fim, no quesito cênico da obra, algumas possibilidades foram levantadas ao longo do processo preparativo das performances do Estudo. No entanto, por diversas razões, não foram adotadas.

Inicialmente, cogitou-se a presença de alguém para mudar as páginas (comumente chamado de “virador de páginas”), como frequentemente ocorre em apresentações pianísticas, quando o instrumentista não tem tempo suficiente de tirar as mãos do teclado para mudar de

página. Essa opção poderia parecer confortável aos músicos, porém apresentava algumas desvantagens. A principal delas era o fator visual, ao necessitar-se mais duas pessoas ao palco, além do dueto. Devido à questão da dessincronização da obra, abordada nos tópicos anteriores, há uma eminente possibilidade de os violinistas terminarem a leitura de cada página em diferentes momentos, mesmo que por poucos segundos. Daí surge a impossibilidade de o dueto utilizar a mesma partitura, em uma única estante e, conseqüentemente, apenas mais uma pessoa ao palco para mudar as páginas. Aliado a isto, a estreia da obra ocorreu no Rio de Janeiro, distante da cidade de residência dos artistas envolvidos, e a produção do evento não previa essa questão. Não seria possível ensaiar com essa pessoa antecipadamente, além de arcar com suas despesas de passagem, hospedagem etc. Enfim, essa solução apresentava aspectos negativos, tanto do ponto de vista musical, quanto da montagem cênica.

Ponderou-se igualmente a utilização de *tablets* e pedais eletrônicos para mudança de páginas (*page turner pedal*). No entanto, além da dificuldade financeira, pois envolvia a aquisição de dois kits (*tablet* e pedal), haveria também pouco tempo para o duo se familiarizar com sua utilização, que envolve desde a questão das anotações nas partituras (em PDF), até o domínio do uso do pedal. Quanto à montagem cênica, o uso desses equipamentos não seria um fator de interferência ou poluição visual, porém, impossibilitaria qualquer mobilidade do duo, e aproveitamento do grande palco que havia à disposição.

Dentre as soluções consideradas, cogitou-se ainda a memorização da obra. Porém, em razão de todas as dificuldades já assinaladas – sua complexidade, sua linguagem e estilo composicional, a extensão da obra, entre outras –, além do tempo disponível para toda sua preparação, esta solução mostrou-se inviável.

Finalmente, mesmo após a definição da montagem cênica das estantes (em forma das letras V e S), o aspecto criativo não cessou. Até o último instante buscou-se detalhes, como jogo de luz acompanhando a movimentação dos músicos, e iluminação de LED⁴² sobre o palco. Para tanto, esses detalhes necessitavam de profissionais específicos, como produtores e técnicos de iluminação, que não estavam à disposição na ocasião das performances.

⁴² LED (Light-Emitting Diode) ou Diodo Emissor de Luz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como estabelecer se um músico, em sua performance, desempenhou seu papel de intérprete, ao mostrar sua criatividade artística ao público sem se apartar das intenções do compositor? Em outras palavras: como construir determinada performance musical levando-se em conta as questões de fidelidade à obra, intenções do compositor e compreensão do texto musical? Essa problemática, que parece mais atual do que nunca, já aparecia em tratados sobre música de décadas e até séculos atrás.

Em 1751, o músico italiano Francesco Geminiani (1687-1762) expressava, em *The art of playing the violin*, sua preocupação com os musicistas que, envaidecidos por suas habilidades, colocavam-nas acima da necessidade de observar as verdadeiras intenções do compositor. Ele defendia que fossem observadas certas regras da arte, compreensíveis para “qualquer pessoa que não esteja envaidecida pelas próprias opiniões e não resista obstinadamente à verdadeira força da evidência” (GEMINIANI, 2022, p. 6, tradução nossa⁴³).

Quase um século depois, em 1848, em reação à maneira romântica com a qual se costumava interpretar o compositor barroco Johann Sebastian Bach (1685-1750), o crítico musical Adolph Bernhard Marx (1795-1866) escrevia para o jornal *Allgemeine musikalische Zeitung* como o grande compositor alemão deveria ser tocado:

da maneira ‘clássica’: pura, limpa, sólida, bem-marcada, cada nota conforme prescrita e, sobretudo, calmamente, muito calmamente. Qualquer um que quiser incluir ‘sentimentalismo moderno’ ou ‘fantasia ... romântica’, ou interpretá-lo livremente como se poderia fazer com um Beethoven..., não compreendeu o Mestre e ‘seu estilo’; sim, o está prostituindo e adulterando” (MARX apud CARRUTHERS, 1992, p. 105, tradução nossa)⁴⁴.

No século XX aumentou-se a busca pelo sentido daquilo que estava contido no texto musical. Além do mais, tudo que se pudesse conhecer acerca do estilo e das características da época do compositor, tornar-se-ia indispensável à construção de uma interpretação. No entanto, ainda assim haveria alguma liberdade, inevitavelmente, destinada à criação do intérprete.

⁴³ Any person, who is not too fond of his own opinion, and doth not obstinately resists the force of true evidence.

⁴⁴ in the "classical" manner: purely, cleanly, solidly, strictly measured, every note as prescribed and, above all, calmly, very calmly. Anyone who wants to add "modern sentimentality" or "romantic ... fantasy," or to interpret as freely as a Beethoven might allow..., would misunderstand the Master and "his style"; Yes, even vilify and deface him.

O caminho para a realização musical é extenso. Da concepção da obra, pelo compositor, até sua realização sonora, pelo intérprete, há margem para muito estudo e aprofundamento. Considera-se a “educação do espírito” do intérprete, que se entende como um meio entre a obra concebida pelo compositor e o ouvinte (STRAVINSKY, 1996), uma pista daquilo que venha a ser o ato interpretativo.

Havendo todo um conjunto de questões envolvidas no papel do intérprete, considerou-se importante averiguar, nesta pesquisa, o contexto cultural da música e seu ensino na sociedade moderna. Entre os autores pesquisados, observou-se a constante preocupação com o empobrecimento da relação entre o homem e a música. Algo estaria causando a desmotivação do intérprete, o desinteresse pela incessante busca do profundo sentido do fazer musical. A ação fundamental deste fazer musical poderia estar perdendo seu caráter interpretativo na rotina dos executantes, instrumentistas ou regentes. Ao se deixarem levar por automatismos e repetições, os músicos diminuiriam – ou até mesmo deixariam se apagar – a chama da criatividade no ato interpretativo.

Nesta pesquisa, ao se estabelecer relações concretas entre as reflexões propostas e o seu objeto de estudo, numa metodologia autoanalítica, pôde-se investigar de modo prático a questão norteadora. Registrar os processos de construção interpretativa da pesquisadora e da elaboração das performances, permitiu a busca e a ponderação destas questões. O modelo autoetnográfico de pesquisa qualitativa trouxe a ótica do *performer*. O método de ensaio, as decisões interpretativas e aspectos cênicos foram registrados e considerados sob o ponto de vista da construção interpretativa. Ademais, o elo com o compositor Samuel Cavalcanti e o violinista coparticipante, Vinicius Amaral, além das gravações disponíveis das performances, ampliaram sensivelmente a fonte de informações.

As referências teóricas, entre compositores, musicólogos, filósofos e pesquisadores em geral, embasaram o assunto escolhido, explanando e aprofundando o entendimento sobre as convenções acerca do ato interpretativo.

A respeito do objeto de estudo, ao se observar os aspectos e referências descritos, pode-se afirmar que o Estudo para dois Violinos, de Samuel Cavalcanti, é um estudo artístico, desafiador e complexo, do ponto de vista técnico e, sobretudo, interpretativo. As variadas formas de alusão à Asa Branca, criação de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, guiam essencialmente a elaboração de sua composição, e consequentemente, de sua interpretação. Seu caráter de perseguição e dessincronização das vozes, e ao mesmo tempo o sentido oposto, de *inexorabilidade* – de implacável, de inabalável –, constituem uma dificuldade que permeia a obra em sua totalidade. Nesse sentido, ao defrontar as dificuldades métricas com toda a busca

por expressividade, no Estudo para dois Violinos, a teoria do *note grouping*, de Thurmond (1991) mostrou-se um caminho claro de consolidação da expressividade através da compreensão do texto musical, por parte dos intérpretes.

As ideias de liberdade métrica; de uma execução que não é síncrona, mas ao mesmo tempo é conjunta, ou simultânea, num sentido mais subjetivo, também sugere a ideia oriunda da saga da Asa Branca, da busca conjunta ao caminho de um mundo melhor, do sonho da tranquilidade... (CAVALCANTI, 2021a). Assim, os pensamentos schoenberguianos e stravinskyanos orientam o esforço e a busca⁴⁵ dos intérpretes, em suas performances. É aí que a liberdade oferecida pelo compositor do Estudo, na compreensão do seu texto musical, permitiu o desenvolvimento de sua interpretação.

Além disso, cada performance da obra revelou suas particularidades. Aqui recorda-se, a título de exemplo, as diferenças cênicas entre cada performance da obra. A primeira performance, durante a XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com a presença de público, contou com disposição das estantes de partituras na forma da letra V. Já a segunda performance, durante o recital de mestrado da pesquisadora, na Sala Radegundis Feitosa (UFPB), sem a presença de público, contou com a disposição das estantes na forma da letra S.

Do ponto de vista musical, houve, igualmente, diferenças notáveis. Dentre elas, pode-se citar:

- os distintos instantes de chegada de cada violinista ao **ponto de sincronia**, em cada performance;
- o prolongamento dos acordes no **Furioso e livre**, pelas suas notas superiores, evidente sobretudo na primeira performance;
- a utilização dos movimentos de punho, numa técnica de arco semelhante ao *tremolo*, durante o **Inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for** na segunda performance; e
- a abstenção do uso do arco antigo (barroco), permanecendo-se com o arco moderno, no **Molto allargando poco a poco al fine**, na segunda performance.

⁴⁵ O esforço e a busca por algo que ainda não foi resolvido, ou que ainda pode ser melhorado – não se dar por satisfeito com os resultados obtidos – são a essência do pensamento desses autores, conforme apresentado no capítulo 2 desta dissertação.

Em futuras performances do Estudo para dois Violinos, a depender das limitações ou da possibilidade de aproveitamento de recursos, novas ideias poderão surgir, sobretudo relacionadas ao aspecto cênico. A projeção visual através de aparelhos projetores (*Datashow*), para um concerto didático, por exemplo, permitiria a visualização da partitura pelo público. A memorização da obra – que, por mais difícil que pareça, não é impossível –, traria maior liberdade à movimentação dos músicos pelo palco. Toda a questão da ornamentação do palco, ou utilização de jogos de luz, igualmente, continuará em aberto para próximas performances.

Do ponto de vista musical, apesar de todas as indicações expressas na partitura, ainda se pode considerar possibilidades interpretativas diversas das que foram adotadas até então. Os andamentos das seções, por exemplo, não estão afixados na partitura com graduação metronômica (em BPM – batidas por minuto), nem mesmo com a nomenclatura tradicional (*Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* etc.). Dessa forma, algumas sugestões ainda podem ser consideradas, desde que não deformem os delineamentos fraseológicos da obra⁴⁶.

Certamente, em novas performances da obra em questão, mais diferenças surgirão. Não apenas pelo conhecido fato de que não se consegue tocar uma obra duas vezes exatamente iguais, mas, principalmente, pela constante presença do esforço, na busca (schoenberguiana) por novas formas de aprofundamento interpretativo.

Muitas vezes o material musical pode parecer obscuro ou de difícil compreensão. Eventualmente, será necessário um longo período de ensaios até a consolidação e amadurecimento da interpretação. Mas dessa forma, o músico instrumentista passa de executante a intérprete; que aproveita sua liberdade sem se esquecer de sua submissão à obra concebida pelo compositor.

A partir do aprofundamento e do amadurecimento das reflexões aqui propostas, aplicados ao contexto do estudo de caso, acredita-se que esta pesquisa revelou-se como uma ferramenta de conhecimento, consolidação e aprimoramento da busca pelo papel do músico no ato interpretativo, especialmente da obra de compositores contemporâneos.

Considera-se que esta realidade tenha sido de grande auxílio para alcançar os objetivos propostos. Isto se traduz numa espécie de sentimento de missão cumprida, não em favor do compositor, nem dos intérpretes, ou das satisfações pessoais de ambos, mas em favor da música. Acredita-se que esta pesquisa, através de seu conhecimento e compartilhamento com os colegas

⁴⁶ Reiteramos que a teoria do *note grouping*, de Thurmond (1991), como auxiliar na compreensão dos delineamentos fraseológicos da obra, emerge como fundamental e balizadora dessa questão interpretativa.

de área, contribua com a divulgação da música contemporânea brasileira e paraibana, bem como com o desenvolvimento e fortalecimento das pesquisas em música, na subárea de práticas interpretativas.

Dentre as questões que permanecem em aberto, consideramos a reflexão sobre as reais intenções dos compositores, bem como a sua relação com a interpretação de suas obras, alternativas proveitosas para futuras pesquisas. Taruskin (1982) afirma que “em muitos, se não na maioria dos casos, os compositores não têm nada das intenções que nós gostaríamos de captar” (TARUSKIN, 1982, p. 340, tradução nossa)⁴⁷. Diferentes compositores, após publicarem suas partituras ao público, têm atitudes diferentes em relação à performance de suas obras. Alguns se colocam na posição de ouvintes, outros na posição de executores da obra. Alguns permanecem revisando a partitura e fazendo alterações, conforme observam seu resultado na execução diante a reação do público. Alguns são exigentes e buscam controlar em todos os detalhes o resultado da performance. Outros querem ser surpreendidos e até evitam responder às consultas dos músicos acerca da obra. Com frequência os compositores recebem sugestões e críticas importantes dos musicistas, com respeito a detalhes do instrumento que eles não conhecem suficientemente do ponto de vista técnico (TARUSKIN, 1982).

Enfim, no ato da interpretação musical – ao se buscar o entendimento das ideias de outrem, e procurar expandi-las sob sua ótica para um público –, há um universo de questões envolvidas. A investigação sobre esse ato, em seu contexto histórico, filosófico e prático, serão sempre um campo para profícuas pesquisas.

⁴⁷ in many if not most instances composers do not even have the intentions we would like to ascertain.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Antônio. **Caros amigos, com Antônio Abujamra**. TVPUC. Entrevista em meio digital. 2001. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kY-XJz70tIM>. Acesso em 11 dez. 2020.
- ADLER, Mortimer J.; DOREN, Charles Van. **Como ler livros: o guia clássico para a leitura inteligente**. Tradução: Edward Wolff e Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**. Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- AQUINO, Felipe Avellar de. Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas. **Opus**, Revista Eletrônica da ANPPOM, [s.l.], v. 9, p. 103-112, dez. 2003.
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e obra da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: 3ª ed. Editora Brasileira, 1987.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. **Anais do II SIMPOM**. 2012 (p. 121-168).
- CALLADO, Alisson Gomes. **O hino do sertão: a identidade nordestina em “Asa Branca”** [Manuscrito]. Universidade Estadual da Paraíba, 2013.
- CÂNONE. In: **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Editado por Stanley Sadie; editora assistente Alisson Latham. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
- CARRUTHERS, Glen. Subjectivity, objectivity and authenticity in nineteenth-century Bach interpretation. **Canadian University Music Review**. V. 12, n. 1, p. 95-112, 1992.
- CAVALCANTI, Samuel. **Entrevista concedida a Flávia de Castro Machado Freire**. João Pessoa, 2021a.
- _____. **Recital de mestrado - Flávia Freire**. Nova performance da obra durante o recital de Mestrado do PPGM-UFPB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=27rX8UdfER4&t=3007s>. João Pessoa, 2021b.
- _____. **Sam Cavalcanti - Estudo para dois violinos**. Estreia da obra na XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=azXys53X_NU. Rio de Janeiro, 2015.
- CNPQ. **Currículo do sistema de Currículos Lattes**. Informações sobre o Mestre Samuel Cavalcanti Correia. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/4413045657677937>. Acesso em: 23 nov. 2022.

CORRÊA, João Francisco. **Música como intertexto** – perspectivas sobre intertextualidade e composição musical. Tese (Doutorado). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

DIGNART, Maria Cristina. **O gesto como princípio formador em composições eletroacústicas**. Dissertação (mestrado). Escola de música e artes cênicas. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2007.

ESTUDO. In: **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Coord. Marina Baird Ferreira, Margarida dos Anjos. Curitiba: 5ª ed. Positivo, 2010.

_____. In: **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alisson Latham. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GANDRA, Graça Maria C. **A Técnica Violinística na Interpretação de Obras da Segunda Escola Vienense**. Dissertação (mestrado). Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE). Instituto Politécnico do Porto. Porto (Portugal), 2016.

GEMINIANI, Francesco. **The art of playing the violin. Op. IX**. 1751. Disponível em <https://musopen.org/music/15741-the-art-of-playing-on-the-violin-op9/>. Acesso em 25 mai. 2022.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Asa Branca**. Disponível em <https://www.musixmatch.com/pt/letras/Luiz-Gonzaga/Asa-branca>. Acesso em 15 jul. 2022.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 (versão brasileira).

HERZOG, Mirna. Prefácio à edição brasileira. In: HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 (versão brasileira) (p. 7-10).

HOWAT, Roy. What do we perform? In: RINK, J. (Ed.). **The practice of performance**: studies in musical interpretation. New York: Cambridge University Press, 1995 (p. 3-20).

KELLER, Hans. Violin technique: its modern development and musical decline. In: GILL, D. (Ed.). **The book of the violin**. Oxford: Phaidon Press, 1984 (p. 145-157).

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. Timbre de um instrumento musical: caracterização e representação. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.14, 2006 (p. 57-81).

MEYER, Leonard B. **Emotion and meaning in music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MOTO PERPÉTUO. In: **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Editado por Stanley Sadie; editora assistente Alisson Latham. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

NOGUEIRA, Marcos. Condições de interpretação musical. **Debates**, n. 3. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 1999 (p. 57-80).

PENNA, Maura. **Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Introdução, tradução e notas: Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEFERIS, George. (1969) Prefácio. *In*: STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996 (p. 7-12).

STIGTER, Sanneke. (2016) Autoethnography as a new approach in conservation. *In*: **Studies in Conservation**, vol. 61, sup. 2, p. 227-232. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1183104>. Acesso em 25 jan. 2023.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TARUSKIN, Richard. On letting the music speak for itself. **The journal of musicology**. V. 1, n. 3, p. 338-349, jul. 1982.

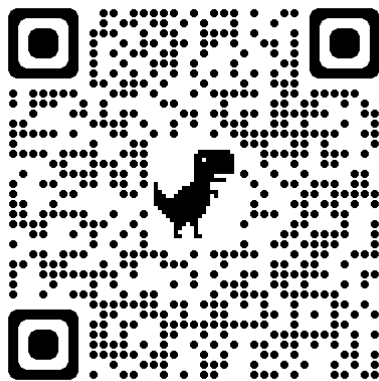
THURMOND, James M. **Note Grouping**: a method for achieving expression and style in musical performance. Galesville (USA): Meredith music publications, 1991.

APÊNDICE A – Códigos QR para acesso à gravação das performances do Estudo para Dois Violinos, de Samuel Cavalcanti

Performance de estreia



Recital de mestrado/segunda performance⁴⁸



⁴⁸ Este vídeo contém a apresentação integral do recital de mestrado da pesquisadora. O relato do compositor e a performance da obra localizam-se, respectivamente, aos:

- 33 minutos e 11 segundos; e
- 38 minutos e 27 segundos.

APÊNDICE B – Transcrição do depoimento de Samuel Cavalcanti, introdutório à segunda performance da sua obra Estudo para dois Violinos

Estou aqui com Vinícius e Flávia, que estão montando a partitura de uma peça minha, que ficou icônica pela montagem e pela exigência da performance. Ela foi estreada alguns anos atrás no Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meireles. A montagem daquela época e a de agora resultaram num produto que é objeto de estudo do mestrado de Flávia.

A peça é um estudo para dois violinos. Um estudo de grande desafio não só violinísticos, não só do ponto de vista técnico, mas também camerístico. São dois que tocam juntos e que precisam pensar numa proposta de tão inexoravelmente rápido e tão junto, tão igual, tão equivalente, tão próximos, em ritmo, em pulso, quanto possível for.

Então, a ideia da possibilidade do sentido humano de cada dia se dispuser, cada um se dispor ao interesse, à verdade e à honestidade daquele momento. Esse desafio é um estudo da vida e um estudo do artista. Uma espécie de saga, que como obra de arte ela tende ao infinito, ao transcendental, ao transversal, ao tempo. E esse estudo é uma peça conscientemente desafiadora nesse sentido, porque impele o intérprete a pensar em quem é a cada dia. À medida que vai se estudando, vai se adquirindo a incorporação dos desafios que a peça propõe, vai se enxergando, vai se percebendo ao longo do tempo. Isso pode ser para qualquer obra, mas essa não tem outra forma, senão esta consciência para que ela seja executada. Então ela exige não uma mera execução de notas.

Eu costumo dizer que música tem nota, mas não é nota. Música é ideia, é sentimento, emoção, respiração e vibração. Porque som que é em nós, em nossos corpos; e através de nós o som que passa. Então, só a montagem da partitura foi uma ideia que eu imaginei, inclusive após a concepção inicial, de tal sorte que a peça poderia ser feita por exemplo de memória? Sim. Mas já que nós temos a partitura, ela pode ser um fator cênico, como a gente pode perceber na montagem (visual) aqui. Nós fizemos uma montagem, agora, diferente da estreia, da disposição das partituras. Dessa vez eles tocaram juntos, de frente um para o outro, e a ideia é que o fluxo sonoro do discurso represente a saga, e esse caminho que é o caminho da vida. E mais, a saga, me referindo ao material, que é a saga da Asa Branca⁴⁹. Porque se a gente se reportar à letra de

⁴⁹ Música de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira. Classificada como Hino do Sertão pelos seus compositores, é uma canção que representa a esperança por dias melhores e o amor à terra, que são a essência dos valores e da tradição nordestina (CALLADO, 2013).

Humberto Teixeira com a música de Luiz Gonzaga, a Asa Branca sai do Sertão naquela jornada para chegar, supostamente, a lugares melhores, ao litoral, onde houver mais alimento. E o homem também faz isso. Se a gente se lembra, por exemplo, de Morte e Vida Severina – aquele alto natalino maravilhoso de João Cabral de Melo Neto –, a gente percebe que há no Nordeste esse enredo pronto, que é o enredo da vida: da via do nordestino. Então é uma vida, em geral, uma jornada em geral, mas é uma jornada próxima, porque o artista onde está, tem que se referenciar para criar a partir desses referenciais ambientais e históricos de onde vive. Então assim é o Estudo e eu convido a todos para que possam percebê-lo dessa forma e de todas as formas possíveis, com essa inexorabilidade que é a vida. Muito obrigado!

APÊNDICE C – Carta de permissão para publicação de entrevista**CARTA DE PERMISSÃO
PARA PUBLICAÇÃO DE ENTREVISTA**

Prezado Samuel Cavalcanti,

Estamos elaborando a dissertação de mestrado em Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical, do Programa de Pós-Graduação de Música *Strictu Senso* da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e gostaríamos de pedir sua permissão para a publicação da transcrição da entrevista concedida por você à autora da pesquisa, Flávia Freire, em João Pessoa-PB, no dia 13 de maio de 2021.

A presente permissão refere-se à inclusão da transcrição dessa entrevista, integralmente, na forma de apêndice, à citação de parte desse material no corpo do texto, bem como sua eventual utilização em futuras revisões ou publicações dessa dissertação.

Estando de acordo com a permissão descrita nesta carta, por favor, assine no local indicado.

Desde já agradecemos sua atenção e colaboração.

Atenciosamente,

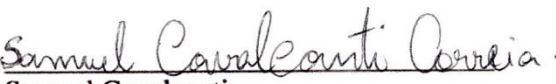


Flávia de Castro Machado Freire
(pesquisadora)



Pr. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga
(orientador)

**PERMISSÃO PARA O USO
ACIMA REQUISITADO:**



Samuel Cavalcanti

João Pessoa-PB, 18/11/2022

APÊNDICE D – Transcrição da entrevista de Samuel Cavalcanti concedida a Flávia Freire
(João Pessoa-PB, 13/05/21)

Flávia: Obrigada, Samuel, pela sua presença nessa entrevista, nesse trabalho.

Quem é Samuel Cavalcanti? Como podemos descrever sua trajetória musical? Como podemos dividir as fases da sua trajetória musical?

Samuel: São três perguntas, na verdade. É difícil falar sobre si mesmo. Eu dei uma entrevista há algumas semanas, pra TV Master, e houve perguntas assim, parecidas, mas não tão diretas, nesse sentido de dizer quem sou eu. Os filósofos antigos lançam como o grande desafio e o segredo da sabedoria e da felicidade. Conhecer-se a si mesmo. Estar diante de um espelho, que é você mesmo, e se dizer quem é você. Como aquela canção de Chico Buarque: “quem é você...” Você mesmo, ter essa consciência, leva tempo. Mas eu acho que os artistas, sobretudo os grandes, a quem eu admiro, acabam através de sua arte dizendo sobre si mesmo. Quando eles não dizem em palavras, quando não vão para o divã, se autoanalisar, eles acabam revelando sobre si nas suas obras.

Eu, talvez, diria o seguinte: Quem eu sou? Quando eu assino um e-mail, eu boto meu endereço e escrevo assim: mestre em música, e antes, boto assim: “human being”, ou seja, ser humano. Hoje em dia a tendência das pessoas é estarem cada vez mais distante do que é ser humano, no sentido sensível, no sentido profundo do termo. Então, eu posso dizer que sou um artista, um ser humano, que se expressa através da arte, mas que tem na crítica, inclusive na autocrítica, uma forma, um *modus operandi*, uma forma contínua de agir, um comportamento. Porque eu acredito que você não pode ter um outro meio, senão a crítica, de andar pra frente. Superar a si mesmo. Então, conhecer-se é saber inclusive dos seus próprios limites. Eu busco sempre uma autoconsciência. Essa pergunta de quem eu sou é todo dia respondida pelos hábitos, pela maneira sincera de lidar, pelo rigor e controle da mente. Você, consigo mesmo. Por exemplo, eu nunca precisei que meus pais me mandassem ler. “Vai estudar, menino!” Nunca, pra nada. Porque eu sempre tive uma exigência minha mesma. Antes de alguém pensar em dizer, eu já tinha essa responsabilidade. Quando eu ia pra escola, ou a necessidade de fazer vestibular, nunca foi porque alguém da família conduziu, indicou ou cobrou isso... Talvez ao contrário, eu como pai, fosse assim. Talvez. Mas eu tenderia também, como eu penso nisso, de fazer brotar esse desejo íntimo. Porque eu entendo o seguinte, no caso das artes: tem que ser de dentro pra fora. Não tem como você ser, de fora pra dentro... talvez alguém possa necessitar, e

até funcionar, reagir bem, com esse ordenamento de fora. Mas se não houver uma demanda da sua alma, do seu espírito, por uma busca sincera, é como se fosse tudo muito artificial, que um dia pode simplesmente parar. Então, independente de tudo que eu vivi até aqui, o compromisso comigo mesmo e com o que eu creio, é de mim para comigo mesmo. Então, nunca foi externo.

Sendo assim, eu me defino, como artista, por exemplo: esse compromisso de se manter na busca com o que dizer próprio. Por um linguajar, um vocabulário, um glossário musical, vamos dizer assim, que não necessariamente tem a ver com tendências, com modas, com escolas..., mas que atenda àquela necessidade que muitas vezes é intuitiva, muitas vezes não é explanável em palavras, mas que você sabe. Então, o compromisso de você manter essa consciência, de não se trair, é o que eu sempre busco.

Eu diria o seguinte: Samuel é alguém que busca essa permanente autocoerência. Não para parecer coerente, mas para ser. Parecer menos. E ao ser, eu acredito nisso, o exemplo fale por si. Talvez as pessoas não compreendam – eu não estou preocupado com isso –, talvez elas não alcancem, não percebam. Mas eu, naquela autoexigência, me vejo assim. Por exemplo, ao amadurecimento de uma obra musical, eu vou fazendo, eu vou tendo essa necessidade, e por mais que alguém de fora queira dizer o que precisa, ou que não é digna de tal concurso ou tal seleção, não me convence. Porque se eu não sentir, se de mim não brotasse necessidade, eu não adianto, não vou a frente. Por quê? O convencimento, argumento... eu sou isso! Então, alguém vem com argumento e não me convence, pelo argumento, não me faz alterar. Nem no sentido negativo, nem no positivo. Eu acho que, como artista, não consigo me dissociar dessa personalidade, é assim que eu acho. E eu costumo dizer: “eu sou um ser humano”. Essa é o grande desafio do ser humano. Como eu tenho essa informação, eu sou alguém que veio de uma tradição, que eu acho que na influência teve bons referencias, na disciplina, pelo sentido cristão, eclesiástico, presbiteriano, numa igreja que valorizava a leitura da bíblia, numa escrita de um português melhor, mais bem posto, um vocabulário não trivial. Vou dar um exemplo: desde criança eu sabia, na prática, por ler e ouvir muito, o contexto, o que era “opróbrio”. Eu sempre soube..., mas era um contexto prático, porque eu nunca deixei, desde criança, a escola dominical. Uma escola em que dominicalmente, pelas manhãs, a gente aprendia lendo texto deste nível vocabular, com a Bíblia. Mas buscando a prática. Isso, invariavelmente me traz ao compositor, até porque eu comecei como compositor, a praticar, fazendo arranjos, e cantando – que eu canto desde os três anos, na igreja, até agora. Não me distanciei deste vocabulário musical, nos hinários, nas formas. Isto está embutido na minha música, explicitamente em uma ou outra peça, mas implicitamente, num sentido de organicidade.

Esse sou eu: alguém que busca essa coerência com seu passado. Porque eu acredito que ninguém muda. A gente pode talvez ser mudado por obra e graça do divino Espírito Santo, mas aí é uma ação miraculosa. Mas eu acredito que a gente pode se consolidar naquilo que é. E os filósofos antigos, estoicos, e não só estoicos, sempre diziam: torna-te aquilo que és. Aquilo que já es. Que, muitas vezes, por não ter consciência, a gente não se dá conta, e se desvirtua. Permite que outras ações externas nos dobrem. Eu não sou uma pessoa dobrável, facilmente, nesse sentido. Buscando sempre essa coerência de consolidação daquilo que eu venho sendo. Valores, princípios inegociáveis. Eu costumo dizer que na arte não se negocia. Esses valores eu busco diariamente, de maneira prática. Ser quem eu sou, na composição, ao piano, ou ao canto, ou lecionando... Eu digo que professor não é quem dá aula, é quem professa... Esse sou eu.

F: Vamos continuar: Quais são, ou quem são as principais influências musicais ou humanas?

S: Eu até já esbocei alguma coisa. Então, eu digo que a ideia dos valores cristocêntricos são referenciais. E dá pra analisar obra a obra como é isso. Como isso se materializa... Acredito que esse é um dos motivos, pra ao bem e pra o mal, da minha obra não ser tão conhecida. Aí vem o fator crítico: em muitos momentos isso pode ser até um fator de distanciamento, ou de afastamento, por parte dos executantes. Mas é uma influência inegável, presente, de forma bem contundente em algumas obras, e de forma implícita em outras. É uma influência, um ideal. É uma fé. A fé cristã. E, dentro desse escopo – como se fosse um pilar – a música, de um modo geral, litúrgica e eclesiástica, a música sacra. Eclesiástica do dia a dia, e das liturgias que me chamam atenção, cristãs e até não só cristãs. O ato da liturgia, do cerimonial, me chama muita atenção. E, também do sentido expresso de música sacra, centro-europeia, da tradição católico-apostólico-romana, e depois, da não-romana, que é de Lutero pra cá, dos Reformadores pra cá, muito presentes na minha infância e adolescência. Não no sentido que eu gostaria que fosse, porque, olhando pra trás, eu pensaria se eu tivesse tido a oportunidade, por exemplo, de passar uma temporada na Alemanha, numa igreja luterana, e conhecer mais em profundidade toda a liturgia da música luterana, até chegar em Bach, que é o ápice. Eu teria aproveitado muitíssimo. Inclusive no estudo de instrumento, por exemplo, como o órgão, que eu nunca tive chance – aqui a gente não tem – de desenvolver. Mas a música organista e organística é presente na minha obra, de certa maneira, é uma influência muito forte. Através desse viés litúrgico, sacro, todos os compositores que são referência, que se dedicaram na escritura para órgão, são muito fortes no meu gosto musical, na forja, quem eu sou. Por exemplo, no Brasil, Amaral Vieira, que

tem uma obra significativa para órgão. O próprio Bach... Mais pra trás de Bach, Buxtehude. Eu me lembro de ter acesso a hinários, quando adolescente, e conhecer Buxtehude dos hinários. Depois, quando eu comecei a estudar piano – e o piano é um referencial, também o repertório pianístico é um referencial muito forte. Eu diria que um percentual significativo da minha obra é para piano solo ou a quatro mãos. Inclusive obras que nunca foram estreadas, mas que estão lá, como tesouros guardados, engavetados, por diversos motivos – vendo de novo a crítica, que são externos ao compositor. E eu, quando comecei a estudar piano, eu tinha um piano para estudar, porque eu nunca tive condições de ter um instrumento, durante muito tempo. E eu tinha, toda terça-feira, ou toda quinta-feira... começou um dia só na semana, depois dois, eu ia pra casa de um presbítero, da Igreja Presbiteriana, em Lagoa Seca, que tinha um casarão enorme, com um jardim belíssimo, com uma subida pra casa... e o piano tinha uma sala própria. Que era uma sala de música. Tinha discos, CDs, som com várias caixas, como hoje a gente tem aqueles home-theaters... Era um som muito potente... E a dona da casa, que era pintora – infelizmente o presbítero já faleceu. Ela ainda é viva. Alzira Fernandes. E ela às vezes não estava em casa. Os empregados ficavam na cozinha, e me deixavam então. Não tinha ninguém lá, e eu sempre fui muito curioso. Acho que a mola que me move, pra dizer até um pouco de quem eu sou, e dessa referência, é a curiosidade, é o ato de procurar, descobrir. Tinha aqueles montes de CDs e coleções, e eu ficava curioso. Eu estudava piano. Entre um tempo de estudo de piano, que eu fazia os exercícios que o professor passava, e o tempo vago, entre um descanso e outro, eu corria pra escutar um pedacinho de música. Nunca me deixavam ouvir a música expressamente, mas também nunca me proibiam. Eu estava livre. Mas eu, com muito cuidado, ligava baixinho para descobrir certos compositores que eu não conhecia e que eu tinha vontade de descobrir. Então por aí nasce uma influência muito grande, que é a cultura da literatura musical pelo ouvido.

Hoje eu posso dizer que tenho uma cultura que começou aí, de descobrir compositores, obras, épocas, gêneros, estilos, formas, só no ouvir, e às vezes eu traduzia essas músicas para o piano. Eu escutava essa música ali, se alguém se mexesse na cozinha eu desligava e corria pro piano, que ecoava pela sala, mas corria pro piano tentando improvisar. Porque quando eu comecei a estudar, eu comecei do zero, e o professor disse: tem que ter um piano! E eu não tinha. Então a mamãe comprou primeiro um tecladinho, que era o que ela podia comprar financeiramente, era o que ela alcançava. Um tecladinho pequenininho, Cássio ou Yamaha, não lembro mais, cinco oitavas. E esse teclado eu trouxe até João Pessoa. Ele veio, eu tive até se acabar de vez, pela umidade, se desgastou... Mas naquela época, logo que eu recebi o teclado, de cara, na primeira semana, eu já escrevi a primeira música.

F: Que idade você tinha, então?

S: Eu acho que tinha aí doze ou treze anos no máximo. Entre onze e doze... E ia só um dia por semana, à tarde, estudar na casa de Alzira, que tinha o piano. E Alzirinha já tinha tocado piano quando nova, ela me incentivava... Em Lagoa Seca não tinha ninguém que estudasse piano, era uma novidade... Então ela abria: “não tem pressa”, “pode ficar enquanto necessitar, estudar mais um dia na semana” ... E o repertório foi aumentando. Eu tinha uma alta concentração, porque eu aproveitava muito tempo. E esses são pilares do início, as influências do início: ela, da própria igreja, esposa de um presbítero, influente, valorizava o aprendizado, porque podia depois utilizar na igreja. Ou seja, a música com um sentido funcional, embora no início eu não aprendi hinos; eu fui aprendendo aos poucos. Mas são influências, são vetores muito fortes da formação.

Como artista, hoje eu posso dizer que tem compositores que me chamam a atenção, que são influências. Ideais como estes: filosóficos, cristãos. A ligação com as outras artes são influências fortíssimas. Com a literatura, com a pintura, com a fotografia, com a escultura... eu sempre tive desejo de fazer espetáculos multiartísticos, pluricênicos, com uma semântica bem abrangente, trabalhar com teatro, sempre gostei. Eu nunca me furtei de trabalhar com cinema, mas aqui eu não tive chance. Só sou um pouco preguiçoso para a área eletrônica. Como hoje demanda-se muito, de você entender esse *métier*, entre estudar mais piano, mais composição, mais contraponto, dominar mais os procedimentos de harmonia, progressões, harmonizações do passado, e estudar uma tecnologia computacional que é sempre obsoleta – a cada dois anos surge um novo aplicativo, e tal... Eu fico um pouco cansado com isso, o cérebro se nega a fazer. Eu acho tudo muito distante de mim. Mas o pouquinho que eu aprendi – porque eu não domino nem aplicativos de escrita musical, eu faço o mínimo – me dá uma certa tranquilidade para desenvolver as ideias.

Uma influência que eu acho muito forte, por exemplo, no piano, é meu primeiro professor de piano, Maurílio José Almeida Rafael. Foi professor da universidade. Eu comecei com ele no departamento de artes, que era o campus 2 da Universidade Federal da Paraíba, em Campina Grande, hoje é UFCG. E eu já tinha acesso a esses CDs, a essa cultura, mas quando eu fui pro DART. Um outro pilar de influência muito forte da formação é um professor chamado Fernando Barbosa, de Pernambuco, veio a convite, eu acho que de Ariano Suassuna. Ele chegou a tocar no Quinteto Armorial, e lá em Campina Grande ele se fez. Fernando Barbosa é uma cultura muito vasta. Naquela época, quando eu comecei a estudar, a gente ia para o piano e para uma aula de leitura musical, que era com Barbosa. E Barbosa, depois, começou a oferecer

uma disciplina de percepção e apreciação musical, que ele chamava de estética da música. E ele ia mostrando a estética da música, na prática. A gente passava uma tarde inteira ouvindo com ele, por exemplo, óperas de Monteverdi, de Cavalli, Lully, e compositores do início do período Barroco.

F: Com que idade você estava?

S: Isso, com onze pra doze anos de idade. Então, tudo que era música me chamava atenção. Desde pequeno eu tinha o ouvido muito aberto. O ato de ouvir é sempre um referencial. Quando eu ouço alguma coisa, como por exemplo no caso da obra mestrado – eu trouxe até a dissertação para comentar. Em muitos momentos eu me sentava para compor: “é hora de compor”; então eu abria os ouvidos. Aí escutava um passarinho no quintal – morava em casa nessa época –, o passarinho “piu”, aí e eu fazia uma nota aqui...

F: Nasceu em Campina e morou em Campina?

S: Nasci em Campina e morei em Campinas, e nessa época do mestrado eu já estava aqui. Então, aí é um estímulo, esse sim, que o ouvido sempre me chamou atenção. No início eu escutava um repertório diverso, tanto nas idas, uma vez por semana, depois duas, para estudar piano, quanto no próprio departamento, com o professor, que naquela época (isto em 1994 ou 96, por) ele tinha já dois mil CDs, eu não sei nem quantos. Mas só em CDs... Ele foi pra Nova Iorque, e trouxe um bocado, foi pra Portugal, trouxe outro bocado. Eu tive acesso a muitas obras, e quando eu cheguei em João Pessoa notei a diferença na formação, porque os outros colegas das turmas, quando eu vim para o departamento estudar, na época do segundo grau para estudar, para fazer o vestibular, tinha um pré-vestibular com Jorge, e nas conversas eu via o quanto os colegas entendiam até melhor do que eu do instrumento, mas só do instrumento. Não sabiam nada de repertório. Nada! E isso já me fez diferente.

Eu lembro que o professor de piano viajou para fazer doutorado e eu fiquei um tempo sem professor. Não havia outro, um substituto, a universidade não valorizava... Então, quando eu vim pra cá, talvez eu tivesse déficit do instrumento, mas da concepção de música, da ideia de música, eu era muito além. Hoje eu vejo, sem dúvida. Muito além. Uma compreensão de forma, de ouvido, inclusive Harnoncourt fala sobre isso: do ouvinte ser profissional, também. Eu cheguei com esse nível muito mais amadurecido, porque eu tinha assistido, ele tinha também fitas VHS. Eu tinha assistido muitas óperas. Lembro de ter assistido Idomeneo, de Mozart, que

fica. Você nessa idade, num lugar que é muito escasso, como Campina Grande, que é raríssimo de ter alguma coisa, alguém que tenha todo esse... Eu lembro de ter observado isso em mim, e muitas vezes encerrava a aula e a gente continuava, só eu e ele. Eu lembro de papai às vezes que ia, e ficava lendo um livro, porque ele ficava esperando pra me buscar, mas eu às vezes ficava muito tempo conversando e me interessava. Sempre me interessei. Isso com onze, doze, treze anos... Então, isso são influências muito fortes. Eu fui adquirindo conhecimento, por exemplo, de línguas, ouvindo muita ópera em italiano. No entendimento prático sobre a forma, a cultura da literatura musical como um todo, de repertório pianístico... muito Chopin, Dvorak, muito Verdi, muito Wagner, muito Monteverdi... Até pouco de música Brasileira, nessa época, mas o que viesse eu gostava, aí fui adquirindo esse hábito. Eu já tinha visto as coleções lá na casa da Alzirinha, ele também tinha outras, o que me restava era fazer isso. Então papai foi entendendo e foi comprando, nas bancas de jornal, as coleções que saíam. Tinha coleção da Caras, da Abril, e tal. Com os fascículos sobre a história, eu sempre gostei da história, é um grande pilar. O entendimento de história como um todo é uma influência muito forte, quanto dá prática auditiva musical. Quando eu chego aqui pra estudar, num curso de extensão, e depois no superior, eu vejo a diferença entre os outros instrumentistas para, por exemplo, percepções sobre forma, a consciência sobre a forma de uma obra, sobre tonalidade.

Eu lembro do professor Rui Brasileiro. Ele tinha uma disciplina, talvez na extensão, em que ele fazia tríades e você tinha que ouvir e dizer se a tríade era maior, menor, diminuta, aumentadas, e em que inversão. Ele fazia no piano, em qualquer região do piano. Era impressionante porque uma das turmas, tinha dias que só assistia eu e Victor, da flauta, que hoje está na Alemanha. E como era flautista, ele, no início demorou para captar a imagem de cada uma das tríades. Mas ele se impressionava, e o professor também, mas menos, se impressionou também..., mas era uma coisa... Sabe quando você não tem explicação? Sabe quando perguntam seu nome e você dá como a maior naturalidade? Qualquer tríade que desse, eu respondia, imediatamente. Se era menor, aumentado, diminuto, primeira inversão, segunda inversão e tal... Não dava nem tempo de Victor respirar pra pensar, pra responder, porque me parecia natural.

Como eu desenvolvi isso? Porque lá no departamento, em Campina Grande, eu não fiz isso, mas eu fiz algo muito maior, muito mais complexo. Então, na prática, eu entendia quando o professor dizia: “Esta música, este prelúdio de Chopin, está em fá sustenido menor”. Eu captava aquela imagem e entendia o que era fá sustenido menor. Quando ia para o piano, eu tocava aquele acorde, não necessariamente naquela oitava, mas, vamos dizer que o acorde estivesse dobrado, então eu tocava só o acorde simples, em fá sustenido menor, e ficava... Então

toda música que fosse, independente do instrumento, em fá sustenido menor, imediatamente vinha aquela imagem e aquela música. Esse referencial é muito forte, porque é como o desenvolvimento de uma imagem musical, que eu trago pra todas as criações das minhas músicas. Por exemplo, uma técnica externa à imagem musical não me satisfaz. Talvez num processo, estudando com um professor ou outro, tenha entendido, ou entrado em contato, mas ela não me vale, não me é o útil sem que eu sinta impacto de dentro. As influências vão de acordo com aquilo que eu já sou, como se eu me encontrasse com o que há parecido comigo fora. É basicamente isso.

Mas, você falou de influências. Eu vou dar nomes, também, porque no mestrado eu me lembro. Eu trouxe aqui a [minha] dissertação, e na dissertação eu falo um pouquinho sobre isso. A dissertação eu faço como um ensaio teórico sobre uma obra chamada Católicos Limiares, e os limiares que eu falo são os pássaros, a poesia e canções. São três pilares da construção dessa peça, e eu escolhi três compositores que usam o canto dos pássaros nas suas obras. Na época eu tive acesso, já por essa busca de cultura ampla então, eu trago esses compositores para perto de mim. Quando eu os admiro, eu ou copio pedaços de peças, ou uso um jeito de uma técnica que eles usam, e misturo tudo para dar à minha peça a minha particular concepção. Aí, nessa peça eu posso dizer três influências que foram fortes, e que são compositores que eu gosto muito. Um brasileiro e dois europeus. Einojuhani Rautavaara, que é um finlandês, que morreu há alguns anos atrás, 4 ou 5 anos atrás. Olivier Messiaen, francês, que foi professor do brasileiro, que é Almeida Prado. Almeida Prado, inclusive, na época, eu selecionei, tem um “Episódios de Animais”, dentre eles tem um que é Bem-te-vi. Você ouve que é uma peça para piano e ouve um bem-te-vi cantando. Um bem-te-vi misterioso. Está no meio de uns pedais, muita ressonância, mas é um bem-te-vi. É como que o piano interpretasse o canto do bem-te-vi como um eco, ressoando numa capela, ou uma coisa assim... que é o sentido de acústica com o pedal reverberante, sempre. E, de Messiaen, o Catálogo dos Pássaros, o Catalogue d'oiseaux, que é uma grande peça para piano, também, muito sólida. Como a minha música também é majoritariamente pianística, então é um grande referencial, tanto a obra quanto a concepção do autor. Porque ele era ornitologista, ele foi atrás dos pássaros, ele gravava, ele anotava... me influenciava muito. E Rautavaara tem um concerto para pássaros e orquestra, Cantus Articus, que ele ponha gravações dos pássaros da região do Ártico. Desde que eu ouvi a primeira obra de Rautavaara, na época das coleções de CDs em casa, eu me impressionei. Então, são influências de nomes concretos, que eu trago pra minha obra até hoje, muito fortes.

F: Eu fiquei com uma dúvida, Samuel: A parte de pintura e escultura, também foi na casa de Alzirinha? Como você vivenciou isso? Porque acredito que na ópera já tem muita influência ali. Como você disse: línguas, literatura..., mas eu fiquei agora pensando: e essa parte de pintura, escultura, como foi?

S: Quando Alzirinha estava em casa, no dia em que eu ia estudar piano, eu estudava, ela escutava, e ela ia às vezes e perguntava: como é o seu estudo? Porque no início o professor não passava uma peça, ele passava um exercício, e ele dizia: quando você dominar esses exercícios, aí a gente vai tocar uma peça específica. Ela sempre ficava curiosa. Quando eu terminava de estudar eu ia ver o que ela estava fazendo, era o contrário. Ela sempre estava no ateliê dela que era numa outra sala, era uma casa muito grande, a casa tinha pelo menos umas quatro salas. Em uma sala, que era próxima do ateliê dela, perto de um janelão muito bonito, com as telas... Eu sempre chegava devagarinho e ficava olhando, conversando – em casa eu tenho 2 telas, hoje, que ela me deu de presente, pequenininhas –, e eu ficava admirando a forma como ela pintava, as aquarelas. Ela pintava, o que é uma influência direta, eu não só via e admirava a pintura, ao longe. Nessa mesma época eu comecei a improvisar. Hoje eu posso dizer, na época talvez não consciente, eu estava experimentando... Mas hoje eu posso dizer que já havia, não era consciente mas já havia, esse pendor para tentar trazer cores para a música, timbres... concepções. Às vezes eu fazia escalas, dizendo concretamente em música, superpondo escalas, pra piano, que não era só um aluno de piano estudando escalas, querendo escrever escalas, mas era trazer a cor que uma determinada escala significava quando você combinava uma com outras. Então, você trazer várias vezes dó maior, e depois fá sustenido menor, e depois si maior, e depois mi menor, juntos numa ideia... dar uma forma para isso, já era... Porque eu tenho alguns Divertimentos para piano, que foram inicialmente concebidos nessa época, por muitos anos revisados, amadurecidos (que eu chamo de regurgitado) até você se satisfazer, que são dessa época. A primeira concepção. A cor, a pincelada, como se fosse um teclado, num gesto, numa escala, podem ter justamente ligação daí. E, a casa de Alzirinha inspirava muita cultura. Tinham esculturas, tanto no Jardim quanto dentro de casa, eu prestava atenção, por exemplo: eu nunca aprendi a ser um bom enxadrista, mas eu via, tanto o seu José Fernandes quanto os filhos, os amigos, numa sala de jogos. Eles tinham uma mesa grande com xadrez, dama, eu sempre gostava de ir lá olhar. A ideia do jogo, da inteligência, da estratégia, do observar, você agir, mas pensar na consequência desta ação, também foram trazidas para a música, tanto para o estudo musical do instrumento quanto para o estudo da composição. De uma certa maneira eu tive esse ambiente que foi rico por alguns anos. Ainda quando o professor foi embora, quando

Maurílio foi pra Bahia estudar doutorado, eu não deixei de ter esse ambiente. Eu continuei com esse ambiente. Indo para o DART, continuando outras disciplinas lá, com os professores, de vez em quando tocando os recitais, mas sem orientação, no sentido pianístico, mas com essa orientação musical e com essa curiosidade sempre pra tudo. O que podia, eu digeriria.

F: Samuel Cavalcanti tem estilo próprio? Ou seja, que predomina em suas obras?

S: Aí, sim. Dizendo tudo isso que eu sou, eu acredito que hoje – porque inclusive tem um trecho da dissertação em que eu comento essas três obras, de Rautavaara, Messiaen e Almeida Prado rapidamente, e eu escrevo, na página 18, assim – que essa dissertação foi feita em 2008, aliás, defendida em 2008, então faz um bom tempo –, mas na época eu escrevi o seguinte, numa auto-observação, quer dizer, já a ideia de autocrítica, eu já afirmará que a minha trajetória composicional, que na época eu considerava exígua, hoje eu já não acho exígua, é baseado na diversidade. Então a diversidade é um pilar, e na experimentação das possibilidades técnico-expressivas do fenômeno musical e de suas possíveis relações com outras áreas do conhecimento humano: a pintura, a escultura, o desenho, a ideia de jogo, a literatura. A pluralidade é a palavra de ordem. Ser plural, buscar a pluralidade, ou se interessar pelo que é plural, já era consciente, em 2008. E pra trás, nunca deixou de ser, porque mesmo estudando piano, só me satisfazia ao piano. O ecletismo sempre esteve em mim, e a cada dia mais sinto aflorar o intuito de reunir antagonismos e dualidades. A dialética é um conceito pelo qual minha música esteve, em geral, até aqui pautada. Eu hoje, em 2021, posso dizer que continuo valendo, só faço a ressalva de que não acho mais que é música exígua. Talvez, fazendo mestrado eu quis ser um pouco modesto, porque eu precisava de um tempo pra o que eu já tinha composto nessa época, ainda em potencial, pudesse ter um reolhar. Aí eu reouvi, reolhei, refiz, regurgitei, amadureci. E disto brotou um bocado de obras, que hoje eu mantive, porque são consideráveis mesmas. Do ponto de vista artístico não era mais um estudo, eu transformei. Porque mesmo você estudando, você pode conceber ideias que são interessantes. Talvez ainda não seja capaz, naquela época, de desenvolver uma obra, suficientemente artística, mas fica o germe. Depois de muitos anos, como eu não gosto de ir além sem resolver o passado, então eu volto e vejo como eu poderia aproveitar, e me dou esse desafio, eu sempre me imponho desafios. Como é que eu posso transformar artisticamente essa obra, e ser uma obra com caráter, já madura e interessante, do que era potencialmente interessante, mas eu não tinha técnica para isso. Não tinha instrução, não tinha aula de composição, nada. Como era isso? Eu não tinha o contato com grandes compositores, vivos, pertinho, vendo compondo, vendo o processo... Como no

ateliê, que eu via Alzirinha pintando. Eu não tinha acesso a um compositor compondo. Então, depois de muito tempo, durante o mestrado com Ilza, Eli-Eri, na graduação, com Kaplan, que eu tive contato, aí eu encerro mestrado e começo a olhar para trás. Mas essa ideia de pluralidade, ecletismo, dialética, dualidade, antagonismos, reunidos, tudo isso, eu continuo com essa coerência comigo mesmo. Sobre a literatura, eu já tinha citado nessa época do mestrado oportunidades, em obras, que eu tive de relacionar música e literatura, música e natureza, e música e recursos poético-dramático-teatrais. Eu cito algumas peças, algumas delas não são estreadas até hoje – porque aí é um outro problema, não depende do compositor. Você tem as concepções, mas depende do intérprete. Em música, a dificuldade é essa: você depende de um bom intérprete, aquela pessoa que se dedique e se integre, e depende de montagens financeiras. Porque eu particularmente não consigo. Me constranjo a ter que ficar pedindo encarecidamente que algum instrumentista olhe pra peça... então eu prefiro ficar na minha... Porque às vezes, se o instrumentista não quiser tocar como você gosta ou imagina, você não tem como cobrar muito, porque é na base da camaradagem... Ele deve ter, pelo seu trabalho, que é grande, de tocar, uma remuneração, um reconhecimento financeiro. Se eu não tenho recursos financeiros, de aportes externos, para fazer um bom projeto e fazer essas obras saírem no papel, ou da ideia, eu prefiro que elas fiquem lá, do que serem malfeitas. Ou que se fez só por fazer... E, no fundo, no fundo, não me sentir satisfeito. Então eu preferi me resguardar nesse sentido, mas continuo coerente, continuo achando que cada dia mais é isso: o que eu tenho que fazer é compor. Se for levar a palco, que se leve dignamente. Porque pra compor é muita energia dispensada, tem que manter isso...

O caráter referencial – você perguntou dos referenciais –, no caso dessas minhas obras que eu citei, e da própria Católicos Limiares, esse meu referencial estético, eu cito por exemplo a ideia de busca do etéreo, do sublime, do que é mais do que o aqui e agora, relações com textos referenciais, que pode ser de uma obra até um conto, uma coisa concreta, uma determinada obra, mas eu me permito buscar essa relação. E nessa própria obra do mestrado eu cito muito isso. Eu achei interessante trazer porque olhando e relendo, eu acho que em nada eu mudaria. Porque às vezes a gente olha e acha que: “Meu Deus, eu escrevi isso!?” Por enquanto eu acho que o segredo dessa busca é isso, porque você vai consolidando naquilo que você já é, mas a todo momento, se a autocrítica for presente, você pensa, você é seu próprio algoz, no sentido de se incitar a ir além, de você se desafiar a se superar. Não se confiar nos aplausos, não relaxar com os aplausos, nem entrar em depressão com a crítica negativa. Você encafifar... Por que aquela pessoa está dizendo isso? Procede, não procede. É despeito? Porque ele existe. Se tem alguma procedência, no que isso pode me tornar melhor? Aí, só eu posso responder. Então, por

isso que eu me volto pra mim nesse sentido. E aqui eu fiz, muito bem orientado pela professora Ilza, que me deixou à vontade, uma obra que eu acho que vale, uma obra considerada, tanto como um ensaio sobre ela, que me mostra que hoje, reolhando – porque eu não vivo lendo o trabalho –, mas reolhando, e mesmo revendo a obra, a partitura – já tem um bom tempo de 2008 pra cá –, que eu cresci muito do ponto de vista de criação musical, no amadurecimento da concepção, tanto como de ter escrito muitas peças. E manter essa coerência, tanto dos referenciais quanto de... Agora, eu ter talvez adquirido mais formas, tecnicamente falando, de chegar nesse intuito.

F: O que te move, Samuel, para se expressar musicalmente? Qual é a sua paixão, aquilo que sempre está te chamando para fazer, que sempre te atrai na música?

S: A minha relação pessoal com a música. Eu acho que não tem como a gente transferir. É uma relação intransferível, é sua, tem que ser íntima. E eu digo, citando Leonard Bernstein. Música, pra ele, é o seguinte: você não precisa estar compondo a todos instantes, mas você tem que respirar música, pensar na música, escrever música, dirigir música, tocar música, estudar obra musical, lecionar, tudo a todo instante. Quando você está articulando um verbo, conjugando um verbo, você está conjugando o outro na prática. Cem por cento, o dia todo, ou seja, dormindo, sonhando com música. Que eu sonho muito. Às vezes acordo com a melodia pronta, a harmonização e tal... às vezes sonho com a música dos outros, sonho com maestros, com os maestros vivos e os mortos... Então, sonhar com música, estar acordado pensando em música, dar aula de música, depois vai compor, vai assistir um filme, pensar na relação da música com a narrativa do filme. Essa é uma relação que ninguém nunca me mandou fazer, nunca. Ou quando alguém diz assim: continue estudando, é esse o caminho e tal, mas eu mesmo já me disse isso. Isso é o que me move. Que não é uma paixão externa, nem adquirida com o tempo, é como se eu tivesse nascido assim, porque sempre me chamou a atenção. O ouvir é o principal. A Bíblia diz, por exemplo: “a fé vem pelo ouvir, o ouvir da palavra de Deus”. Então a minha fé musical é esta fé, porque é uma fé pelo ouvir.

Eu costumo dizer para os alunos: “música a gente não pega, não vê”. A partitura não é música, é uma tentativa de escrituração dessa música, mas que música é ideia, música não só é som, é som e ideia. Enquanto som ela é através de nós, passa pelos nossos corpos. Mas enquanto ideia ela é, em nós, manifestação de afeto, de espírito... É o *Veni Creator Spiritus*, hino antigo latino que tanto Mahler usou na oitava sinfonia. É uma sinceridade à paixão, não no sentido efêmero, contínuo permanente, de uma relação íntima com a música, pessoal. Não acho possível

transferir. Eu posso talvez contagiar, buscar esse contágio e mostrar o quão maravilhoso é você ser sincero com a arte musical, e o quanto ela te devolve também de maravilhas. A maravilha do ouvir. Eu quando escrevo a minha música, procuro ter essa maravilha de me ouvir, ouvir a minha ideia, de imaginar o instrumento tocando, os instrumentos juntos, as harmonias, os efeitos, quaisquer que sejam as concepções. Eu acho que é isso o que me move, essa minha entrega sincera. É o meu mover.

F: Muito bonito Samuel... Quais são suas obras-primas, Samuel?

S: Aí eu já vou me julgar, né? Mas, se obra-prima for as mais relevantes, dentro de tudo que eu já criei, uma que eu planejei bem – Rubem Alves, o filósofo e também pastor presbiteriano (mas deixou de pastorear, mas continuou, no sentido de professor) e filósofo, ele dizia: “todo pensamento começa com problema”. Estou lendo aqui, inclusive, na minha dissertação. Essa peça, Católicos Limiares, eu diria o seguinte, infelizmente por questões de montagem, porque ela envolve um grupo grande. Você veja, que a gente vai entrar na peça dos dois violinos, a dificuldade que foi para a gente só fazer uma vez até hoje, de 2015 pra cá. Imagine fazer uma peça que precisa de dezenove integrantes, e que dura cerca de meia hora. Uma peça robusta, foi resultado de minha pesquisa como um todo, do mestrado, eu faço um ensaio sobre ela. Eu já apresentei em diversos eventos, encontros, simpósios... Em um congresso, por exemplo, de filosofia da música, que eu fui pessoalmente falar sobre a obra, em Porto Alegre. Eu lembro que o mediador de uma tarde, o professor de contrabaixo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, estava presente lá, e ele disse: “porque você deveria fazer com que a CAPES e o CNPQ valorizassem e financiassem, porque isso é o resultado de uma pesquisa, tem um caráter – que hoje não existe mais esta palavra – que seria autoetnográfico”. Eu componho e analiso, fazendo o ensaio sobre a própria obra... é uma forma de se conhecer, é uma forma válida também de crescimento pessoal.

Não posso deixar de dizer que mestrado tem que ser pra isso. Porque ao crescer pessoalmente e ao amadurecer, a universidade cumpre o seu papel de fazer com que a sociedade adquira conhecimento. Eu sou parte, como contribuinte da sociedade, como cidadão da sociedade. E ao formar artistas, ou dar ferramenta aos artistas para adquirirem mais *métier*, ou melhor *métier*, melhor proficiência sobre seu fazer artístico, a universidade estaria cumprindo com seu papel. Então, de cara o mestrado se justificaria por isso. Mas parece que os órgãos não se conversam nisso.

Eu nunca de fato parei para solicitar esses apoios, mas eu sei que pelas exigências dos editais, que não são valorizando o indivíduo, isso se mostra muito difícil. Só em pensar nas dificuldades, quando você lê, eu já me dou pra trás. Na CAPES e no CNPq, esses órgãos que ele perguntou. Mas em outros órgãos eu até já perguntei. Agora, as dificuldades são muito grandes. Independente de ela ter ido ao palco ou não, eu posso dizer: ela é uma grande obra, porque eu consegui reunir e significar aqui muitos arquétipos. Por exemplo, o arquétipo da ideia do poeta, do monólogo, do “eu poético” está aqui, porque eu me valho do poema de um poeta britânico, que foi ícone, que é John Keats, a poesia Ode a um Rouxinol, *Ode to a Nightingale*. E quando escreveu isso, quando eu descobri, esse poema, eu disse: eu vou trazer pra cá! Então, reunir a escrita para um barítono, que às vezes canta, às vezes fala, às vezes ele imita pássaros, silva, sussurra. O nível de expressividade e riquezas de timbres, por tudo isso depois, desses anos todos a composição e vendo o que existe de ideias, a técnica composicional, o meu *modus operandi*, o processo que eu falo um pouco no ensaio. Eu não quis ser tão técnico, fui mais abrangente na ideia, eu vejo que é uma grande obra. E que a Paraíba mereceria ouvir. Eu não vou pensar individualmente: “eu mereço ouvir”. Mas a Paraíba deveria promover, do ponto de vista dos gestores, para que o povo paraibano conhecesse os seus, em vida; não é esperar eu morrer, daqui a 50 ou 60 anos, pra fazer. Essa é uma.

O ciclo dos meus 19 Divertimentos para piano, que eu posso dizer que nas duas versões é outra, porque originalmente eu escrevi para piano, começou lá na casa de Alzirinha, e aí faço a versão original para piano, e depois, muitos anos depois, reescrevo, transcrevendo para quarteto de cordas. Então as duas versões, juntando-as, dá uma obra de peso.

E eu escrevi uma peça, que é resultado de uma pesquisa de mestrado, de Rudson Ricelli, que é trompetista potiguar. E essa peça, que é também para câmara, um grupo considerável, semelhante a essa, Católicos Limiares, para grupo de trompetes, para narrador, que tem um texto também. É semelhante por isso... E para projeções eletrônicas. É uma peça bastante considerável. O nome é em latim: *Quid Credas Continuum Quid Agas*, que significa mais ou menos que você tem que permanecer continuamente crendo naquilo que você faz, ou se fazer continuamente aquilo que você crê. Tanto o Credas quanto o Agas vão e vêm, porque o Continuum está no meio. Se eu fosse desenhar com um gráfico, eu poria Quid Credas com uma seta pra Agas, e Quid Agas com uma seta redonda pra Quid Credas, como um círculo, e no meio o Continuum, ou a ideia contínua em torno. É como uma ideia medieval, porque o Quid Credas e o Quid Agas são princípios de hermenêutica antiga, da leitura dos textos antigos bíblicos, na época de, por exemplo, Boécio, da Idade Média, dos grandes organizadores do ensino eclesiástico, com Trivium, o Quadrivium. Eu descobri inclusive esse título de um livro,

de um professor canadense crítico de literatura. O livro é Crítica Literária. Que é muito interessante, porque ele acha um jeito, um critério, científico, de pegar qualquer obra de literatura e analisar. Ter um critério pra você não dizer assim “ela é boa porque eu gosto” ou “não é boa porque eu não gosto”. Ele já superou isso há muito tempo. Ele vai para dentro da obra, escrutina a obra, esquadrinha toda a peça. Então eu penso na música assim. Na época eu comprei esse livro em Natal. Rudson estava fazendo o mestrado comigo, era uma interação compositor-intérprete, aí me veio a ideia, um dia eu liguei pra ele e disse que já tinha o título da peça. E esse título diz muito sobre mim mesmo, que a gente acabou de falar. Você manter-se coerente nessa busca, é um resumo nessa frase “*quid credas continuum quid agas*”. Então essa peça, que eu até pretendi fazer, o término da peça – porque eu tinha concebido o todo, para o projeto do Rudson, bastou fazer essa concepção inicial – adaptei alguns corais de hinários, para o grupo de trompetes dele, e esses corais foram utilizados como se fossem objetos sonoros, inteiros, incrustados, tocados junto da massa, ao vivo. O sexteto de trompetes grava e eu determino na partitura onde enxerga, com essa pré-gravação, com a difusão acústica sofisticada, com várias caixas de som, tem um jogo de diminuir aumentar para o som circular no ambiente, ao mesmo tempo os músicos ao vivo tocando, não mais os hinos, mas a minha concepção, que vai engolindo os hinos aos poucos. Porque a aparição de cada um tem um significado. É uma peça que, do ponto de vista da montagem, é interessante, envolve, como se você tivesse numa catedral com um órgão poderoso, e dá essa parcialidade, o som anda com a parte eletroacústica, de projeção de caixas, e o sentido filosófico que tem no texto, que isso é tudo com uma voz grave falando. Eu tinha concebido, mas eu não tinha escrito em detalhes toda a peça, uma peça que inclusive ainda me dá trabalho numa fase de edição, para impressão. Mas se fosse montá-la, em 2 semanas eu resolveria isso. Eu quis terminar esse trabalho que eu tive há um tempo atrás, há uns dois anos, que eu encerrei. Mas eu quis fazer numa residência artística em composição, no estado de New Hampshire, nos Estados Unidos, e não fui chamado nessa primeira leva, que eu mandei a peça. Fiquei em *stand by*, esperando uma oportunidade, e aí veio a pandemia e suspendeu-se tudo. Mas resolvi terminar, e em casa mesmo consegui terminar. Essa é uma peça que eu acho que merece, por exemplo (hoje eu estou vendo outras formas), uma vaquinha virtual, uma campanha entre os trompetistas do Brasil e até de Portugal, ou de outros lugares da América Latina, para que os melhores trompetistas se candidatassem a tocar a peça, e conseguisse montar a peça numa sala de São Paulo, ou do Rio de Janeiro. Porque do ponto de vista de impacto com a plateia, ou gravar para vender online, não tenho dúvida de que qualquer público iria gostar, porque tem um apego visual e auditivo muito forte. Então, essas duas, por estarem representadas em fases diferentes da minha vida. Mas eu poderia dizer

outras, e no caso, entre uma e outra, os Divertimentos, são obras que eu, não sei se primas no sentido de perfeitas, mas no sentido de primeiras obras e mais importantes, com certeza.

F: O que elas têm em comum, e o que elas têm que as diferencia?

S: Eu posso dizer também, o próprio Estudo para dois Violinos, no sentido micro, de escrever para dois instrumentos. É uma peça muito significativa, foi premiada, foi reconhecida. Mas eu digo isso independente do reconhecimento externo. Sei que ela tem o valor dela, também. O Estudo para dois Violinos com a Quid Credas Continuum Quid Agas, ela é música até no cantar do título, e Católicos Limiares, além dos Divertimentos, o que têm em comum, do ponto de vista bem técnico, é a utilização das tonalidades e dos cromatismos, estruturando uma forma. Por exemplo, nos Divertimentos você faz uma mesma ideia se encontrar, concebida num determinado trecho da peça, e logo em seguida você vê, como se fosse uma entidade, de ser transposta, mas tem uma ligação direta de uma transposição harmônica que volta pra tonalidade, e tal. Se transpõe... Só o fato de ir transpondo, como se fosse uma música minimalista, ao invés de rodar em torno de uma mesma tônica, você vai transpondo, vai caminhando não só numa linearidade, mas como se a transposição fosse, ou para cima ou para baixo, dando uma bidimensão, como se fosse bidimensional. E isso é presente no Estudo para dois Violinos também. Aí cada obra vai tendo suas particularidades, por exemplo, nos Divertimentos, eles são bem curtos, é um caráter bem de brincadeira, tem aquela coisa do divertimento em si. Tem muito colorido, e modula, mas como a peça é curta não modula sempre, o tempo todo ou muito. Mas no Estudo para dois Violinos, ela é modal, no sentido de coleções de notas, mas cromática, e o modalismo se engole, porque o tempo todo o violino vai subindo, por meio-tom. Só que isso é num patamar, se você junta os dois violinos e dessincronizadamente, com o mesmo material, aí você sobe o patamar, porque você não tem, não é só mudar, não é só cromática, não é só subida. Tem interrupções, você junto os dois, junta sons não programados diretamente. Mas você já estava concebendo que são derivados, que é de um rasga-rasga dos violinos, da microtonalidade, que acontece quando um sobe primeiro, e o outro depois. Pequenos detalhes, portamento e tal, então, aí é uma outra ideia, surge como uma sonoridade que apesar do material escrito – estou falando o material, assim, numa certa ideia – mas o fim, a ideia maior mesmo, é você trazer como se fosse um sopro, um vento numa janela que está uma meia-fresta aberta, e você, ouvindo, passa velocidades diferentes, então ele canta, tem vários harmônicos resultantes, e tal, fica aquela coisa meio ruidosa, e tem uma ondinha, ela vai, e tal. Então, é mais uma imagem, nesse caso, que gera afetos, como um caleidoscópico, a cada vez que esse ciclo de

doze fecha. Ou ciclo de sete, como modos. São ciclos dentro dos ciclos, rodas dentro de rodas. Como a imagem da então carruagem de fogo na Bíblia, com o profeta Ezequiel. Porque são rodas dentro de rodas. Então, é uma forma de você representar em música. Descrições que são um tanto quanto abstratas ou difíceis de desenhar ou imaginar. É uma representação, porque por trás sempre tem algo. Eu entendo como uma frase minha, que eu acho que é um comum em todas as obras, todas, inclusive nessas que eu falei, é uma outra frase latina: “*ars celare artem*”. É arte esconder arte. Então, o que eu muito eu digo, eu também muito escondo. O que eu quero dizer mesmo sempre está além, por trás. Então, eu me valho do aparente, mas cabe àquele que busca, seja um musicólogo, ou violinista, regente, procurar um significado além das notas. Eu digo outra forma, mas seria a tradução disso para os alunos. Dando aula eu digo assim: música tem nota, mas não é nota. Ela é ideia, é sentimento, é expressão, é sensação, é imagem sonora, não é nota. Agora, tem notas. Você tem notas. Então, nesse sentido, eu acho que isso é comum em todas essas peças que eu falei. Elas têm em comum, sempre, algo que está além. É um desafio do intérprete buscar essa coisa que vai além da mera técnica, de você pegar a nota e executar naquela posição. Que essa nota tem a ver com a outra que veio ou que vai? Ou que vai ser ouvida daqui pra frente?... Como eu posso passar um sentido? Como eu posso compreender? Como eu posso passar, interpretar – o “inter” – para aquele que pense não nas notas (que eu estou tocando um milhão de notas), mas no que elas significam, no que elas provocam. E eu acho que é basicamente isso.

F: Samuel, o que mais estava acontecendo na sua vida ou no mundo quando suas obras-primas foram concebidas? Que relação isso poderia ter com esse lugar temporal?

S: Olhe, é difícil, porque, por exemplo, eu teria que pensar em cada um... No caso do Estudo para dois Violinos, por exemplo, eu posso citá-la com uma peça robusta, considerável. Ela foi concebida a partir de uma outra peça. A outra peça chama-se “Pororocas”. Tem nove letras. Porque nove é um número-chave, cabalístico, judaico, que eu gosto, e uso. E foi feita para o violinista Rucker Bezerra. Eu estreei com ele, em Manaus. Nós fomos trocar lá, num evento, nós estreamos lá. E o violino tinha partes semelhantes com a do Estudo. Eu já estava concebendo a ideia do Estudo, mas eu fiz o violino como que ele fosse uma espécie de uma lancha surfando no encontro das águas, no Pará, do rio Negro com o Solimões, da Pororoca. E o piano é todo tipo de sonoridade contra a natureza, vamos dizer assim. As serras elétricas – porque eu ponho, por exemplo, aquele aparelhinho que você bate café, aquele motorzinho, eu ponho pra tocar nas cordas, uma série de penduricalhos dentro das cordas do piano. Chaves,

molhos, coisa e tal, e isso vai dando uma sonoridade ruidosa. Além do motor, com o que eu vou fazendo no piano, as intervenções. Sempre improvisadas, com pouquíssimas anotações, ao contrário da parte do violino, toda escrita, toda pré-determinada. Inclusive, a ideia de botar aquelas estantes, no Estudo, já vem dessa aí. Porque era a forma que era possível. Não tinha parada. E isso já representa um pouco da concepção do que eu entendia, do que já me acontecia naquela época. Por exemplo, eu, pessoalmente, particularmente, vivia num turbilhão, com problemas, inclusive na universidade onde eu trabalhava. Então, existe essa coisa próxima a mim. E um turbilhão de coisas. Era um momento muito difícil, e de virada de fase de vida. E a concepção que eu via também no mundo, de se acelerar as coisas, e você correr, correr, para um lugar que você não sabe exatamente o que é. De eu dizer para os meus alunos da graduação, dos conservatórios onde eu ministrei, e dizer assim: “gente, o que eu percebo” – e eu dizia claramente às turmas –, “é que a humanidade está indo como boiada, como se fosse uma boiada de gnus, e é uma espécie de desfiladeiro, mas a boiada não tem noção. Então a tendência de todo mundo cair no precipício é gigantesca”. Eu dizia isso várias vezes. Então, trazer isso às vezes é consciente. Em alguns trechos de obras eu trago consciente. De forma indireta, quando eu provoço, conscientemente, ou direta, quando eu tento trazer como uma imagem. Porque é essa ideia, por exemplo, do início, que é o primeiro gesto do Estudo para dois Violinos, que é o “furioso e livre”, é, como você pode ser livre e ter uma fúria da criação, se você está sendo como boiada, guiado. Então, logo em seguida eu dou uma resposta, “inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for”. Então, tem a possibilidade do desafio, de cada um, não é mais boiada! E começa como um só, porque os dois começam o “furioso e livre”, quando vai o “inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for” é um só. E desse um só, o outro vai atrás. Mas vai atrás, em algo que é semelhante. Nós somos semelhantes, mas não iguais. Não é igual. Então, a partitura assume isso – e lembra que quando a gente fazia, que era um igual de cada dia? É o possível de cada dia. Você tem que ser sincero. Então, a representação daquilo que eu creio já está contida de alguma forma. Seja na minha visão do mundo – agora, assim, algum evento específico que tenha acontecido, eu poderia dizer de uma peça que eu agora esqueci, que eu acho que é uma obra-prima, mesmo, eu vou dizer: que é Tsunami Sonoro. Talvez ela se torne obra-prima, de fato, quando eu revisar – porque eu já tive ideia de revisar, mas nunca parei para olhar. Mas ela teve um sentido, assim, auditivo, foi gravada, a estreia, muito bem-acabada. Só que eu tenho uma ideia inicial que não foi feita, por diversos motivos, contingenciais, aqui da orquestra, foi feita aqui, pela orquestra jovem, e que eu quero escrever aquilo que eu concebi, e já com o que hoje eu vejo, já amadurecido, como eu fiz com os Divertimentos, depois de muito tempo. Mas Tsunami é uma obra. Só que Tsunami é o seguinte:

Tsunami é o contrário. Não é que eu tenha me inspirado em algo concreto, que estivesse acontecendo no mundo, naquele momento, ou um pouco antes. É o contrário: Ela previu. Ela anteviu. Ou pré-audou, pra ser no sentido auditivo. Porque ela foi estreada no dia 9 de setembro de 2004, e em 26 de dezembro deste mesmo ano aconteceu um grande tsunami que devastou Tailândia e ali, a região da Ásia. Então, ela foi profeticamente, nesse sentido, nostradâmica. Foi uma profecia né... E Samuel, na dúvida, é profeta, né! Então, às vezes a obra de arte, quando você tem essa consciência de ligação com a natureza, com o sentido transversal da humanidade, transversal ao tempo imediato, nem sempre a obra é mero reflexo do que está acontecendo; às vezes é antecipação. Porque você tem consciência de que, não para um evento em específico, mas para sinais de acontecimentos, como Messiaen costumava dizer do quarteto que ele escreveu, o Quarteto para o Fim dos Tempos. Que tempos ele se referia? Então, em que pese a instrumentação, tem a ver com o cárcere, na época e tal, que era o que era possível de se fazer naquela hora, se justifica uma parte da obra, mas o alcance da obra vai muito além. Mas eu já escrevi peças que tem a ver, não necessariamente essas. Essas, eu acho que são obras-primas, é outra coisa em comum por isso, porque elas tendem a transcender o seu momento. Tanto essa, do Estudo para dois Violinos, de um nodo menor, porque é só para dois, quanto as obras de maior grupo instrumental. Maior diversidade timbrística, maior paleta, e com textos, porque o texto tem por exemplo – eu vou me valer de poetas do passado: A outra, a Quid Credas, eu uso um poeta norte-americano, Walt Whitman, que tem um poema que é O Trompetista Místico. Então, a ideia do místico, do transcendental, do mágico, que é uma coisa que no fim do texto o poema aponta para os clarins do Apocalipse, as trombetas do fim dos tempos, as que anunciam a chegada do Messias e tal. É um poema muito interessante. E eu não podia deixar de, conhecendo, e tendo toda essa bagagem que eu falei antes, deixar de mencionar. Então, eu acho que é isso, às vezes não o fator que me lembre, diretamente, “olha eu estou pensando nisso”, mas eu penso ao contrário, sei que pode acontecer, aí eu acabo escrevendo. E aí quando acontece a gente vê que a peça veio antes, que no caso de Tsunami... Ou de outras, mas nessas que eu me refiro eu não tenho um acontecimento-chave, específico, não.

F: Como você define sua obra Estudo para dois Violinos?

S: É como uma peça importante, como poderia dizer, dessas primas, por esses motivos. Mas é uma peça que vamos dizer, formalmente, do ponto de vista da forma, é um contínuo (Quid Credas Continuum Quid Agas), quer dizer, essa Quid Credas veio depois disto. Eu chego nessa constatação depois, mas o ideal é como se eu buscasse – aliás, tem vários artistas, tanto no teatro

quanto na música, mesmo, que chegam a dizer. Eu podia dizer alguns: Schoenberg disse, de uma certa maneira, eu acho que Gilberto Mendes, aqui, em Santos, compositor brasileiro, já disse isso, e de uma outra forma também, em outros outras artes, escultura... já disseram: “você faz uma obra de arte porque você está insatisfeito, você continua fazendo uma nova obra porque você permanece insatisfeito. Se você se satisfizer, você para!”

Quem se satisfaz, na história da música, que a gente pode dizer que parou, é Rossini. Rossini teve uma época que parou de compor, até o fim da vida. Terminou o *Stabat Mater*, que seria a última obra registrada, que a gente tem acesso, mas ele foi continuar a vida com uma pensão vitalícia que tinha, tinha um restaurante e tal...Ele se satisfaz. Quando você não se satisfaz, você tem outra ideia. Você tem uma mesma busca, consigo mesmo, e as obras são reflexo dessa busca, numa direção só. Ainda que elas não se pareçam tão diretamente.

Então eu diria assim, que quando eu vejo, por exemplo, *Quid Credas*, hoje, e vejo o Estudo, que foi antes, mas que permanece com essa ideia de contínuo, é uma tentativa de materializar numa forma musical esse ideal, ou esse ideário. Então, por exemplo, essa peça aqui, eu defino como um gesto de demarcação do infinito, que ela começa de um de um ímpeto, o furioso e o livre, é quase como o caos, o furioso e livre é uma ideia... Não tem barra de compasso, a não ser o gesto inicial, mas não tem forma, fórmula de compasso, nem tem uma prescrição de um andamento. Tem um caráter: furioso e livre. E logo em seguida, uma determinação que é também individual, eu estou dando toda a bola pro intérprete, no sujeito, porque isso depende de cada um. Então, inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for, quer dizer, inexoravelmente no sentido de que você realmente vai até os limites, sem concessão. Tão rápido e tão regular quanto possível for, porque as irregularidades são previstas. Sabe-se que é dentro do possível. E a rapidez também. Aí envolve o conceito técnico. Então eu definiria assim: é um estudo, mas é um estudo do violinista além das dificuldades técnicas. É estudo musical, um estudo de autossuperação. A peça seria nesse sentido. E formalmente, ela vai e vai, passam-se as páginas, vão se acrescentando os gestos (como incrustados) novos, mas aquele contínuo permanece, aquela sonoridade permanece, e você só tem um novo gesto, um gesto de sincronia aqui, por exemplo, nessa versão está na página 23, que eu ponho o ponto de sincronia. Quem terminar primeiro espera pelo outro. Ou seja, se vocês são semelhantes, e você está lá na frente, você está dando a mão ao próximo. Vamos nos resincronizar. E essa resincronia é para entrar numa outra ideia, que não é mais furiosa nem livre, é tranquilo e sonhoso. Não é que não seja livre, mas é a liberdade onírica, é do sonho, e tem que ser um sonho tranquilo. Não tem mais o ímpeto da folha, vamos chegar num consenso. Aí esse tranquilo e sonhoso segue até uma coda, que é uma coda simples, uma coda singela, em

que a gente vai. Dentro desse sonhoso tem o cânone bravio e leggiero. Esse cânone é como que uma imagem que venha dentro do sonho, e lhe causa inquietação. A coda retoma essa ideia do sonhoso, não que o cânone não tenha, tem. Mas o cânone desenvolve essas ideias do sonho, E a gente encerra com essa coda. Mas mesmo eu dizendo essas paradas, ainda há um sentido de arco, ainda há um sentido de contínuo. Então, é um grande contínuo em que, como a vida, você tem percalços, você aprende a superar os percalços. É como a representação do viver. E aqui eu vejo assim, de várias formas, quer dizer, a forma explícita e expressa da dificuldade técnica, interpretativa, violinística mesmo, da montagem em si, e no sentido transcendental do que ela representa.

F: O que não define o Estudo para dois Violinos?

S: O que não define seria esse entendimento, assim, de um mero estudo de violino. Assim, é oitava, é notas curtas, arcadas. Isso é o que não define. Isso é o mínimo. O violinista, se ele não sabe antes, aqui ele não vai aprender! Eu acho que essa não é uma definição de estudo imediato, como a gente vai ter de estudos de técnica, como há por exemplo, métodos de piano de Beringer, de mera e pura técnica. Não é assim, de saltos... pensando no domínio do instrumento. Não, aqui é para quem domina o instrumento. Então, seria como escrever estudos de Chopin ou de Liszt, transcendentais, para o violino. E não para “um” violino. Porque a ideia dos dois é que os violinistas também estudam a construção de uma obra, do ponto de vista acústico, espacial, no domínio palco, nada estático, porque está o tempo todo andando, e do estudo do próprio som, do estudo da continuidade. O que não define é isso: essa coisa de pensar tecnicamente falando.

F: Samuel, existe uma imagem do campo das ideias para esta obra?

S: Além dessas, a ideia da fúria, da liberdade do sonho, da tranquilidade, da perseguição – porque o cânone é uma ideia de perseguição. Tem essa ideia de transcendental, da representação da vida, porque todos esses afetos a gente tem na vida. Quem vive de uma forma não apática, quem vive realmente... você tem os seus momentos de fúria, mas inexoravelmente você segue procurando ser regular, dentro da possibilidade. A rapidez inclusive é para o incômodo, porque a gente está correndo, correndo, correndo ... pra não chegar em lugar nenhum. Aqui a peça chega. Ela mostra, ela chega num fim, que até tem um fim dolorido, porque aqui no final são quatro notas com o arco (si bemol e mi bemol pra um violino, ré e mi pro outro). Você tem

quatro notas, tem uma “dor” do mi pro mi bemol e pro ré, mas ainda tem uma quinta justa, e essa justa está na nos intervalos que vêm desde o início da música litúrgica, centro-europeia, que a quinta justa é o intervalo perfeito... com o lá e o mi, em pizzicato de mão esquerda. Mesmo em dor, você tem a justa acontecendo. Isso é o fim da música, o gesto finalzinho mesmo, é o ponto final da coda.

Eu entendo que a obra de arte, e só para ser obra de arte, tem que ter isso: o vislumbre de um mundo melhor, uma forma do intérprete se enxergar, do ouvinte, no caso da música, se enxergar (apreciador, de modo geral), mas a própria obra tem que apontar. Ela não basta só problematizar, ou representar o problema, mas ela aponta caminhos.

F: Como você “inventou” a obra Estudo para dois Violinos? Nas palavras de Stravinsky.

S: É, nesse sentido eu inventei, porque ele fala dessa concepção. Então, de modo prático, partiu do Pororocas, usei essa concepção, mas eu acho que ainda não é a invenção. A invenção, bom, eu diria o seguinte: eu me impus, desde que eu comecei a estudar um curso de extensão em composição com Eli-Eri, a fazer exercícios – o curso era “técnicas e materiais (procedimentos) do século 20”. Toda semana ele passava um exercício, sobre o século 20. Uma técnica, ele contextualizava aquela técnica, ele mandava a gente fazer um exercício assim, dava prescrições do exercício. Desde o primeiro, eu me impus, além de fazer o que ele estava pedindo, a enxertar a melodia de Asa Branca. Então, eu acho que brota daí a concepção stravinskyana. Porque eu, me estudando, me conhecendo, me impondo, que não é imposição no sentido negativo, é um desafio. Eu estudei uma forma – por isso Estudo, também. Estudei uma forma de embutir a Asa Branca como concepção, como se os dois violinos perfizessem, até no palco, as asas. E a Asa Branca, numa fuga (a Asa Branca sai do sertão e vem procurar lugares menos secos, pelo menos essa é a canção de Humberto Teixeira). Então, a ideia é essa, a melodia o tempo todo fugiria, só que a minha ideia de fuga – ainda, só fuga, não é. Mas a minha ideia de fuga era uma fuga como um sopro, por isso que os violinos começam assim, quase que imperceptível. Depois do furioso livre eles já começam bem sutis, quase como que você sentindo só isso... Seria o batimento das asas, como se fosse um beija-flor... Porque então aí é uma ideia completamente abstrata, completamente minha, no sentido de uma Asa Branca mística, uma branca simbólica, é típica, de percorrer, como se fosse uma saga. A Asa Branca percorrendo o Sertão, o Cariri, o Curimataú... passando por diversas vegetações, e o sentido geográficos... Então a Asa Branca, em si, seriam os violinos, mas a vegetação é essa sonoridade violinística... Porque é tão pianíssimo, e vai surgindo, as coisinhas aparecendo, os batedores, tudo muito como um sopro,

como efeito. Então não é mais a nota, não é mais o movimento: é só a impressão da nota, no sentido de movimento, de ruído, de sopro, como se estivesse soprando o tempo todo, porque é rápido demais. Toma-se um outro significado da percepção, que tem a ver com uma espécie de saga. Muitas pessoas já me perguntaram sobre essa obra. Eu às vezes falo isso. Não que eu tenha pensado nisso nitidamente: vou escrever uma saga, e usar como um roteiro, e depois eu vou pensar... Não, eu pensei musicalmente, e depois eu achei palavras para explicar. Então, toda vez eu falo uma palavra nova, mas a ideia musical é a mesma. É como uma espécie de saga, só que é uma saga sonora, no sentido de Stravinsky. E essa é a ideia!

F: Por que esta obra foi dedicada à violinista paraibana Marina Zenaide Tavares?

S: Porque na época eu estava muito próximo a ela, contribui no trabalho dela, inclusive chegou-se a ventilar ela fazer uma redução pra piano do Concerto de Clóvis Pereira, e que ela tinha me convidado para fazer a redução... Eu estive na casa de Clóvis duas vezes com ela, e na época, eu não sei exatamente o ano que ela defendeu, mas é numa época próxima, mesmo. Muito pouco tempo antes, talvez. Então era a violinista que, na época, eu tinha mais contato. Então eu dediquei a ela. Ela ficou muito satisfeita, tá me devendo tocar [risadas]! Não tocou ainda! Mas eu fiz pra, nesse sentido, reconhecimento. Quando eu estive com ela, ela me mostrou a partitura de Clóvis, a gente chegou a solfejar juntos e tal... e ela falava em detalhes de arcadas... Ajudei nas coisas que ela não entendia, na parte do computador, de fazer tudo que ela determinava na partitura, eu digitei, no programa de edição de músicas, exemplos e tal. Então me ocorreu de dedicar a ela.

F: Vamos seguir... Qual foi sua principal inspiração para descobrir essa obra?

S: Eu descobri a obra, no sentido stravinskyano... porque depois que eu concebi e que fiz Pororocas, eu achei que Pororocas não foi suficiente. Então me veio: espera aí! Deixa eu equilibrar, deixa eu fazer a asa aqui dos dois lados, porque a asa está capenga. Porque não tinha uma ideia de asa. Em Pororocas era outra coisa. E a ambientação pianística era muito diferente, deixava uma outra música, apesar de ter uma linha semelhante. Não é totalmente igual. Eu reelaborei, melhorando algumas coisas, assim crustrando outras ideias. Porque como é uma saga, aí tem essa outra coisa – aí sou eu pensando, durante o processo. Se é uma saga da Asa Branca, mas se o violino representa essas asas, os dois, qual é a saga violinística? Então eu fui atrás de concertos pra violino, e que eu queria gestos violinísticos para serem incrustados

naquilo que eu já havia concebido de contínuo. Como eu enriquecer esse contínuo com incrustações violinísticas? Então eu fui para a literatura, como já era do meu fazer composicional, e do meu fazer musical como um todo. Fui ouvir músicas. Uma das obras que me chamou muita atenção, e que eu coloquei, que não é perceptível, porque eu não coloco um tema, mas eu procuro escalas, que o gesto, naquela obra é muito chamativo, e eu penso: eu quero isso aqui! Por exemplo, do segundo concerto pra violino, de Bartók. Então, tem escalas, desenhos escalares, e a própria tonalidade – aí eu pego, igual, na mesma tonalidade, e boto aqui. Mas aí eu boto como uma espécie de ornamento, apoiatura. Quebrando, ou impossibilitando a regularidade rítmica ou de pulso. Às vezes um pedaço num violino, outro pedaço no outro. Então eu transformo aquela saga, que primeiro, no transparente, seria a saga de uma ideia de uma Asa Branca, numa saga musical, violinística, que aí sim é um estudo de violino, mas o estudo também do repertório do violino. Porque, no que eu trago a identidade de um trecho de um concerto de violino, ícone na literatura... Não é perceptível, acredito que os violinistas não vão perceber, a não ser se eles ouvissem assim... porque eles tinham que ter o mesmo ouvido pra ouvir. Eu não ponho o tema de Bartók. Eu coloco uma escala que não é dele, é uma escala do sistema, no caso, tonal, mas em Bartók é um tonal bem modal... Mas é uma escala que é difícil, que chama a atenção. No próprio discurso do Bartók chama a atenção. Bom, eu trago para cá. Mas a função que essa escala exerce lá, não exerce exatamente aqui. Porque como o cromatismo rege tudo, então essas incrustações fazem parte só de uma ideia de sopro. Sabe o vento, quando começa numa direção e às vezes aumenta, muda, faz a curva, canta? Pronto, é isso. Essas incrustações. Então eu acho que essas ideias, violinisticamente falando, são ao mesmo tempo em que a ideia da Asa Branca.

F: Por que a denominação “estudo”?

S: Por todos esses motivos que eu falei. É um estudo composicional, é um estudo violinístico, desafiador. Porque não é fácil essa peça, é trabalhosa. Reúne muita técnica do que já foi escrito para o instrumento. Pelo meu estudo mesmo, de ter ido atrás do repertório violinístico, e porque é um estudo nesse sentido, como eu disse, de música de câmara, no sentido de o violino, ao tocar, não se concentrar estudando sozinho. Eu sei que na literatura tem estudos para dois violinos. Tem, por exemplo, duos pra dois violinos, tem às vezes divertimentos e tal... mas é nesse sentido mesmo. Eu estou estudando uma forma de me manter junto à tradição do instrumento, mas não nesse sentido somente, exclusivamente, técnico, que é o que não se representa nele. Se representa a transcendência disso. É isso e muito mais.

F: Agora duas perguntas juntas: em que aspectos os dois violinos são iguais? E em que aspecto os dois violinos são diferentes?

S: Eles são iguais no aspecto de se perseguirem um ao outro. E persegue o caminho de um mundo melhor, o sonho de uma tranquilidade. E eles são diferentes porque a dessincronização é particularidade do indivíduo, é o que nos individualiza. Então, eles têm notas comuns, mas em tempos diferentes, de formas diferentes, segundo as suas possibilidades. Isso é, ao mesmo tempo, o que diferencia e o que é comum.

F: Enquanto o primeiro violino tem pequenos grupos de notas ligadas em meio a um moto perpétuo, o segundo violino tem os mesmos grupos, com ligaduras e portamentos. O que isso significa na prática musical? Como esses grupos devem ser iguais e diferentes?

S: É uma parte específica, né. Então, por exemplo, logo no início, já no inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for – que eu coloco, inclusive, exclamação e reticências. Quer dizer: e possível for, pense!... Tem reticências. Eu determino, por exemplo, certos ataques da nota si bemol, é um si bemol 3, com *sforzato*, um chapeuzinho, que é um acento ainda um pouco mais pesado, e um acorde. Esse mesmo si, eu ponho em cordas diferentes às vezes, mudando a cor, e logo em seguida, quando muda a armadura de clave para o primeiro violino, o segundo tem mais ou menos o mesmo ritmo, com um gesto diferente. Então, um está ligado, e começa em *ppp*, crescendo pra *mp*, com leve decrescendo, com o tema da Asa Branca. E o primeiro está fazendo (são tudo semicolcheias) também a primeira parte da Asa Branca. Quer dizer, um, com uma arcada só, e o outro o destacado, na ponta do arco. Então a ideia é eu provocar todas as formas possíveis de dessincronização e deixar que, não as notas sincronizem, mas que fluxo seja “tão regular e tão rápido quanto possível for”, porque isso é um estudo violinístico. O violinista está muito acostumado, por exemplo, desde o seu repertório tradicional, ao hábito de tocar em orquestra, de um monte de violinos seguirem o mesmo pulso. E aí, agora não. Não é o pulso de uma nota, de um compasso, de um metro, mas um fluxo contínuo: como você pode se envolver com o outro, sem seguir pulso do outro. Então eu estou provocando. Por isso que eu digo que aquilo ali não tem a ver, não diz. É um estudo pra violino, mas é num outro patamar. Como é que os violinistas podem se juntar, sem perder a sua característica individual? Esse é o sentido.

F: A gente poderia dizer também que seria um estudo artístico?

S: É um desafio interpretativo. Não é mera técnica. A não ser que a gente diga agora: é uma técnica artística, não é uma técnica motora, não é uma técnica de domínio do arco. Por isso que eu disse: se você não domina arcada, não será nesse estudo. O que eu acho que talvez possa ser interessante, porque como ele dá conta da extensão do instrumento toda, é numa graduação, por exemplo, do aluno ler as notas desse Estudo. Levar a palco já é uma outra questão... Depende muito da entrega desse aluno, de uma boa direção, de um preparo técnico, pra ele realmente fazer tudo o que está exigindo aqui, e não ficar enganchando no que precisa dominar de técnica antes. Pra ele chegar nesse nível de concepção, de deixar a música fluir, precisa ser fácil toda essa parte técnica primeiro. Então, existe pela literatura violinística muita coisa já pronta.

F: Existe a expressão de afetos nessa obra? Quais são eles?

S: Bom, como eu disse, o afeto da tranquilidade, a sensação da tranquilidade, da fúria, da sensação de liberdade, de poder ser você, e o afeto da conciliação ao final. E também da bravura, porque o cânone, que é dentro da ideia de sonho, se encontra na página 24, é um cânone bravio. Então, tem muitos saltos, com dinâmicas súbitas, agudos em *ppp*, fortíssimo no grave, com ataque sempre no talão, fortíssimos, e os pianíssimos súbitos, com pequenas pausas só, intercalando, mas o fluxo permanece o mesmo, porque o outro violino não faz exatamente a mesma coisa ao mesmo tempo. Faz parecido, e em tempos diferentes, em cânone. Então, é um cânone de gesto, não necessariamente de notas iguais. E eu acho que esse é um afeto. Mas também o afeto da saudade, porque a sonoridade do arco barroco, no final, que essa coda vai para um arco barroco, e então traz toda essa referência simbólica que o repertório com arco barroco tem. Toda a tradição. É por isso que eu digo que ela é um estudo também da tradição violinística.

F: Existe a expressão de ideias nesta obra, e quais são elas?

S: As ideias da Asa Branca, ou a ideia da Asa Branca. A ideia da representação violinística, dessa saga violinística. Inclusive da saga da história, como disse agora. Quando um arco barroco entra é uma representação, como de volta para o passado, sem ser tão passado assim, porque não soa barroco. O arco barroco, para suavizar timbristicamente. Mas permanece essa ideia de harmonia, com esses harmônicos sonhosos. O interessante é que o harmônico depende muito,

como o caleidoscópio, da velocidade que os instrumentistas vão dar em si, porque às vezes os harmônicos coincidem ou não. E ao coincidirem, eles podem gerar acordes consonantes, bicordes dissonantes ou tricordes, porque tem umas notas com cordas soltas, que geram consonâncias ou dissonâncias, dependente da junção. Então, ele é aberto. Tem esse caráter de liberdade também. Isso é uma ideia, que é a ideia da possibilidade, do “ou”. Não só fechar a questão.

F: Como podemos dividir essa obra, em partes?

S: É, eu dividiria, agora falando, assim: ela tem a parte do gesto inicial, como se fosse uma espécie de introito, é o furioso e livre, mas é um gesto super rápido. Aí vem um contínuo imenso, até a ressincronização. Depois tem um tranquilo e sonhoso, e dentro do tranquilo e sonhoso, para que ele se manifeste como tranquilo, tem que haver uma contrariedade. Essa contrariedade é a ideia de fuga. Por exemplo, você sonha às vezes que corre, fugindo, sendo perseguido, ou caindo e tal, então, às vezes o sonho está tranquilo, mas (de repente) vem essa coisa. Então, é um tranquilo sonhoso, que também, nesse tranquilo e sonhoso eu faço uma citação, sem ser perceptível, assim tão facilmente, mas está lá, que é de um noturno, de Chopin. Perdão, de um estudo de Chopin. É um estudo que tem a ver com a tristeza, e o nome é “Tristesse” [Samuel canta a melodia]. Mas sem metro. Está só as notas lá. E mesmo assim, as notas só em harmônicos, com um contraponto, uma outra linha, que não é. Não é ao mesmo tempo, então quando junta, as notas não se batem. Só em você ter isso, essa ideia de sonho – que no sonho tudo é permitido –, para que essa ideia de tranquilidade flua, vem o cânone bravio, e incrustado nos harmônicos sonhosos, até chegar na resolução. Então tem essa sessão, tranquilo sonhoso, com cânone bravio, esse caráter bravio, e a coda, que é a partir de quando se usa o arco barroco.

F: Mais duas em uma: Quais são suas principais características? Quais são as suas principais qualidades (do Estudo)?

S: Então, as características, eu diria que são essas: as aparentes dificuldades de trabalho, de montar, as características representativas, e as transparentes, as simbólicas, aquilo que pode ser associado se o intérprete deixar a imaginação livre.

F: Como as partes são iguais, e como elas são diferentes? As partes da forma.

S: Na forma, elas são iguais assim porque, o furioso e livre é Asa Branca, em acordes. É como se eu condensasse todo estudo no furioso e livre. Como se fosse um estandarte. Vem aí uma tropa! E o estandarte tem um emblema daquilo significa a tropa, o nome da tropa, da família... É um estandarte. A partir do inexoravelmente a gente tem o esticamento desse germe aí, que está todo condensado, todo apertado, no máximo tempo possível, ou, da minha possibilidade... e aí chegasse, como se não tivesse mais pra onde ir, você, ao invés de cair no despenhadeiro, eu estou dando uma opção. Você flutua, é o tranquilo e sonhoso. Você flutua, só que, nem só de flores é feita a vida, então às vezes o cânone bravio traz a perseguição do dia a dia. Então, todas essas partes, todas, têm a Asa Branca. Ela tem esse mesmo material. Todas elas são uma ideia de perseguição entre os dois violinos. Mesmo no sonhoso, o caráter, o afeto, seja de tranquilidade ou de sonho, mas com as arcadas, por exemplo, do sonhoso, diferentes – eu por exemplo, boto a arcada com *tenuto* e no mesmo arco, vai demorar um tempo... que é diferente do outro, com menos ou mais notas, ou tudo ligado e tal, ou harmônicos que são saltos e tal, tem portamentos de uma nota para outra... Eu faço de uma forma que o tranquilo e sonhoso não soe colcheia-a-colcheia, nos dois violinos. Permanece essa identidade de sonho. Então, isso é algo que perpassa de igual, independente da peça. Porque tem seções, mas você não escuta necessariamente como seções, no sentido de: parou, vai pra outra tonalidade e tal... Não é esse tipo de forma. Há uma divisão de forma, mas existe uma unidade.

F: Quais são os aspectos que poderiam fugir do texto musical da partitura nesta obra?

S: Todos os filosóficos. Os simbólicos vão além, vêm antes, e serão depois dela. E assim, foge, mas está lá. Porque a música, a partitura tem o aparente e o transparente. Então, elas fogem do aparente, da escritura aparente, mas elas, de alguma forma, estão lá presentes. Dá um trabalho achar, tem que pensar. Resolver as notas e começar a pensar: como então eu chego lá? Eu acho que isso é o que, talvez, voltando lá à primeira pergunta, o que me define. Ou a outra pergunta, também, que falou sobre a identidade de Samuel como compositor. Então, eu acho que é isso. Eu trabalho com notas, no sentido aparente, mas antes dessas notas, e durante, e depois, vai ter ideias. A minha forma de pensar e ver o mundo, de perceber a música é uma condição para a minha obra ser interpretada. Se o intérprete se satisfizer só com o aparente, ele vai tocar as notas da minha música, mas dizer assim, como por exemplo, você falou em Stravinsky. Robert Kraft é um regente famoso, intérprete de Stravinsky, trabalhou com Stravinsky muito tempo... Ele é

um referencial de interpretação de Igor Stravinsky. Para alguém ser referencial da música de Samuel Cavalcante Correia, Sam Cavalcanti, precisa mergulhar nessa crença, de fazer a música ir além das notas. Acho que é isso: é achar sempre o desafio do que é que eu estou querendo dizer, além.

F: O que mais estava acontecendo na sua vida ou no mundo quando esta obra foi concebida?

S: Falei, né, então. Na minha vida, as dificuldades pessoais e profissionais, como também inclusive na época que eu estava encerrando a revisão dos Divertimentos. No mundo... Muita coisa acontecia no mundo, mas nada em particular para me marcar, que eu pudesse me lembrar. De cara, não.

F: Certo, vamos continuar. O que você pensa sobre o papel do intérprete e as contribuições que este pode trazer para uma obra musical?

S: Em geral, depende do intérprete. Vou dar um exemplo, Leonardo Bernstein foi um grande representante, grande maestro, regendo muita música. Mas ele trouxe uma contribuição significativa obra de Mahler, porque ele – quem fala isso é no livro de Neschling, que é outro judeu, até tem uma relação de familiaridades distante com o Schoenberg, que era um dos queridinhos de Mahler (eu estou dizendo de Neschling). E Neschling diz de Bernstein que, tudo que ele queria fazer, que parecia não estar na partitura, é porque Bernstein ia ao transparente. E às vezes, Bernstein, falando, dirigindo nos ensaios com os músicos, dizia: “é como se eu fosse uma espécie de encarnação de Mahler”. Ele era judeu, não tem nada a ver com reencarnação, nesse sentido, mas ele dizia “como se”. Como se ele se revestisse de Mahler. Ele gravou muitas vezes... Então, eu acho que um intérprete como ele traz uma contribuição assim, decisiva, para a compreensão do criador. E não só em música. Eu poderia dizer, por exemplo, aqui no Brasil há atores com Paulo Autran, ou diretores que interpretam o texto teatral, como Antônio Abujamra, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Tônia Carrero... são intérpretes que trazem uma vida ao papel, que você parece que não consegue, depois de um certo tempo, enxergar personagem, ou no caso da música, enxergar aquela obra, sem a referência daquela voz, aquela inflexão. Então, por exemplo, o som de Glenn Gould, tocando Bach, é marcante, é definido, você pode amar... não é questão de gostar, você pode amar outras interpretações, mas é decisiva a entrega sincera que Glenn Gould tem à obra de Bach, que muitas vezes o próprio Bernstein,

que fez isso com Brahms, não concordava com a maneira como entendia Glenn Gould, mas respeitava, no sentido de entender que havia coerência com aquele argumento. O pensamento do concerto de Brahms, por exemplo, o primeiro, não era o pensamento de Bernstein, mas fazia sentido dentro da explicação de Glenn Gould. Então, talvez seja nesse sentido. Quando alguém resolve entrar no espírito da peça, o *Geist*, em alemão, o *Geist*, o espírito de criação, o *Veni Creator Spiritus*, de cada obra, entendendo quem é o compositor dessa obra, eu acredito que, então, ele sendo sincero, vai crescer, crescer no sentido de não crescer ao que está além, crescer no sentido de entender e fazer essa ideia ecoar para além. Porque é muito fácil o intérprete dizer assim: “Ah, eu gosto de fazer assim, eu sinto que é assim!” Mas você não precisa ser um grande intérprete para sentir. Sentir, em tese, todo mundo pode sentir. Mas, a partir do momento que você diz: “eu sinto por isto, porque a música me leva a isso”, ou a conversa com o compositor, ou outras obras do compositor e tal... É como se ele fosse buscar. Aí eu penso no intérprete, sabe o meu referencial de intérprete e de interpretação? É pegar, por exemplo, hieróglifo maia, egípcio, ou um antigo, chinês, que não é uma letra, é um ideograma. Então você tem lá, e pra você traduzir pra uma língua moderna, para dizer o que significa – porque a gente só vai entender numa língua moderna. Então, esse público moderno, eles precisam mergulhar, não é só o ideograma, para achar a tábua de leitura do ideograma, você tem que entender como o povo criava, como o povo via a relação com os astros do céu, com as estações, um todo... Então, um arqueólogo mergulha naquela tradição, naquela cultura, pra então pegar aquele “alfabeto” e traduzir os escritos. Eu acho que música não é diferente, porque há mistérios na música que o intérprete, o vão intérprete, ou vão instrumentistas, não escrutina, embora tenha até, vamos dizer, o domínio técnico de tocar todos as notas. Mas a música é mais do que isso. Eu acho que ele cresce quando ele se despe desse comodismo, ou preguiça, de só tocar as notas, mergulha lá mais fundo, e aí diz: “bom, esse é o meu entendimento, humildemente, da obra!”.

F: Existe lugar para contribuições, improvisações ou experimentações, que os intérpretes podem agregar a esta obra?

S: Experimentações, no sentido que a gente tem, de verificar tipo de sonoridade, não. Mas ele pode, por exemplo, experimentar tipos de arco barroco, ele pode até experimentar os arcos modernos, combinando com os arcos barrocos... ele está pensando na obra, sim. Ele pode experimentar, por exemplo, como eu experimentei, na disposição das partituras na hora da performance, da montagem, levando ao palco. Que já não é mais a ideia da interpretação, mas

a execução dessa interpretação. Eu entendo que performance é isso, não é a confusão com interpretação, que se faz, ou usando as palavras como sinônimos. Onde tem a questão do sujeito é no inexoravelmente tão regular e tão rápido quanto possível for, eu acho que é quando ele pensa, cada página dessa música, na relação de um violino com outro, e elabora na cabeça um tempo interno, de regularidade que se desregula à medida que os eventos forem acontecendo. Aí eu acho que ele traz uma articulação contributiva. Ele está articulando aquele todo que só ele está ouvindo e que ele externaliza na hora de tocar. E existe a experimentação do dia, da possibilidade daquele dia. A possibilidade do outro dia seguinte, do outro dia seguinte... Se essa peça pudesse ser ensaiada, depois de estudada, do início ao fim (vamos lá, pá!), num dia, aí, daqui a uma semana – e o intérprete até se quisesse gravar, para ouvir e pensar ou repensar, porque ele não está só, não é sozinho, só pensando, está pensando no outro, aí ele discute e vê com o outro e imagina: “olha, a gente ainda pode, você pode, aqui, segurar... isso aqui, porque aqui tem isso aqui... lá na frente, eu vou segurar”, e tal... Ou então: “vamos segurar dessa vez, vamos experimentar dessa vez, semana que vem a gente vai experimentar aqui”... Então, ele pode testar a obra assim. É um outro grau de experimentação ou de acréscimo, nesse sentido, de contribuição. Mas sempre partindo do texto, que está bem prescrito, bem elaborado. E a ideia do sonhoso, por exemplo, é completamente individual. Eu não dou indicação metronômica nenhuma, então, eu acho que o sonhoso pode ser mais ou menos regular. E os intérpretes combinarem entre si, também – porque são os dois –, chegarem a esse consenso.

F: Aí, por último, Samuel: quem tem alguma coisa a dizer sobre esta obra? Experts, testemunhas, professores, pessoas...

S: Marina deve ter se debruçado sobre a obra, e viu a pré-estreia, quando a gente ensaiou. Antes de ir pra Bienal. A professora Ilza Nogueira, porque, como ela trata dessa coisa, da vitalidade, e ela me orientou no mestrado, e também esteve na pré-estreia. O professor Leopoldo, que é o esposo de Ilza, que, como violinista chegou até a sugerir. Ele sugeriu uma coisa interessante aqui, que foi o fim do cânone, quando se muda para o arco barroco, porque a mudança do arco barroco não é ao mesmo tempo. Porque daria uma ideia de *cesura*. Eu proponho a *cesura* aqui, com uma barra dupla, e a fermata nos dois instrumentos, mas Leopoldo sugeriu o seguinte: o que você acha – disse ao final do ensaio geral –, o que você acha de trocar o arco também desregular, um troca primeiro, o outro depois, porque aí o som não vai mudar bruscamente? O que que você acha? Eu vim para sugerir.” Aí eu disse: “eu acho muito boa a ideia.” Anotei e fui pra casa pensar onde, como... Aí eu achei uma solução, que é bem interessante. Que seria

uma novidade, uma novidade só de como colar o final... Ele sugeriu inclusive pensando nessa ideia de continuidade, que tinha da coerência do próprio discurso da peça. E eu achei que era muito bom. Do ponto de vista de montagem, foi excelente. Eu, imediatamente acatei. Então, ele pode dizer isso – não sei se vai lembrar –, mas que ele pode dizer. E, na estreia da peça, além de vocês, quem viu a passada de som, vocês sentindo a sala, é o compositor Mário Ferraro, que viu de noite, de novo – ele tinha peça nesse dia, na estreia –, e as pianistas, Patrícia Bretas e sua colega do duo, Kevorkian, podem, com certeza dizer, elas viram também. Pauxi, que é flautista, e é compositor no Rio de Janeiro, que viu de manhã as partituras dispostas... de noite também, estava presente, tocou a peça de Alexandre, e os compositores de um modo geral. A plateia, que era bem seleta naquele dia, na Bienal. Eu me lembro, por exemplo, de Edino Krieger presente lá. Tacuchian... Eu me lembro de pessoas que vieram falar comigo. Um compositor que estava presente na seleção da premiação, dos premiados, é Herry Cowl, de Curitiba, ele pode dizer também, porque disse que chamou muita atenção, depois ele veio falar comigo que nunca tinha visto, nos Estados Unidos, uma música – por exemplo, com o sentido de repetição minimalista, chegar nem perto dessa ideia. O coquetel foi muito bom pra gente tirar essas impressões, ali, da estreia. E ele estava na indicação, dos indicados para a premiação, então ele viu a partitura antes de ir pro palco, na estreia. Marisa Rezende, que teve uma impressão muito forte... Eu acho que são pessoas bastante abalizadas, que certamente vão lembrar. E eu acho que, também, todas as pessoas podem dizer alguma coisa, dos comentários que estão no YouTube. Do Facebook também. Porque eu coloquei as fotos da pré-estreia, e tal, a gente, se for puxar para data, vai achar... Mas do YouTube também, porque no meu canal, no YouTube, tem essa música inteira, a estreia inteira, e comentários que até hoje o povo comenta. Porque em música contemporânea, eu desafio ter muitas obras com o tanto de visualizações e de comentários como essa peça. Desde as dificuldades violinísticas – eu lembro que tinha um violinista na estreia, que ficou abismado com o grau de dificuldade... Tem gente que ouviu a Asa Branca. Está lá nos comentários... Então, tem pessoas bastante entendidas lá, comentando, mas tem pessoas comuns. E pessoas de várias nacionalidades. Então, eu acho que quem pode dizer da peça é quem se prontificou a ouvi-la, com o coração aberto para ouvir.

F: Ótimo, Samuel. Foi muito bom ouvir tudo isso. Você teve uma gentileza de se abrir, né? Falar tanto... Foi assim, um prazer ouvir, dessa vez, e poder tocar a peça com mais consciência, com mais profundidade, e como essa relação mais estreita que a gente também desenvolveu. Que vem de lá, numa relação humana, de amizade. Então é um grande prazer, um privilégio. E quero agradecer e desejar vida longa, então.

S: Eu que agradeço. Obrigado!

F: Estou até emocionada! Então, Samuel, só quero comentar agora nos bastidores, mas vou deixar gravando, que acho que a gente tocou essa peça – como você disse: “a saga do começo ao fim” – duas vezes, que foi na pré-estreia (... ou melhor, três!), na estreia, e no ensaio [geral], porque ela tem essa coisa que “não para” ...

S: A dificuldade das partituras.

F: Em casa, estudando, o fato de eu e Vinicius morarmos juntos, marido e mulher, sempre dava para ensaiar. Mas não dessa maneira, inteira, pelo fato de ter que passar as páginas. A gente dava uma pequena pausa, passava e continuava. Então, viver ela na sua intensidade, mesmo, foram três vezes. Então, eu fiquei me lembrando disso, aqui, na sua fala, como que ela tem essa particularidade, de ser, vamos dizer, um momento bem intenso. Você se prepara para viver, praticamente no palco!

S: É, isso! Representa a vida, toda.

F: Muito bom!