



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

**Compositor e Intérprete: Reflexões Sobre Colaboração  
e Processo Criativo em Caminho Anacoluto II – *quasi-  
Vanitas* de Marcílio Onofre**

**Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo**

João Pessoa, PB  
Fevereiro / 2016



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

**Compositor e Intérprete: Reflexões Sobre Colaboração  
e Processo Criativo em Caminho Anacoluto II – *quasi-  
Vanitas* de Marcílio Onofre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas (violino).

Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo

Orientador: Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

João Pessoa, PB  
Fevereiro / 2016

L799c      Lôbo, Rodrigo de Almeida Eloy.  
Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em Caminho Anacoluto II - quasi-Vanitas de Marcílio Onofre / Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo.- João Pessoa, 2016.  
83f. : il.  
Orientador: Hermes Cuzzuol Alvarenga  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA  
1. Onofre, Marcílio - crítica e interpretação. 2. Música.  
3. Práticas interpretativas (violino). 4. Colaboração musical.  
5. Técnica expandida. 6. Laboratório composição musical.

UFPB/BC

CDU: 78(043)




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


**DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

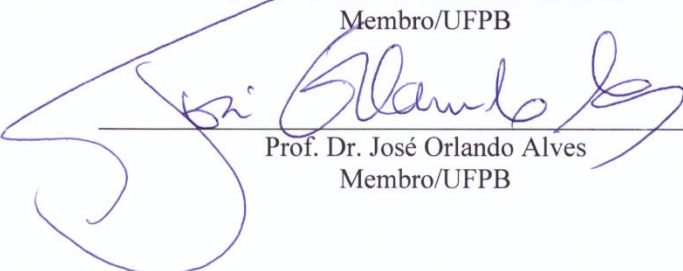
Título da Dissertação: **"Compositor e Intérprete: Reflexões sobre Colaboração e Processo Criativo em Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas* de Marcílio Onofre"**

Mestrando(a): **Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga  
Orientador/UFPB

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Ulisses Carvalho da Silva  
Membro/UFPB

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Orlando Alves  
Membro/UFPB

João Pessoa, 29 de Fevereiro de 2016.

*Dedico este trabalho à minha mãe, a maior incentivadora de todas as minhas conquistas.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por guiar os meus caminhos e preencher minha vida com tanto amor e gratidão.

Aos meus pais, Romeyka e Romero, pelo amor e dedicação em todos os momentos de minha vida. Amo vocês.

Aos demais familiares, pelo apoio e carinho sempre.

Ao Professor Hermes, pelo apoio e dedicação durante minha formação profissional e orientação neste trabalho.

Ao Professor Marcílio, pela obra Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas* e pelo trabalho em conjunto, resultando nesta pesquisa.

Aos Professores Orlando, Ulisses pelas suas considerações e sugestões que engrandeceram este trabalho.

A Ana Paula, por tornar melhores os meus dias, mostrando, com muito amor, o quão querido sou.

Aos meus amigos, pelo apoio, incentivo e paciência.

À coordenação do curso, na pessoa de Izilda, sempre solícita e dedicada em todo o curso de mestrado.

*Se você tem certeza de seus fatos, você deve defender sua posição.  
(Cecília Payne).*

## RESUMO

Uma pesquisa realizada acerca da obra escrita pelo compositor Marcílio Onofre (1982), o presente trabalho visa oferecer algumas reflexões sobre o processo de colaboração entre compositor e intérprete na música Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas* para violino e piano. Trataremos do processo de expansão técnica que ocorre na música contemporânea e os resultados nas músicas deste período. Também será oferecida uma breve apresentação do compositor, do Laboratório de Composição Musical, a participação de Onofre no laboratório e as colaborações ocorridas. Por fim, será feita uma abordagem à obra Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*, seus aspectos estruturais e uma reflexão sobre a participação deste pesquisador no processo de colaboração com o compositor.

**Palavras-chave:** Violino, Colaboração Musical, Técnica Expandida, Laboratório de Composição Musical, Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*.



## ABSTRACT

A survey about the work written by the composer Marcílio Onofre (1982), this research discusses the collaborative process between the composer and the performer in *Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas* for violin and piano. We will discuss about the process of technical expansion that occurs in contemporary music and the results in the music of this period. We will also introduce a brief presentation of the composer, the Laboratory of Musical Composition, Onofre's participation on it and the collaborations that occurred. Finally, an approach to the work *Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas*, its structural aspects and a reflection on the collaborative process.

**Keywords:** Violin, Musical Collaboration, Extended Technique, Laboratory of Musical Composition, Marcílio Onofre, *Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas*

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

CCTA – Centro de Comunicação, Turismo e Artes

CD – *Compact Disc*

COMPOMUS – Laboratório de Composição Musical

DeMús – Departamento de Música da UFPB

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

LP – *Long Play*

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trecho de “Rounds” para viola preparada, compositor David Ernst. (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 190). .....	25
Figura 2 – Marcílio Onofre, Quarteto nº 2, II movimento, compassos 15 a 21. ....	32
Figura 3 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 66 a 69.....	32
Figura 4 – Execução da técnica "cuíca" pelo violinista. ....	33
Figura 5 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 5 a 8.....	33
Figura 6 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 150 a 152....	34
Figura 7 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 1 a 11. ....	37
Figura 8 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 116 a 122. ....	37
Figura 9 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 82 a 89. ....	38
Figura 10 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 209 a 235. ....	39
Figura 11 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 1 a 19. ....	41
Figura 12 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 12 a 17.....	42
Figura 13 – Microtonalismo utilizado por C. Ives em Quarter-Tone Choral. (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 75). .....	43
Figura 14 – Organização dos acidentes para Caminho Anacoluto II. ....	43
Figura 15 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 1 a 2. ....	44
Figura 16 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compasso 11.....	44
Figura 17 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compasso 66 a 69.....	45
Figura 18 – Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compasso 127 a 129. ..	47
Figura 19 – Pontos de contato definidos por Simon Fischer. (FISCHER, 1997, p. 41).....	48

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Algumas colaborações com violinistas realizadas durante o século XX.....	17
Tabela 2 – Processos colaborativos entre membros do COMPOMUS e violinistas.....	29
Tabela 3 – Relação dos processos colaborativos desenvolvidos por Marcílio Onofre.....	30
Tabela 4 – Relação dos harmônicos que geram multifônicos em Caminho Anacoluto II.....	34
Tabela 5 – Relação das informações dos símbolos contidos em Caminho Anacoluto II.....	40

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1.....</b>	<b>15</b>
O PROCESSO DE COLABORAÇÃO ENTRE O COMPOSITOR E O INTÉRPRETE NA CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA MUSICAL .....	15
1.1 – Técnica expandida .....	21
<b>CAPÍTULO 2.....</b>	<b>27</b>
<b>MARCÍLIO ONOFRE E SEUS PROCESSOS COLABORATIVOS .</b>	<b>27</b>
2.1 – Laboratório de Composição Musical – COMPOMUS e a atuação de Marcílio Onofre.....	27
2.2 – Processos colaborativos entre Marcílio Onofre e outros instrumentistas .....	30
<b>CAPÍTULO 3.....</b>	<b>35</b>
CAMINHO ANACOLUTO II – UMA VISÃO TÉCNICO-INTERPRETATIVA.....	35
3.1 – Do som ao silêncio.....	36
3.2 – O violino e sua expansão técnica em Caminho Anacoluto II .....	39
3.3 – Reflexões sobre a colaboração em Caminho Anacoluto II.....	45
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>51</b>
APÊNDICE A – Roteiro da entrevista feita com o compositor.....	53
ANEXO 1 – Partitura Caminho Anacoluto II.....	64
ANEXO 2 – Programa do Recital de Mestrado .....	81

## Introdução

O processo colaborativo existente entre compositores e intérpretes durante a criação de novas obras musicais é um recurso a ser considerado. Esta prática já foi utilizada por muitos compositores durante toda a história da música e ainda hoje é empregada. A evolução da linguagem técnica instrumental e a busca por explorar novas fronteiras composicionais são alguns dos fatores motivadores da busca pela colaboração.

A partir do trabalho em conjunto, a possibilidade de extrair informações pertinentes a respeito do compositor e do intérprete podem vir a ser importantes para o conhecimento da obra. Onofre (2015) observa que: “a colaboração compositor-intérprete é um processo complexo de associação artística com um ou mais objetivos específicos”. Com esta visão, entendemos que o processo, apesar de não ser necessário, pode ser de grande valia para ambos.

Com a busca por novas sonoridades e também pela extrapolação dos limites da técnica tradicional do instrumento pelos compositores contemporâneos, uma nova notação vem sendo desenvolvida para que sirva de suporte gráfico para as novas maneiras de tocar propostas. Estas novas maneiras de tocar que, de alguma forma, fugiam da técnica tradicional consolidada, passaram a ser chamadas de técnicas expandidas. Copetti e Tokeshi (2005, p. 319) citam como exemplos de técnica expandida “o recurso de produzir sons percussivos no tampo do violino, de tocar com pouca pressão nos dedos da mão esquerda ou ainda de mexer nas cravelhas enquanto se fricciona as cordas com o arco”. Podemos perceber que a busca por novos timbres se tornou uma tendência na música da atualidade.

Esta maior procura pela colaboração após a metade do século XX pode ser compreendida pelo fato de que uma parte dos compositores contemporâneos estão na busca por criar universos sonoros próprios. Até o século XIX, o sistema tonal ainda dominava a escrita musical, o que unia os compositores em um mesmo universo. Entretanto, a individualidade composicional e sistemática dos compositores contemporâneos fez com que o processo colaborativo se tornasse uma fonte de pesquisa primária para os compositores e intérpretes.

Diante de toda esta mudança, discutiremos alguns aspectos desta nova linguagem violinística na música contemporânea brasileira sob a ótica da colaboração artística entre compositor e intérprete. Para tanto, optou-se por estudar este processo dentro do ambiente do Laboratório de Composição Musical – COMPOMUS, da

Universidade Federal da Paraíba. Tomando-se o COMPOMUS como universo, o estudo será baseado na peça Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas* para violino e piano do compositor paraibano Marcílio Onofre (1982). Diante disto, este trabalho busca entender como Onofre, compositor representante da nova geração brasileira e membro do COMPOMUS, faz uso do violino para expressar alguns aspectos de suas intenções musicais utilizando-se desta obra como referencial. Nesta pesquisa serão relatados aspectos pontuais da concepção da obra e do uso do violino tendo como referência o processo colaborativo entre o compositor e este pesquisador. Portanto, a pesquisa justifica-se no seu desejo de avaliar como a interação entre o compositor e o intérprete violinista é capaz de determinar e ou influenciar a utilização de determinados recursos violinísticos em uma obra específica.

A hipótese levantada, então, é que o trabalho colaborativo pode gerar ferramentas que auxiliem tanto o compositor quanto o intérprete. Desta maneira, o processo pode ser uma fonte de informações e discursões em que ambos estão inseridos.

A escolha da obra Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas* foi feita devido a proposta de Onofre em conceber uma peça a partir da colaboração com este pesquisador. Onofre já havia desenvolvido trabalhos colaborativos com outros músicos, o que despertou o interesse deste pesquisador em entender o processo de colaboração desenvolvido por ele. Com isso o **objetivo geral** deste trabalho é compreender como estão sendo utilizados os elementos da técnica violinística na obra selecionada (Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*) desdobrando-se nos seguintes **objetivos específicos**:

- Verificar o processo de colaboração entre o compositor e o intérprete na construção e interpretação da obra;
- Identificar possíveis elementos, resultantes de outras colaborações, que se relacionam com o uso do violino na obra selecionada;
- Divulgar a obra Caminho Anacoluto II para violino e piano.

A possibilidade de realizar uma análise morfológica da obra Caminho Anacoluto II, *quasi-Vanitas* foi descartada uma vez não se encaixava à proposta do trabalho. Entretanto esta abordagem pode vir a ser utilizada em trabalhos futuros.

Para contemplar tais objetivos, foi elaborada uma entrevista com o compositor com o intuito de esclarecer dúvidas sobre o processo de colaboração e elementos estruturais da obra. Também foi feita uma pesquisa bibliográfica, que acompanhou toda

a pesquisa, com base em publicações relativas à prática interpretativa e de conteúdos que demonstraram ter relação com o tema.

Esta dissertação está organizada em três capítulos, sendo o primeiro, uma contextualização do processo colaborativo entre compositores e intérpretes ao longo da história da música. Também foi feita uma contextualização sobre as novas possibilidades timbrísticas a partir da técnica expandida.

No segundo capítulo, será feita uma breve apresentação sobre o compositor Marcílio Onofre e traçaremos um breve panorama sobre a criação e produção do COMPOMUS que é ligado ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA – UFPB). Ainda neste capítulo, serão tratadas as colaborações feitas entre Onofre e outros músicos/grupos, e como estas se relacionam com a obra estudada.

No terceiro capítulo, serão vistos os aspectos gerais de Caminho Anacoluto II. Assim entenderemos como ela se relaciona a dois conjuntos de obras do compositor e seus significados extramusicais. Também será feita uma abordagem técnico-interpretativa com base no estudo da partitura através das intenções propostas pelo compositor e de como Onofre trata elementos da técnica violinística na obra selecionada. Desta forma, este trabalho tem a finalidade de fornecer subsídios para compreensão do processo de colaboração entre o compositor e o intérprete e como este pode influenciar na composição e interpretação da obra.



## CAPÍTULO 1

# O PROCESSO DE COLABORAÇÃO ENTRE O COMPOSITOR E O INTÉRPRETE NA CONSTRUÇÃO DA OBRA MUSICAL

A colaboração entre o compositor e o intérprete durante a criação de uma obra musical é um fato que pode ser observado durante a história da música. Pode-se dizer que o processo colaborativo foi iniciado pelos próprios compositores-intérpretes, a exemplo de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) e Niccolò Paganini (1782 – 1840) que pensavam suas músicas para eles mesmos tocarem. Além disso, os compositores podiam associar-se com intérpretes para realizar estes processos. É razoável considerarmos que ao realizar estas colaborações, os compositores podiam sofrer a influência da particularidade de cada intérprete. Considerando-se o universo violinístico e seus representantes, podemos observar que muitos violinistas do passado apresentavam particularidades bem notáveis na forma de tocar que, em alguns casos, tinha até mesmo o potencial de identificar um determinado violinista. Um exemplo de um violinista com estas características é David Oistrakh<sup>1</sup> (1908 – 1974). Provavelmente estas características eram decorrentes não só da personalidade de cada um, mas também das particularidades de cada escola violinística que eram fortemente influenciadas pelo ambiente sociocultural onde elas estavam inseridas. Podemos citar como exemplo as características distintas de violinistas oriundos das chamadas escolas russas e franco-belga, importantes doutrinas metodológicas que produziram grandes nomes desde final do século XIX até meados do século XX.

Neste contexto, o compositor podia, em maior ou menor grau, adequar a linguagem técnica desejada para aquele intérprete em questão durante um processo de colaboração. Neste sentido Schwarz (1983, p. 503) observa a presença da colaboração entre o compositor e o intérprete em composições feitas no século XIX, e que devido à tamanha proximidade entre ambos, estas demonstravam características bastante peculiares do intérprete em seu resultado final. Podemos ver este tipo de influência no Concerto para Violino de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), escrito em 1806 para o violinista Franz Clement (1780 – 1842). Felix Mendelssohn (1809 – 1847), em seu

---

<sup>1</sup> Estas particularidades podem ser observadas no seguinte documentário: *David Oistrakh: Artist of the People?* (MONSAINGEON, 2002).

Concerto para Violino composto em 1845 que contou com os conselhos de Ferdinand David (1810 – 1873). Podemos também incluir nesta lista de obras os Concertos para Violino de Dmitry Shostakovich (1906 – 1975) escritos para o violinista David Oistrakh (1908 – 1974). Radice (2012, p. 251) observa que a colaboração com Oistrakh ajudou Shostakovich a entender a viabilidade de determinadas passagens desejadas. Para Schwarz (1983, p. 504) “o exemplo mais marcante de colaboração entre compositor e intérprete foi o Concerto para Violino de Johannes Brahms (1833 – 1897) escrito para, e com, Joseph Joachim (1831 – 1907). Esta obra foi tida como o ápice de uma parceria musical de vinte e cinco anos”. Durante o processo de construção de seu concerto, Brahms e Joachim trocaram várias cartas em que discutiam aspectos da obra. Segundo Schwarz (1983, p. 508) na estreia, realizada na cidade de *Leipzig*, com a *Gewandhaus Orchestra* sob a regência do próprio compositor, consta que Joachim não estava bem preparado e provavelmente isso contribuiu para que sua performance não fosse recebida de forma totalmente satisfatória pelos críticos. Uma crítica negativa é atribuída a Hellmesberger<sup>2</sup> que teria dito que o concerto havia sido escrito não para o violino, mas contra ele (SCHWARZ, 1983, p. 508). Possivelmente a razão da crítica deu-se devido a orquestração ser bastante densa fazendo com que o violinista solista tivesse dificuldade de conseguir projetar o som sobre o volume sonoro da orquestra. Mesmo nos dias atuais o violino, com sonoridade muito mais potente, ainda enfrenta algumas dificuldades de equilíbrio. Deduzimos, portanto, que este fato fosse mais notável e inédito no passado. Certamente os acessórios utilizados na montagem do violino – tais como cordas – não eram feitos dos materiais disponíveis atualmente e com isso o rendimento sonoro era bem menor do que estamos habituados a escutar nos dias de hoje. Isto exposto é fácil imaginar a dificuldade do solista em conseguir projetar o próprio som sobre uma orquestração sinfônica. Segundo Schwarz (1983, p. 508) após a realização das primeiras performances, o concerto ainda passou por mudanças sutis até chegar a sua versão final. Ao ser finalizado, cópias foram entregues a vários violinistas e mesmo assim houve a aceitação por parte de uns e rejeição por outros. Pablo de Sarasate dizia que o concerto tinha um aspecto sinfônico enquanto outros, a exemplo de Adolph Brodsky realizaram várias performances contribuindo para a sua maior aceitação (SCHWARZ, 1983, p. 526). Posteriormente o concerto foi mais bem recebido chegando aos dias de hoje como uma das obras mais importantes do repertório violinístico.

---

<sup>2</sup> Maestro que regeu a estreia vienense do concerto de J. Brahms para violino (SCHWARZ, 1983, p. 508).

Este exemplo pode nos guiar no sentido de que a colaboração pode, a princípio, gerar um resultado que não satisfaça a todos. Uma vez que a música é pensada em um trabalho conjunto entre compositor e intérprete, questões pessoais podem ou não ser discutidas e passadas para o resultado final da obra.

Na tabela abaixo, também podemos observar alguns exemplos de colaborações com violinistas realizadas durante o século XX.

**Tabela 1** Algumas colaborações com violinistas realizadas durante o século XX.

COMPOSITOR	INTÉRPRETE	OBRA
Elliott Carter (1908 – 2012)	Ole Bohn (1945)	Concerto para violino e orquestra.
Luciano Berio (1925 – 2003)	Carlo Chiarappa	Sequenza VIII para violino.
Julian Anderson (1967)	Carolin Widmann (1976)	Concerto para violino e orquestra.
Esa-Pekka Salonen (1958)	Leila Josefowicz (1977)	Concerto para violino e orquestra
Sofia Gubaidulina (1931)	Anne-Sophie Mutter (1963)	Offertorium para violino e orquestra

Levando em consideração que cada colaboração entre o compositor e o intérprete é única, os resultados, tanto na composição quanto na performance, podem ocorrer em diferentes níveis. Dessa forma o contato direto do compositor com o intérprete, durante a composição de novas obras, fornece àquele a oportunidade de verificar as possibilidades técnicas a serem utilizadas em sua peça. Já o intérprete tem a possibilidade de compreender a linguagem composicional do autor da obra e discutir aspectos do entendimento musical relacionado à peça.

Na concepção da obra Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*, esta interação foi feita entre o compositor Marcílio Onofre e este pesquisador. Durante o processo de criação, esta colaboração buscou compreender, primeiramente, a maneira que o compositor desejava se expressar em sua obra e apresentar sugestões a partir de materiais apresentados por ele. Com isso, para esta parte do processo, o papel deste pesquisador era de exemplificar os pedidos do compositor para que o mesmo pudesse decidir se determinado material poderia ser aproveitado e de que forma este poderia aparecer e se

desdobrar durante a música. Dentro da possibilidade de contato direto com o compositor, questões técnicas e interpretativas foram discutidas com este pesquisador, as quais influenciaram diretamente no modo de abordagem e execução da obra.

De modo geral, a colaboração compositor–intérprete, ou intérprete–compositor, é para mim essencialmente um processo complexo de associação artística com um ou mais objetivos específicos. Eu gosto dessa ideia de processo por uma razão simples: ela expressa certa noção de continuidade, algo que pode começar antes mesmo do aparecimento do trabalho composicional e também da performance em si e pode ir bem além de uma única performance ou gravação de uma obra específica. Esse processo pode gerar, inclusive, muitas outras peças e performances e interferir diretamente na maneira como o compositor e intérprete se relacionam com um instrumento musical específico. A complexidade emerge do “fator humano”, pois toda interação entre indivíduos terá certo grau de complexidade e, conseqüentemente, o mesmo vai ocorrer na relação compositor–intérprete (ONOFRE, 2015).

O processo de criação da obra foi feito de forma estruturada pelo compositor que sugeria algumas ideias, materiais, e, a partir disso, observava o modo como o pesquisador reagia às ideias e como conseguia, ou não, tocar os primeiros rascunhos.

Esses primeiros rascunhos estão relacionados com a ideia que tenho para a peça e também é uma espécie de reação pessoal à literatura instrumental daquele instrumento em particular. Esse primeiro contato com o intérprete funciona como uma espécie de “termômetro”. Obviamente eu estou também interessado nas possibilidades que os intérpretes podem sugerir, independente de incorporar ou não tais sugestões no resultado final da obra. Interesse-me inclusive pelos “esbarrões” e eventuais erros de leitura, pois eles criam novas possibilidades. Também acho muito importante experimentar diferentes soluções timbrísticas e quando se trabalha uma peça para uma formação mais reduzida, como um solo, ou duo, o trabalho fica ainda mais interpessoal e também torna a experimentação algo mais pragmático e frutífero (ONOFRE, 2015).

Embora o processo de colaboração possa ajudar tanto o compositor quanto o intérprete, ele não é um fator determinante para a criação de uma obra musical. Neste sentido, o compositor pode explorar determinado instrumento por conta própria ou a partir de estudos de instrumentação e orquestração<sup>3</sup>.

Apesar dos compositores já terem acesso, há algumas décadas, a literaturas que abordam as novas linguagens de uso da técnica do violino, há casos em que o trabalho

---

<sup>3</sup> Podemos observar como principais referências: *The Study of Orchestration* (ADLER, 2002), *Instrumentation and Orchestration* (BLATTER, 1997), *The Techniques of Violin Playing* (ARDITTI; PLATZ, 2013), entre outros.

colaborativo ainda é desejado por alguns deles. Pelo fato do processo de criação musical ser algo contínuo, é possível constatar que a busca por inovações foi sempre desejada pelos compositores durante toda a história da música. Segundo Coutinho (2014, p. 31): “O período romântico trouxe consigo diversas inovações e possibilidades de expressão musical. A modificação e o desenvolvimento de alguns instrumentos musicais tornaram possível o aumento do nível de exigência técnica por parte dos compositores em suas músicas”. Percebe-se que, nesta perspectiva, os compositores contemporâneos também estão sempre buscando novas formas de se expressar. Neste sentido, a música contemporânea, com suas novas linguagens, tem demandado uma expansão dos recursos técnicos de vários instrumentos, a partir da necessidade de ampliação da linguagem sonora e novos procedimentos técnicos. Ao expandi-la, novas notações vêm sendo desenvolvidas, combinações de instrumentos não imaginadas foram propostas e até novos rituais de performance<sup>4</sup> foram desenvolvidos para fugir do tradicional. Outro resultado desta expansão pode ser visto na necessidade dos intérpretes de ampliar seus recursos técnicos para a execução destas novas obras musicais. Para Copetti e Tokeshi (2005, p. 321): “O tratamento não convencional do material sonoro por vezes exige o domínio de reflexos e combinações de movimentos ainda não incorporados à técnica do instrumentista”. Possivelmente isto ocorre devido ao modelo de ensino ainda ser voltado aos aspectos tradicionais da técnica instrumental. Dessa forma, o intérprete violinista não possui as ferramentas necessárias para abordar este repertório.

Alguns compositores desejam e buscam a colaboração durante o processo de construção de uma nova obra. Dessa forma a possibilidade de explorar o instrumentista em questão faz com que o compositor possa colher todas as informações desejadas para a concepção da música. Por outro lado, também se pode observar um valor benéfico para o intérprete, no sentido de entender as questões propostas pelo compositor e sua linguagem composicional. O contato direto com compositor faz com que o instrumentista possa sugerir determinados materiais com base nas solicitações apresentadas pelo compositor. Também se torna mais fácil obter informações que não podem ser descritas na partitura, a exemplo de interpretações, tipos de sonoridade, entre outras.

Um ponto relevante no tocante ao repertório contemporâneo é a notação. Podemos ver que a notação é algo que está sempre se adaptando às ideias musicais durante

---

<sup>4</sup> Maneira como o músico se comporta no palco. Para Schwartz e Godfrey (1993, p. 38) o ritual de performance tradicional envolve a maneira de como intérprete entra ao palco, agradece a plateia e começa a apresentação.

o tempo, e, devido a busca por novos timbres, novas notações surgiram. Com isso, compositores podem possuir um grafismo próprio, ou determinada indicação desejada que ainda não foi estabelecida, deixando a notação duvidosa. Segundo Copetti e Tokeshi (2005, p. 322): “o sistema de notação musical destes recursos, que ainda não estão padronizados, e a criação de novas formas de notação [dão] margem a várias possibilidades de execução de um mesmo recurso técnico”. Ao haver a interação entre o compositor e o intérprete, esta possibilidade de compreensão da notação e de elementos extramusicais torna-se possível através de uma explicação oral do que se está pretendendo.

A tradição oral é algo que se estende ao longo dos anos. Segundo Lima (2007, p. 276): “Descrever cronologicamente as diferentes fases da transmissão do conhecimento faz reportar inicialmente à tradição oral, na qual a comunicação baseava-se nas lembranças das pessoas, em especial, em sua memória auditiva”. O conhecimento passado por este meio é dependente da memória do indivíduo e com isso a informação pode ser retida ou perdurada de acordo com a conveniência. Com isso, nota-se a partir de meados do século XIX uma preocupação no tocante à tradição escrita. Segundo Harder (2008, p. 133): “Após 1850, aproximadamente, com a produção de partituras impressas em grande quantidade, apesar da tradição mestre-discípulo ser mantida, agora os exercícios, mais técnicos que melódicos, passam a ser estudados a partir dos métodos musicais impressos”. Entretanto ainda podemos observar a tradição oral sendo passada em conjunto com a escrita.

Apesar desta nova maneira de transmissão do conhecimento, é comum nos depararmos com colaborações em que informações são tratadas e decididas entre o compositor e o intérprete de forma oral. Podemos observar que Domenici (2011, p. 4) exemplifica que o contato com o compositor deu a ela a possibilidade de entender os elementos desejados pelo autor da obra, os quais não eram possíveis de serem notados. Portanto, este exemplo nos mostra que o contado direto com o compositor pode dar ao intérprete a oportunidade de tomar conhecimento de aspectos extramusicais através de uma explicação oral. Seeger (1958, p. 186) entende que não somente o conhecimento da escrita, mas também o conhecimento passado oralmente é de fundamental importância para o entendimento e boa execução do que o compositor pretendeu com a notação.

Ao observar a importância dada à transmissão oral das informações, podemos entender que, devido à vulnerabilidade da memória, aspectos importantes da obra musical podem se perder ao longo do tempo.

## 1.1 Técnica expandida

Segundo Schwartz e Godfrey (1993, p. 31) a música a partir de 1945 demanda um novo vocabulário, fazendo com que os compositores passem a tratar aspectos que eram tidos como secundários com maior atenção. Assim é notável, nas composições, a presença de aspectos da técnica tradicional do violino, tais como harmônicos ou glissandos, antes tratados como elementos secundários ou eventuais, passem a ser material de destaque dentro da obra. Corroborando com este pensamento, Strange e Strange (2001, p. XI) afirmam que “em nenhum outro período da história da música houve um grande desenvolvimento de novas formas de tocar e compor”. Podemos ver, com isto, que as formas de tocar e compor estão numa constante expansão.

É notável que o violino da primeira metade do século XXI já não é mais o mesmo violino da primeira metade do século XX, assim como ele não foi o mesmo depois das Sonatas e Partitas para violino solo de J. S. Bach (1685 – 1750), dos Caprichos para violino solo de N. Paganini (1782 – 1840), ou dos Caprichos para violino solo de S. Sciarrino (1947). (ONOFRE, 2015)

A exploração de sons peculiares ou técnicas instrumentais pouco recorrentes/conhecidas são comumente denominadas de técnicas expandidas. Tokeshi (2003, p. 53) esclarece que a expressão “técnica expandida” é oriunda do termo em inglês *extended technique* e reflete a gama de recursos técnicos que não pertencem ao conjunto de possibilidades técnicas estabelecidas até o fim do século XIX as quais nos referimos como técnica tradicional para o instrumento.

Observando-se a evolução da música no século XX, pode-se constatar a procura por novos efeitos sonoros, incluindo o uso de maior variedade de timbres e diversificação no emprego de material intervalar. Compositores e instrumentistas têm experimentado e desenvolvido novas possibilidades técnicas, aumentando, assim, o leque de recursos sonoros associados ao instrumento (COPETTI; TOKESHI, 2005, p. 319).

Portanto, “uma das razões que torna difícil a tarefa de definir o termo ‘técnica expandida’ é o fato de que aquilo considerado ‘não usual’ na forma de se tocar um instrumento muda sensivelmente ao longo da história” (TOFFOLO, 2010, p. 1280). Dessa maneira, Onofre (2015) enxerga esta renovação técnica como um processo dinâmico de expansão de materiais e também de relações que podem ser criadas a partir deles no contexto de uma obra musical.

Os recursos técnicos considerados como expandidos podem ser fruto de novas pesquisas a partir da necessidade do compositor em escutar determinado som ou da sua colaboração com o intérprete. No entanto também podem ser utilizados recursos que ainda são considerados expandidos, mas que são oriundos de técnicas já presentes no repertório do instrumento. Estes recursos podem estar ligados ao arco, à mão direita, à mão esquerda ou utilizar qualquer parte do instrumento com a finalidade de produzir algum efeito sonoro. É possível notar, na literatura instrumental do violino, a presença de recursos técnicos bastante explorados hoje em dia. A diferença está na maneira em que o compositor trata este determinado material e qual o grau de importância dele no trecho musical. Por exemplo:

- ***Molto Sul Ponticello***: Termo que implica em tocar com o arco muito próximo ao cavalete<sup>5</sup>.

Esta é uma técnica antiga que vem sendo bastante desenvolvida durante a história da música. Primeiramente sugerida por Sylvestro di Ganassi em seu livro *Regula Rubertina* (1542 e 1543) onde diz que para o instrumentista conseguir sons mais fortes e ásperos, deve-se tocar próximo ao cavalete (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 3).

Hoje, esta técnica é bastante trabalhada pelos compositores em suas obras, exigindo dos instrumentistas uma variação de possibilidades que variam desde um som rarefeito a um som bastante áspero em que não é possível distinguir a altura tocada. É comum esta técnica aparecer combinada com outras técnicas, a exemplo do *tremolo*<sup>6</sup> (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 6).

- ***Molto Sul Tasto***: Termo referente a tocar com o arco sobre o espelho<sup>7</sup> do instrumento.

Também parte da técnica tradicional, porém bastante explorada pelos compositores contemporâneos devido à possibilidade de enfocar ou suprimir certos

---

<sup>5</sup> Cavalete - Suporte de madeira colocado entre o tampo superior e as cordas do violino a fim de levantar as cordas e transmitir vibrações para o corpo do instrumento. (SADIE, Stanley. *Dicionário GROVE de Música* – Edição concisa. 1994, p.179. Edição em língua portuguesa)

<sup>6</sup> *Tremolo* - Técnica tradicional que se refere ao movimento do arco extremamente rápido e curto para cima e para baixo. Apesar de tradicional, esta técnica foi bastante desenvolvida por compositores contemporâneos no intuito de comporem eventos timbrísticos ou rítmicos e este pode ser executado com uma velocidade mesurada ou irregular, a pedido do compositor.

<sup>7</sup> Espelho - Parte do instrumento de cordas sobre a qual as cordas se estendem e contra a qual são pressionadas. (SADIE, Stanley. *Dicionário GROVE de Música* – Edição concisa. 1994, p.303. Edição em língua portuguesa)



harmônicos da nota dependendo do lugar em que o arco é posicionado na corda e da forma que é tocado (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 6, 7).

Em Caminho Anacoluto II, Onofre utiliza estas técnicas combinadas alternando de uma para a outra. Dessa maneira ele pode explorar desde um extremo *sul ponticello* ao extremo *sul tasto*, passando por todas as regiões do instrumento. Com isso é possível explorar uma maior gama de sonoridades.

- **Battuto:** Jogar o arco sobre a corda.

Em termos tradicionais, o golpe de arco referente a saltar na corda possui termos como *spiccato*, *jeté*, saltando, e por vezes é feita de maneira controlada pelo violinista. Entretanto no repertório contemporâneo esta técnica pode especificar a quantidade de vezes em que o arco ricocheteia na corda, especificar o tempo que ele terá que passar ricocheteando ou deixando totalmente indeterminado (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 33).

- **Col Legno:** Tocar as cordas com a vareta do arco.

Pode-se combinar esta maneira de tocar com o *molto sul ponticello*, *molto sul tasto*, *sub ponticello*, tocar no corpo do instrumento, entre outras. Esta técnica sofre variantes e o compositor também pode decidir se o instrumentista jogará o arco sobre a corda (*col legno battuto*) ou se manterá a vareta do arco em contato com as cordas (*col legno trato*) (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 35).

Estas técnicas são aplicadas em Caminho Anacoluto II com intuito de buscar novos timbres e de criar uma sonoridade em oposição ao *legato* que, por vezes, precede o *battuto*.

Dentre outras técnicas tradicionais que sofreram processos de manipulação na música contemporânea, podemos citar: *Pizzicato*<sup>8</sup> e suas variações (utilizar a unha, puxar com demasiada força para a corda ricochetear no espelho do instrumento<sup>9</sup>, utilizar agentes externos para pinçar a corda, etc; utilização de harmônicos gerando, inclusive, multifônicos; controle da execução do vibrato a fim de torna-lo um elemento estruturante, podendo variar de uma indicação de *non vibrato* a *molto vibrato*.

Entretanto, outros recursos técnicos utilizados na música contemporânea não estão presentes na literatura tradicional do violino, tais como:

---

<sup>8</sup> *Pizzicato* - Técnica em que o instrumentista pinça as cordas com o dedo em um movimento para cima.

<sup>9</sup> *Pizzicato* Bartók.

- **Overpressure:** Tocar com pressão excessiva do arco sobre a corda e pouca velocidade. O objetivo é conseguir um som ruidoso, sem definição de altura (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 17).

Aparentemente, nas partituras a partir de meados da década de 1970, este recurso é bastante utilizado nas composições. Esta técnica é utilizada quando o parâmetro principal for um efeito timbrístico. Desta forma o som resultante será uma altura indeterminada (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 17).

- **Subharmônico**<sup>10</sup>: Tocar a corda com pressão excessiva, mantendo o controle da velocidade e do ponto de contato. Dessa forma é possível produzir um som resultante mais grave do que a nota fundamental da corda sol do violino (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 24).

Percebe-se que a diferença entre o *overpressure* e o subharmônico é o controle da pressão sobre a corda com a finalidade de obter uma nota resultante ou não. Para isso é importante o controle do violinista sobre a pressão, do ponto de contato e da velocidade do arco sobre a corda.

- **Multifônico:** O termo “multifônico” se refere normalmente ao acorde ou *cluster* de alturas não harmônicas tocadas por instrumentos de sopros. O violinista Tracy Silversman desenvolveu um tipo de harmônico que ele chamou de “multifônico” (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 132).

É importante perceber que tais exemplos não representam a totalidade dos recursos técnicos expandidos. Porém nos esclarecem sobre alguns tipos de mudanças no modo de executar o violino.

Ao notar a quantidade de novas possibilidades para a execução do instrumento, podemos perceber que o violino passa por um novo estágio de exploração timbrística, assim como aconteceu com o piano. No ano de 1923, Henry Cowell (1897 – 1965) escreveu sua primeira obra para o que ele denominou de *string-piano* (piano de cordas), devido ao fato do pianista manipular as cordas com as mãos ou outros objetos enquanto toca. Na obra *Aeolian Harp* (1923), Cowell utilizava vários efeitos sonoros, tais como: pinçar cordas, abafamento de cordas, produção de harmônicos naturais e artificiais ao pressionar um nó da corda enquanto estava sendo tocada, entre outros. Em 1925, o mesmo

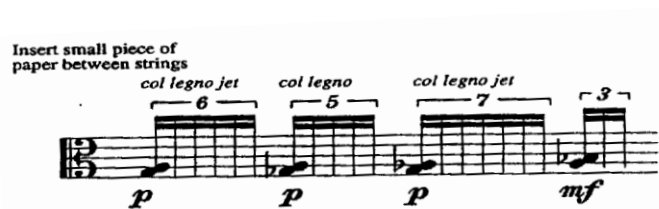
---

<sup>10</sup> Provavelmente os primeiros exemplos dessa técnica apareceram na obra *Black Angels* de George Crumb (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 25). Já a violinista Mari Kimura descobriu esta técnica ao fazer uma variação do exercício *Son Filé*. (Disponível em: <<http://www.marikimura.com/subharmonics.html>>. Acesso em: 16/10/2015).

compositor compôs *The Banshee*, sendo esta ainda mais desenvolvida do que a anterior (BRANCO, 2006, p. 770). O fato de tocar de forma não convencional para extrair sons do piano – podendo ser tocado de todas as maneiras para que possa produzir som – foi chamado de piano estendido (BRANCO, 2006, p. 771).

Em seguida, John Cage (1912 – 1992), inspirado pelo trabalho de Cowell, resolve inserir materiais entre as cordas do piano a fim de conseguir, em cada região preparada, um resultado timbrístico diferente. Dessa forma, assim como o piano deriva de modificações realizadas no cravo, o piano preparado de Cage surge como uma nova linha para o piano (BRANCO, 2006, p. 770, 771).

Assim como Cage fez ao piano, instrumentos de cordas, tais como violino, viola, etc., também podem ser preparados. Uma grande quantidade de efeitos pode ser conseguida ao envolver um fio de arame ou um pedaço de papel nas cordas. Uma possibilidade de conseguir mais cores é envolver o fio de forma que este fique um pouco solto da corda. Desta forma, com a vibração, este fio pode se mover pela corda (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 189). Podemos ver na figura 1 que o compositor David Ernst utiliza em sua obra *Rounds* para viola preparada a inserção de um pedaço de papel abaixo das cordas lá e ré.



**Figura 1** Trecho de “Rounds” para viola preparada, compositor David Ernst. (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 190).

Diferentemente da definição dada por Branco para o piano estendido, Strange e Strange (2001, p. 172 – 177) entendem que o violino estendido – tradução direta do termo *extended violin* – consiste na criação de um novo instrumento, a partir da montagem de mais cordas a fim de aumentar a sua extensão sonora. Com isso, o violino pode atingir a tessitura alcançada pela viola ou violoncelo, por exemplo. Entretanto, como a maioria dos violinos tratados por eles são elétricos e de montagem diferente da tradicional, tomaremos a definição de piano estendido dada por Branco e a aplicaremos ao violino, uma vez que esta se mostra mais adequada à esta pesquisa.

Com todas estas inovações, podemos perceber que a exploração timbrística dos instrumentos cresceu de forma exponencial a partir do século XX. Com base nestas novas explorações, os compositores passaram a ter mais possibilidades de extrair estas novas sonoridades para suas composições a partir dos recursos estabelecidos pelos experimentos sonoros desenvolvidos por estes compositores.

## CAPÍTULO 2

# MARCÍLIO ONOFRE E SEUS PROCESSOS

## COLABORATIVOS

Representante da nova geração de compositores, Marcílio Onofre (1982) é membro do corpo docente da UFPB e também é membro do Laboratório de Composição Musical – COMPOMUS. Iniciou os estudos musicais ao piano, instrumento em que concluiu também sua graduação pela UFPB na classe da Professora Dra. Vânia Claudia Camacho. No mestrado<sup>11</sup> em composição, teve como orientador o Professor Dr. Eli-Eri Moura com quem concluiu o curso na mesma instituição. Possui um diploma artístico em composição pela *Akademia Muzyczna w Krakowie* (Cracóvia – Polônia) sob a orientação de Krzysztof Penderecki (1933). Sua produção inclui obras solo e de música de câmara que têm sido apresentadas em diversos festivais nacionais e internacionais. Dentre os eventos, se destacam: XVI e XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro), Festival de Inverno de Campos do Jordão e Cortona Sessions for New Music (Itália). Tem sido interpretado por grupos como Arditti String Quartet (Inglaterra), Nouvel Ensemble Moderne (Canadá), Mivos Quartet (EUA), Grupo Sonantis e Grupo Brassil. Atuante no COMPOMUS desde o ano de 2003, Onofre participou primeiramente como aluno e posteriormente veio a integrar o quadro de membros do grupo. Durante este período, Onofre chegou a ser monitor, no ano de 2005, no curso de **Composição I - Introdução às Técnicas e Materiais da Música do Século XX**. Desenvolveu uma extensa produção individual, contando, por vezes, com a colaboração de músicos e também participou diretamente na composição de duas obras coletivas dos compositores do COMPOMUS: *Cantata Bruta* (2011) e *Eu, Augusto* (2012). No ano de 2015, Onofre seguiu para o Canadá onde está cursando o doutorado na *University of Victoria* sob a orientação do Professor Dr. Dániel Péter Biró.

### 2.1 Laboratório de Composição Musical – COMPOMUS

O Laboratório de Composição Musical – COMPOMUS foi idealizado pelo compositor Eli-Eri Moura e oficialmente criado pela Diretoria do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) da UFPB, e inaugurado no âmbito do Departamento

---

<sup>11</sup> Também contou com a coorientação do Professor Dr. Didier Jean Georges Guigue.

de Música (DeMús) em 28 de fevereiro de 2003. Com a criação do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA), o laboratório passou a fazer parte deste novo centro.

Projeto pioneiro no Estado da Paraíba, o COMPOMUS é tido como marco inicial na implementação da área de composição na UFPB. Segundo Pinheiro e Onofre (2006, p. 909): algumas atividades anteriores ao aparecimento do COMPOMUS já faziam da Paraíba uma referência da música contemporânea no Nordeste. Dentre estas atividades podemos destacar o lançamento do LP *Autores e Intérpretes* pela UFPB/FUNARTE em 1984 e o CD *Mário de Andrade por Músicos da Paraíba* em 1993, sendo este segundo um trabalho que envolveu diretamente a UFPB, tendo sido idealizado por Eli-Eri Moura e coordenado por Ilza Nogueira (PINHEIRO; ONOFRE, 2006, p. 909)

O COMPOMUS teve como membros fundadores: Eli-Eri Moura (idealizador), José Alberto Kaplan (1935 – 2009), Ilza Nogueira, Didier Guigue, Carlos Anísio, Vanildo Marinho e Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (Tom K) e, segundo Pinheiro e Onofre (2006, p. 909), tinha como principais finalidades:

- A pesquisa, o levantamento de material e a análise da música de concerto do século XX e contemporânea brasileira;
- A atuação como fórum de fomento à composição e à realização de projetos visando à interação com a música, a musicologia e a tecnologia digital;
- A formação de acervos da produção de compositores nascidos ou residentes na Paraíba;
- O registro e a divulgação das pesquisas e do repertório estudado;
- A divulgação da música de concerto do século XX e a música contemporânea, em especial a brasileira e a paraibana;
- O desenvolvimento de atividades extracurriculares na área de composição, como cursos, oficinas, seminários, palestras, etc.;
- O apoio ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB e ao novo curso de graduação em composição, implantado em 2007.

Atualmente, além dos membros fundadores, integram o laboratório: Arimatéia de Melo, Henry Krutzen, Herlon Rocha, José Orlando Alves, Marcílio Onofre, Rogério Borges, Samuel Correia, Ticiano Rocha, Valério Fiel da Costa e Wilson Guerreiro.

O laboratório rapidamente deu início a uma grande formação de compositores fazendo com que estes chegassem às salas de concerto do estado da Paraíba levando, ao público, obras com grandes variações sonoras, contando com a colaboração de grupos e orquestras do cenário da música local, tais como o Sexteto Brassil, Quarta Dimensão, Log<sup>3</sup>, Orquestra de Câmara Arte Mulher, Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, Grupo Sonantis (PINHEIRO; ONOFRE, 2006, p. 910, 911). Mais recentemente, a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba também vem realizando concertos inteiramente dedicados ao COMPOMUS durante sua temporada.

Alguns membros do COMPOMUS têm se mostrado bastante atuantes no tocante à colaboração com violinistas. Podemos observar o resultado destas colaborações na tabela 2:

**Tabela 2** Processos colaborativos entre membros do COMPOMUS e violinistas.

COMPOSITOR	VIOLINISTA	OBRA <sup>12</sup>
Eli-Eri Moura	Vinícius Amaral	- Apsis para violino solo
José Orlando Alves	Rodrigo Eloy	- Introspecções I para violino e piano - Concerto para violino e orquestra*
Marcílio Onofre	André Araújo de Souza	- <i>Tractus Mobilis I.a.</i>
Marcílio Onofre	Rodrigo Eloy	- Caminho Anacoluto II – <i>quasi-Vanitas</i>
Valério Fiel da Costa	Renata Simões	- Flor e Nuvem

Com isto, podemos entender que a busca pelo processo de colaboração é algo constante dentro do COMPOMUS. *Tractus Mobilis I.a.*, por exemplo, foi uma das cinco peças que Onofre desenvolveu durante seu mestrado na UFPB nos anos de 2007 a 2009 e contou com a colaboração do violinista André Araújo de Souza. Durante o processo colaborativo, a busca por novas possibilidades sonoras e timbrísticas eram constantes. Por vezes, em busca desta sonoridade ou ideia proposta pelo compositor, novas possibilidades de execução surgiam. Para Onofre (2009, p. 72) “o fato de trabalhar com um instrumentista permitiu uma maior exploração das possibilidades timbrísticas do instrumento”. Isto se dá devido à colaboração também ser uma ferramenta de pesquisa,

<sup>12</sup> As obras marcadas com “\*” ainda estão em processo de construção.

resultando em obras musicais. Estes processos colaborativos podem ter sido desenvolvidos durante a construção da obra, como também após finalizada a música. Neste segundo caso, o contato entre compositor e intérprete foi realizado no intuito de definir questões interpretativas da obra. Isto nos esclarece que o processo, independente do período estabelecido, pode acontecer com uma finalidade interpretativa, e não composicional.

## 2.2 Processos colaborativos entre Marcílio Onofre e outros instrumentistas

Durante sua trajetória como compositor, Onofre realizou vários processos colaborativos com músicos/grupos nacionais e internacionais iniciados no ano de 2006. Dentre as colaborações, podemos citar:

**Tabela 3** Relação dos processos colaborativos desenvolvidos por Marcílio Onofre

Músico/Grupo	Instrumento/Instrumentação	Nome da Obra <sup>13</sup>
André Araújo de Souza	Violino	<i>Tractus Mobilis I.a.</i>
Arditti String Quartet	Quarteto de Cordas	Quarteto nº 2, primeiro movimento
Bibiana Bragagnolo	Piano	(Obra ainda sem título)*
Camará Ensemble	Flauta, Clarinete, Percussão, Violino, Violoncelo e Violão	3 Peças de Memória e Silêncio
Catarina Domenici	Piano	(Obra ainda sem título)*
Duo Kociuban-Gamsachurdia	Piano e Violoncelo	Caminho Anacoluto I
Grupo Sonantis	Quarteto de Cordas	Quarteto nº 2, segundo movimento
Heleno Feitosa	Fagote	<i>Capriccio II – Sombras dos Ventos de Guerra</i> * <sup>14</sup>
Rodrigo Eloy	Violino	Caminho Anacoluto II – <i>quasi-Vanitas</i>
Sexteto Brassil	Sexteto de Metais	<i>Chamber Echo</i>

<sup>13</sup> As obras marcadas com “\*” ainda estão em processo de construção.

<sup>14</sup> Obra inspirada no *Capriccio para Oboé e cordas* do compositor K. Penderecki.



Tomando por base as informações contidas na tabela 3, é possível perceber o interesse do compositor na busca pelo contato direto com o instrumentista para quem ele está escrevendo a obra. Segundo Onofre (2015), “sempre que escrevo uma nova peça, de certa forma, procuro trabalhar com os intérpretes - especialmente quando tenho algum contato prévio com eles”. Onofre entende que fatores como o grau de amizade, proximidade e conhecimento dele sobre o intérprete podem ser decisivos durante o processo de composição. A partir disto, é possível perceber que, a afirmação de Schwarz (1983, p. 503) apresentada no início desta dissertação, de que o resultado final da obra pode apresentar características pessoais do intérprete, é perfeitamente aplicada neste contexto. Podemos confirmar esta afirmação ao notar que os fatores decisivos apresentados acima por Onofre são variáveis de acordo com a pessoa com quem ele está trabalhando.

É possível observar em suas partituras que Onofre explora aspectos da técnica tradicional do instrumento como também da técnica expandida e a busca por novas sonoridades. Onofre procura não criar uma situação de dualidade entre a escrita tradicional e expandida em sua obra. Aspectos como tradicional e expandido são tratados como processo de continuação e não de segregação, uma vez que a definição do que é expandido ou não é bastante variável. Com isso, a notação utilizada é apenas um recurso para que o compositor possa indicar na partitura os seus desejos. Esta estratégia aproxima-se do pensamento de Toffolo (2010, p. 1280) que afirma a dificuldade de definição para técnica expandida, uma vez que o conceito daquilo que é ou não usual muda ao longo do tempo.

Outro aspecto que também deve ser citado na obra de Onofre é o fato do mesmo utilizar elementos composicionais trabalhados em músicas anteriores durante a construção de novas peças. Este, de fato, não é um recurso inédito uma vez que já foi empregado por vários compositores importantes como Stravinsky, entre outros. Porém, a sua utilização faz com que o compositor crie uma característica pessoal que o acompanha por suas obras. Em Caminho Anacoluto II, por exemplo, Onofre utiliza materiais que estão presentes em seu quarteto de cordas nº 2 (2011). Podemos também citar como exemplos deste processo, a utilização do violino para produzir um som semelhante ao de uma “cuíca<sup>15</sup>” como aparece nos compassos 20 e 21 ou “*silent fingering*<sup>16</sup>” que aparece nos compassos 18, 19 e 21 do II movimento do referido quarteto (FIG. 2).

---

<sup>15</sup> Observar tabela 5 desta dissertação.

<sup>16</sup> Observar tabela 5 desta dissertação.

Figure 2 shows a musical score for Marcílio Onofre's Quarteto nº 2, II movimento, measures 15 to 21. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. It includes various performance instructions such as 'pizz.', '(arco)', 'strepitoso', 'silent fingering', 'like cuica', and dynamic markings like 'pppp', 'sfz', 'f', and 'mf'.

**Figura 2** Marcílio Onofre, Quarteto nº 2, II movimento, compassos 15 a 21.

Na partitura de Caminho Anacoluto II, observa-se que o compositor utiliza uma grafia com um círculo envolvendo a nota para indicar a produção de um som semelhante à “cuíca” como vemos nos compassos 66 e 69 (FIG. 3).

Figure 3 shows a musical score for Marcílio Onofre's Caminho Anacoluto II, partitura violino, measures 66 to 69. The score is for Violin. It includes performance instructions such as '(arco) tonlos on the bridge (o.t.B.)', 'pizz.', and dynamic markings like '(mf)' and 'f'.

**Figura 3** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 66 a 69.

Podemos observar na FIG. 4 a maneira como o violinista executa a técnica “cuíca”. Ao puxar o fio de crina que está amarrado à corda (sem arreventá-lo), este gerará uma vibração no instrumento que resultará em um som semelhante ao de uma cuíca.



**Figura 4** Execução da técnica "cuíca" pelo violinista.

Para a notação do “*silent fingering*”, o compositor utiliza um risco diagonal cruzando a nota como vemos nos compassos 7 e 8 (FIG. 5).

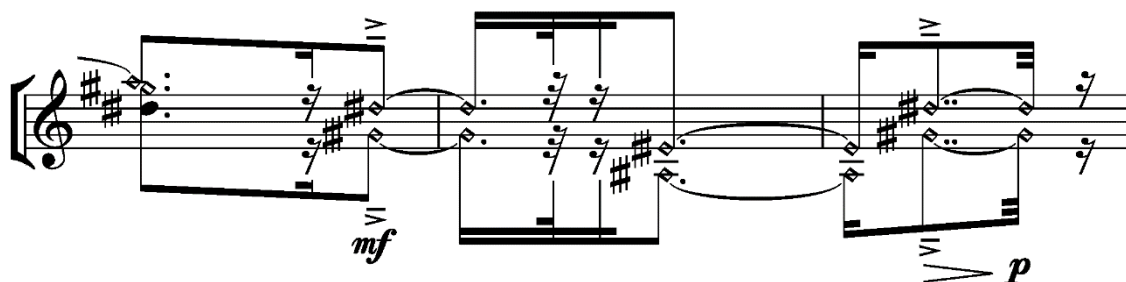


**Figura 5** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 5 a 8.

A grafia contemporânea ainda se encontra em um estágio não consolidado. Isto pode ser observado através dos exemplos tratados acima. Em seu quarteto de cordas de 2011, Onofre utiliza apenas indicações textuais na partitura para estas mesmas indicações técnicas. Todavia, em *Caminho Anacoluto II* (2015), Onofre utiliza de uma grafia específica para cada um dos procedimentos técnicos, acompanhados de indicação textual do seu significado.

Outro recurso aparente em *Caminho Anacoluto II* é o multifônico. A utilização de multifônicos em *Caminho Anacoluto II* foi alcançada a partir de pesquisas do compositor sobre a execução desta técnica em instrumentos de corda. Com isso, *Caminho Anacoluto II* é a primeira obra para violino que Onofre utiliza este recurso. Esta técnica é bastante utilizada em peças para instrumentos de sopros e podemos ver que o trabalho realizado com Heleno Feitosa na concepção da obra *Capriccio II – Sombras dos Ventos de Guerra* trabalha exaustivamente a utilização deste recurso sonoro. Embora a mesma

técnica seja empregada em Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*, as notações não são compartilhadas em função da especificidade de cada instrumento. Para esta obra, Onofre utiliza a notação de harmônico acrescida de sua alteração como podemos ver na FIG. 6.



**Figura 6** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 150 a 152.

Para a definição de quais seriam os multifônicos escolhidos para a obra, Onofre realizou experimentos em estreita colaboração com este pesquisador. Inicialmente Onofre pesquisou em materiais já escritos para violoncelo e testou aplica-los no violino. A partir disto observou-se quais destes harmônicos eram possíveis de serem realizados no violino. Em seguida concluímos que alguns deles se apresentavam mais estáveis do que outros uma vez que era possível escutar determinadas alturas dentro da série harmônica de forma mais clara. Podemos ver os harmônicos utilizados em Caminho Anacoluto na tabela 4:

**Tabela 4** Relação dos harmônicos que geram multifônicos em Caminho Anacoluto II

<b>CORDA DO VIOLINO</b>	<b>HARMÔNICO</b>
II corda	Ré sustenido + $\frac{1}{4}$ de tom
III corda	Mi sustenido + $\frac{1}{4}$ de tom Sol sustenido + $\frac{1}{4}$ de tom
IV corda	Lá sustenido + $\frac{1}{4}$ de tom Si bemol – $\frac{1}{4}$ de tom

De alguma maneira esta é a essência do que se espera de um trabalho colaborativo entre intérprete e compositor; a constante procura por novas ideias musicais e suas implicações na técnica do instrumento.

## CAPÍTULO 3

### CAMINHO ANACOLUTO II – UMA VISÃO TÉCNICO-INTERPRETATIVA

Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas* pertence a duas séries de peças distintas do compositor. A primeira delas é denominada Caminho Anacoluto e foi inicialmente pensada para duos formados por um instrumento de cordas e piano. **Caminho Anacoluto I** (2014) foi composta para violoncelo e piano e foi dedicada ao Duo Kociuban-Gamsachurdia. Já **Caminho Anacoluto II** (2015) foi composta para violino e piano em um processo de colaboração com este pesquisador. A proposta inicial da formação instrumental da série foi alterada com a composição da obra **Caminho Anacoluto III** (2015) para saxofone barítono e piano. Apesar da intenção de Onofre em escrever uma série de duos para instrumentos de cordas e piano, enquanto trabalhava na composição de Caminho Anacoluto II, o compositor alterou seu plano inicial após receber uma encomenda de uma peça para saxofone e piano. Durante o processo composicional de Caminho Anacoluto III, Onofre observou que a obra possuía uma estrutura semelhante às outras duas e decidiu inseri-la na série alterando assim sua configuração original.

A palavra anacoluto<sup>17</sup> é uma figura de linguagem que ocorre quando a estrutura sintática de uma oração é interrompida e um termo ou expressão que parecia ser essencial à sentença acaba ficando solto. Em seu lugar, é colocada outra palavra, oração ou período. Ao inserir a peça para saxofone e piano nesta série, Onofre quebra o discurso estabelecido pela proposta inicial – cordas e piano – e apresenta uma nova instrumentação. Com esta visão macro da série a partir de seu título, é possível entender a proposta a ser desenvolvida nas músicas contidas nela.

Em cada obra desta primeira série, o compositor explora a descontinuidade conseguida a partir da inserção de um elemento estranho em um dado contexto musical. Em Caminho Anacoluto II, o aparecimento deste elemento pode ser simbolizado no momento em que o compositor utiliza algum material musical que remeta aos aspectos tradicionais do violino para contrastar com todos os aspectos expandidos explorados

---

<sup>17</sup> Esta figura de linguagem é bastante utilizada na literatura para mostrar uma mudança na direção do pensamento de quem fala, ou retratando uma irregularidade da fala de um personagem. Ex.: Eu, o cansaço me levou cedo para a cama. (PORTAL CURSO GRATUITO DE PORTUGUÊS, Disponível em: <<http://www.cursodeportuguesgratis.com.br/anacoluto-ou-frase-quebrada/>>. Acesso em 01/02/2016.)

durante a obra. O compositor também utiliza o silêncio como elemento característico do *Anacoluto*. Com ele, Onofre interrompe o discurso sonoro estabelecido e em seu lugar é colocado o silêncio.

A segunda série de peças que *Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas* está contida reflete aspectos da vaidade humana e é identificada através de seu subtítulo “*quasi-Vanitas...*”. Esta série<sup>18</sup> foi desenvolvida por Onofre a partir da leitura do capítulo 1, versículo 2 do livro bíblico de *Eclesiastes* que fala: “Vaidade das vaidades, diz o *Eclesiastes*, vaidade das vaidades! Tudo é vaidade”. Com isso, em *Caminho Anacoluto II*, Onofre busca trabalhar estes aspectos através do silêncio como elemento estruturante.

Para mim isso [o silêncio] representa uma espécie de “desvaidade”, pois o compositor se cala e dá oportunidade à memória do ouvinte de “caminhar” no passado, presente e futuro da peça de modo livre. Com isso, ele pode recordar o momento que passou ou criar expectativa do que virá. (ONOFRE, 2015)

Durante a composição de *Caminho Anacoluto II*, Onofre se deparou com a seguinte indagação: O que é absorvido e o que é deixado de lado pelo ouvinte durante uma audição musical? Esta dúvida lhe surgiu porque, segundo ele, estamos passando por um momento em que a quantidade de informação prevalece sobre a qualidade. Desta forma não nos damos tempo para processá-las de maneira devida, gerando com isso seu descarte. Pensando nesta situação, Onofre escreve esta obra com diversos momentos que vão do som ao silêncio. Com este artifício ele busca dar ao ouvinte a liberdade de apreciar a informação musical fornecida, processá-la e tornar-se capaz de gerar uma expectativa para o que pode vir.

### 3.1 Do som ao silêncio

A desconstrução sonora proposta por Onofre é vista durante toda a obra. Ao iniciar a música, o material musical é composto por harmônicos – que se apresentam como sussurros – e por eventos sonoros em *pizzicato*. Ao chegar aos compassos 5 e 6, Onofre faz uma transição para o material sonoro que aparece a seguir. Apesar da dinâmica em “forte”, o material que segue a partir do compasso 7 tem um resultado sonoro bem

---

<sup>18</sup> Além de *Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas...*, também estão inseridas nesta segunda série as seguintes obras: *Ekphrasis II – Vanitas* (2014/2015) para flauta, oboé, fagote, viola, violoncelo e contrabaixo; e *Pocket Song I – Whispering silence* (2015) para mezzo-soprano, flauta, trompa, viola e piano.

menor do que o que o precedeu. Mesmo não utilizando pausas, o compositor sugere uma diminuição sonora por meio do recurso técnico explorado – *silent fingering* (FIG. 7).

The musical score for measures 1 to 11 of Caminho Anacoluto II by Marcílio Onofre. The Violin part starts with a forte (sfz) dynamic and includes markings for 'm.s.P. (molto sul pont.)', 'III', 'IV', 'I', 'II', and 'f sub.'. The Piano part begins with a pianissimo (pp) dynamic and includes markings for 'plectrum', 'sfz', 'p', 'f', 'sfz', and 'p'. There are also markings for 'secco' and 'f'.

**Figura 7** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 1 a 11.

Ao longo da obra, também podemos ver um exemplo desta tentativa de ir do som ao silêncio através das pausas no compasso 117 e ainda mais no compasso 122 com a utilização da fermata no compasso vazio conforme vemos na FIG. 8.

The musical score for measures 116 to 122 of Caminho Anacoluto II by Marcílio Onofre. The Violin part features a 'cuíca' effect and dynamics including mp, f, and sfz. The Piano part includes markings for 'cuíca', 'f', 'sfz', and 'p'. There are also markings for '(dense and intense)' and 'r.h.'.

**Figura 8** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 116 a 122.

Por vezes, Onofre separa esta desconstrução e a trabalha em um só plano, o instrumento. Dessa forma, ele dá espaço para o instrumento que continua tocando ganhar evidência. Podemos ver um exemplo desta desconstrução sonora nos compassos 82 a 89. Nesses compassos, o piano está em pausa, com apenas alguns eventos sonoros, enquanto o violino permanece tocando, como podemos observar na FIG. 9:

The musical score for Marcílio Onofre's *Caminho Anacoluto II*, measures 82 to 89, is presented in two systems. The first system (measures 82-88) features a Violin (Vln.) part and a Piano (Pn.) part. The Violin part begins with a forte (*f*) dynamic and a staccato (*s*) marking. It includes a section marked *legno gett.* (woodblock thrown) and *pizz.* (pizzicato). The Piano part starts with a sforzando (*sfz*) dynamic. The second system (measures 88-89) continues the Violin part with *f* and *s* markings, and the Piano part with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a final measure marked *f* for the Piano.

**Figura 9** Marcílio Onofre, *Caminho Anacoluto II*, compassos 82 a 89.

A partir do compasso 209 (FIG. 10), Onofre já começa a desconstruir em direção ao fim da obra. É possível perceber que o mesmo já trabalha com sonoridades mais rarefeitas, a exemplo de harmônicos, sons de “cuíca”, “*silent fingering*” e ruídos conseguidos com o arco passado transversalmente em cima do cavalete até chegar aos dois últimos compassos, quando o violinista toca com o arco no corpo do instrumento seguido de fermata no compasso de pausa. Assim o compositor leva a uma desconstrução total do som através de uma gradação de volume extrema.



**Caminho Anacoluto II**  
quasi-Vanitas...

15

The musical score for Caminho Anacoluto II, measures 209 to 235, is presented in two systems. The first system (measures 209-216) shows the Violin part with a series of sixteenth-note patterns and a final measure with a forte dynamic. The Piano part provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The second system (measures 217-235) continues the Violin's intricate patterns, including a section marked 'silent fingering' and a final measure with a forte dynamic. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with various dynamic markings and performance instructions. The score is divided into two systems by a double bar line and a repeat sign.

**Caminho Anacoluto II**  
quasi-Vanitas...

16

The continuation of the musical score for Caminho Anacoluto II, measures 217 to 235, is presented in two systems. The first system (measures 217-224) shows the Violin part with a series of sixteenth-note patterns and a final measure with a forte dynamic. The Piano part provides a harmonic accompaniment with sustained chords. The second system (measures 225-235) continues the Violin's intricate patterns, including a section marked 'silent fingering' and a final measure with a forte dynamic. The Piano part features a complex rhythmic accompaniment with various dynamic markings and performance instructions. The score is divided into two systems by a double bar line and a repeat sign.

**Figura 10** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 209 a 235.




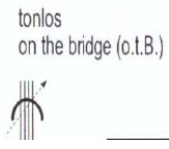




### 3.2 O violino e sua expansão técnica em Caminho Anacoluto II

A busca por novas sonoridades está presente durante toda a obra. Isto faz com que o primeiro contato do intérprete com a partitura de Caminho Anacoluto II possa ser

de difícil assimilação devido à escrita inovadora do compositor. De fato, a escrita utilizada por Onofre não é tida como tradicional, além do que, segundo Copetti e Tokeshi (2005, p. 322) a falta do domínio dos músicos neste campo faz com que a preparação deste tipo de repertório possa ser dificultada.

Devido a isto, elaborei a seguinte tabela com as informações dos símbolos que aparecem na partitura. É possível observar que Onofre utiliza recursos já consolidados e difundidos pela técnica tradicional do violino, como também de recursos não tradicionais.

**Tabela 5** Relação das informações dos símbolos contidos em Caminho Anacoluto II.

SÍMBOLO	SIGNIFICADO
+	Pizzicato de mão esquerda
	Pizzicato Bartók
	Pizzicato atrás do cavalete
	Pizzicato com unha
M.S.T.	<i>Molto sul tasto</i>
M.S.P.	<i>Molto sul ponticello</i>
M.V.	<i>Molto vibrato</i>
N.V.	<i>Non vibrato</i>
	Arco perpendicular às cordas em cima do cavalete e abafar as cordas com a mão esquerda
	Tocar com pressão excessiva
	Arco rápido para cima
	Arco rápido para baixo
	Transição gradual entre uma forma de tocar e a outra
<i>Bow the instrument body</i>	Manter o arco em contato com o corpo do instrumento e esfregar a vareta do arco, contra o instrumento, por cima da crina.
<i>Silent fingering</i>	Realizar a digitação com a mão esquerda batendo nas cordas e sem tocar com o arco.

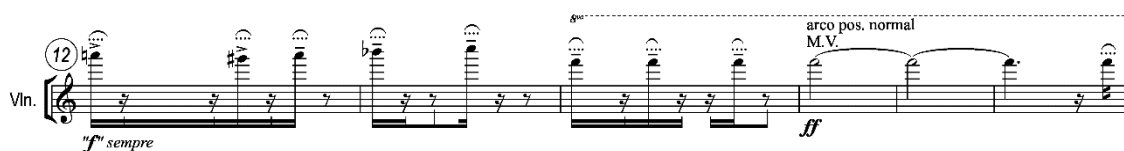
Cuíca	<p>O violinista precisa amarrar, previamente, um fio de crina à corda a ser utilizada. Para extrair o som, o violinista puxa o fio de crina (sem arranca-lo), perpendicularmente à corda, e digita as notas a serem executadas.</p>
-------	---

Apesar de a obra ser um duo, a parte do violino foi concebida de maneira a ser mais importante do que a do piano. Isto fica evidenciado ao notar que a parte do piano por muitas vezes é estática, com vários compassos em pausa ou sustentando eventos sonoros que, pela própria estrutura do piano, sofrem uma diminuição sonora durante o tempo. Podemos observar esta prevalência do violino já no início da música, conforme a FIG. 11:

The musical score for Marcílio Onofre's *Caminho Anacoluto II*, measures 1 to 19, is presented in three systems. The first system (measures 1-8) shows the Violin part with various techniques like *ord.*, *m.s.P. (molto sul pont.)*, and *III*, and the Piano part with *pp* and *sfz* markings. The second system (measures 9-12) includes *"silent fingering" (fragile and intense)*, *f possible*, and *legno gett. (L.g.)* in the Violin part, and *pp* and *sfz* in the Piano part. The third system (measures 13-19) features *f sempre*, *arco pos. normal M.V.*, *legno gett. (L.g.) pos. normal m.s.P.*, and *ff* in the Violin part, and *sfz* and *f* in the Piano part. The score includes detailed performance instructions and dynamic markings throughout.

Figura 11 Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 1 a 19.

Onofre trabalha recursos novos para o instrumento – a exemplo do “*silent fingering*” ou “cuíca” – intercalando com aspectos convencionais, e por vezes desgastados, da técnica/interpretação tradicional, tais como arpejos ou notas longas em dinâmicas fortes com muito vibrato. Estes aspectos são utilizados pelo compositor numa tentativa de remeter a obras que se encaixam no tradicionalismo. Podemos observar que, na FIG. 8, compasso 116, o padrão apresentado pelo compositor são arpejos em harmônicos e logo em seguida o discurso é quebrado pelo o som de “cuíca”. Já a FIG. 12 mostra que nos compassos 15 a 17, Onofre escreve uma nota aguda, sustentada em fortíssimo, com *molto vibrato* e arco na posição normal, remetendo aos aspectos tradicionais da técnica do violino.



**Figura 12** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compassos 12 a 17.

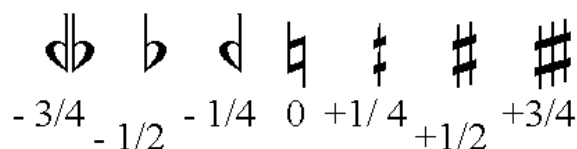
Onofre também utiliza em sua obra o microtonalismo. O fato de o violino ser um instrumento não temperado<sup>19</sup> faz com que seja possível explorar intervalos menores que um semitom. Segundo Strange e Strange (2001, p. 74): os primeiros exemplos deste artifício na música do século XX foram achados em obras de Charles Ives (1874 – 1954), que, apesar de explorar esta técnica, a intenção era de distorcer a nota e não de criar um novo sistema de afinação. Podemos observar a sua utilização na obra *Quarter-Tone Choral* na FIG. 13:

<sup>19</sup> Temperamento é o termo que determina a combinação dos intervalos (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 145). Portanto, o fato do violino não ter uma afinação fixa, o torna não temperado.



**Figura 13** Microtonalismo utilizado por C. Ives em Quarter-Tone Choral. (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 75).

Os acidentes para Caminho Anacoluto II estão escritos conforme a prática comum. Estão válidos para todas as notas de mesma altura dentro do mesmo compasso e estão organizados conforme a FIG. 14:



**Figura 14** Organização dos acidentes para Caminho Anacoluto II.

Com base na visão técnico-interpretativa da partitura, podemos perceber que Onofre utiliza várias maneiras de produção sonora, além da convencional. Apesar de ser necessária uma preparação<sup>20</sup> mínima dos instrumentos para a execução de Caminho Anacoluto II, não podemos dizer que se trata de violino e piano preparados. Para termos esta denominação, precisaríamos estar criando um novo instrumento a partir das inserções feitas. Entretanto podemos afirmar que estamos tratando de piano expandido. Segundo Branco (2006, p. 771): “Piano Expandido – piano tocado não somente da forma convencional, mas também de todas as maneiras que ele possa produzir som, ou manipulando diretamente as cordas (com as mãos, baquetas ou qualquer objeto) ou percutindo a madeira”. A partir desta definição, podemos aplicá-la ao violino e assim

<sup>20</sup> O violinista e o pianista precisam amarrar fios nas cordas para executar a técnica “cuíca” durante a obra. O termo preparação sugere que o instrumentista precisará de algum tempo (às vezes horas) antes da performance para preparar o piano – com a fixação dos objetos entre as cordas (BRANCO, 2006, p. 771). A preparação de pianos foi iniciada por John Cage, inserindo objetos entre as cordas, criando um novo recurso-instrumento (COSTA, 2004, p. 21, 22).

também o teremos como sendo um violino expandido. Esta condição é vista uma vez que é preciso amarrar fios de crina em três das quatro cordas do instrumento, além de várias outras maneiras que o compositor trata a produção sonora por este instrumento na obra.

Além dos exemplos vistos anteriormente sobre as inúmeras formas de extrair som do violino, também observamos a condição de piano expandido em vários momentos da obra. Logo ao iniciar, o som do piano é dado por um pizzicato de unha seguido por um *plectrum* como veremos na FIG. 15.

**Figura 15** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compassos 1 a 2.

Também podemos notar no compasso 11 a indicação de que o pianista deve jogar um lápis de madeira para que este ricocheteie nas cordas do piano como podemos ver na FIG. 16.

**Figura 16** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compasso 11.

Enquanto nos compassos 66 a 69, Onofre intercala o som de “cuíca” entre o violino e o piano conforme vemos na FIG. 17.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 66 to 69 of the piece 'Caminho Anacoluto II' by Marcílio Onofre. The Violin part begins at measure 66 with a double bar line and a repeat sign. It includes a 'cuíca' effect in measure 66 (mf), a 'f' sempre in measure 67, an arco section in measure 68 (arco tonlos on the bridge o.t.B.), and a pizz. section in measure 69 (mf). The Piano part features a 'cuíca' effect in measure 67 (mf), a 'sfz' in measure 68, and a 'mf' in measure 69.

**Figura 17** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, compasso 66 a 69.

### 3.3 Reflexões sobre a colaboração em Caminho Anacoluto II

O contato estabelecido entre Onofre e este pesquisador se deu desde o ano de 2009. Durante quatro anos Onofre foi professor deste autor no curso de bacharelado. Neste período, este pesquisador passou a integrar o quarteto de cordas do grupo Sonantis, passando a trabalhar diretamente com Onofre. Durante este período, este pesquisador teve a oportunidade de estabelecer diversos processos colaborativos com Onofre, resultando, no ano de 2015, na colaboração para a obra Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*. Dessa forma, podemos concluir que Onofre já possuía o conhecimento específico do intérprete em questão, tornando o processo de colaboração bem mais objetivo. Os encontros colaborativos foram dados durante o ano de 2015 e com uma frequência estabelecida pelo compositor, de acordo com a necessidade.

Em princípio, durante a colaboração em Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*, Onofre propunha ideias musicais isoladas a fim de tomar conhecimento auditivo do elemento desejado. A partir deste contato surgiram duas avaliações que nos acompanhavam durante os encontros, sendo uma do compositor e outra minha.

Onofre buscava entender como as suas ideias podiam soar e se desdobrar a fim de gerar novos materiais. Em contrapartida, a minha avaliação se dava na maneira de como os elementos apresentados por ele podiam ou não ser executados e também como eles podiam gerar novas possibilidades. Isto feito, sua gama de possibilidades era ampliada e aos poucos os primeiros esboços surgiram.

O trabalho de colaboração vem para simplificar um pouco as “coisas”, ou seja, por um lado a maneira como o compositor se relaciona com a escrita instrumental para um determinado instrumento, e por outro como o intérprete se relaciona com a música que ele toca, tendo a possibilidade de discutir diretamente com o autor questões interpretativas, técnicas, musicais, etc. (ONOFRE, 2015)

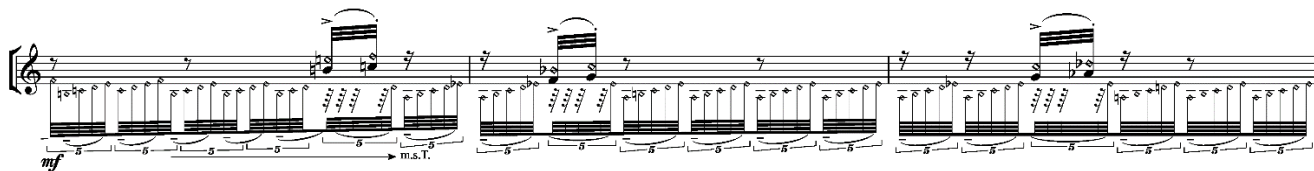
Com a definição da sonoridade desejada pelo compositor, pudemos tratar dos aspectos técnicos do violino e como poderíamos explorar ao máximo o timbre. Com isso, Onofre apresentava algum trecho musical já escrito e ao ser executado podíamos avaliar estes pontos. Por vezes era necessária alguma alteração por parte do compositor ou do intérprete. Isto caracterizou esta colaboração de maneira ativa entre ambas as partes uma vez que o processo foi realizado em conjunto.

O fato de Onofre já ter desenvolvido trabalhos colaborativos com outros violinistas fez com que, em muitos casos, a colaboração em Caminho Anacoluto II não precisasse de interferência do intérprete no material proposto pelo compositor. Por ter havido um trabalho colaborativo entre Onofre e este pesquisador durante a composição do segundo movimento de seu segundo quarteto para cordas, o compositor já tinha o conhecimento sobre o grau técnico deste intérprete durante a composição de Caminho Anacoluto II. Diante disto, a maior parte das questões que permeavam os encontros com Onofre giravam em torno da possibilidade de execução de determinadas passagens e como estas poderiam ser modificadas, se necessário. Com isto, não foi atribuído ao intérprete a criação de novos materiais, mas sim a análise sobre os propostos pelo compositor.

Por ter havido uma interação estreita, pode-se dizer que o conhecimento adquirido da obra foi de grande valia ao intérprete, uma vez que as questões debatidas durante os encontros eram de extrema importância. Neles, o compositor pôde explicar determinadas intenções musicais que estão escritas na partitura de outra maneira. Se tomarmos como exemplo os compassos 127 ao 129 vemos que o compositor intercala os harmônicos da corda sol com harmônicos artificiais. Durante os encontros foi visto que não é possível a execução precisa desta parte visto que a velocidade impede a troca de



posição em tempo hábil. Entretanto o compositor decidiu manter a escrita uma vez que para ele o importante seria o gesto. Com isso o intérprete pode cortar algumas notas da corda sol para realizar os harmônicos artificiais a tempo (FIG. 18).



**Figura 18** Marcílio Onofre, Caminho Anacoluto II, partitura violino, compasso 127 a 129.

Outro ponto observado nos encontros foi a presença de multifônicos para o violino na obra. Durante o processo de análise dos multifônicos propostos, a presença deste pesquisador foi de fundamental importância. No decorrer dos encontros, os multifônicos propostos pelo compositor eram experimentados a fim de saber se os mesmos funcionariam no violino. Desta maneira, determinou-se a escolha dos multifônicos presentes.

Um fator observado durante o processo de análise prática dos multifônicos foi que as variáveis presentes no arco influenciam diretamente o resultado sonoro do multifônico. A escolha do ponto de contato certo, combinado com a pressão e velocidade, eram determinantes para que o multifônico fosse executado de maneira correta.

Para compreender o funcionamento dos pontos de contato durante a execução de um multifônico, usaremos a metodologia de Fischer (1997, p. 41) que divide o espaço entre o cavalete e o espelho do violino em cinco regiões de ponto de contato, sendo elas:

- Ponto de contato 1 – extremamente próximo ao cavalete;
- Ponto de contato 2 – entre o cavalete e o meio;
- Ponto de contato 3 – ponto médio entre o cavalete e o espelho;
- Ponto de contato 4 – entre o meio e o espelho;
- Ponto de contato 5 – extremamente próximo ao espelho.



**Figura 19** Pontos de contato definidos por Simon Fischer. (FISCHER, 1997, p. 41).

Para uma execução clara do multifônico, foi observado que quando o arco estava entre os pontos de contato 2 e 3 o resultado era mais estável, produzindo o máximo de harmônicos possíveis. Caso o arco estivesse próximo ao espelho do instrumento, entre os pontos de contato 4 e 5, os harmônicos resultantes eram os graves, enquanto mais perto do ponto de contato 1 os harmônicos mais agudos. Portanto, o violinista precisa ter o controle das outras variáveis – velocidade e pressão – para que possam estar em consonância com o ponto de contato escolhido, uma vez que estas variáveis mudam de instrumento para instrumento.

O final do processo colaborativo foi feito a distância, uma vez que o compositor estava cursando o doutorado no Canadá, finalizando a obra sem a presença do intérprete. Neste período, Onofre contou com o auxílio da violinista Natalie Dzbik por meio de uma disciplina na *University of Victoria* que envolviam professores e alunos.

## CONCLUSÃO

O presente trabalho pode ser visto como um conjunto de informações que auxiliarão o intérprete na preparação de Caminho Anacoluto II de Marcílio Onofre. Tendo a performance como resultado final de uma obra musical, podemos dizer que o profundo conhecimento do repertório estudado é de extrema importância para atingir este objetivo. Além disso, este trabalho buscou trazer à tona o processo de colaboração feito entre Marcílio Onofre e este pesquisador para a construção da obra estudada.

Diante dos pontos pesquisados, foi observado que o trabalho em conjunto com o compositor pode dar ao intérprete ferramentas que ajudem na construção da interpretação musical, uma vez que informações importantes sobre a obra que podem ser explicadas verbalmente são por vezes impossíveis de se escrever na partitura. O contato direto com o compositor proporcionou o entendimento do contexto em que a obra está inserida, a razão do título e subtítulo, e como o compositor tratou estas questões ao longo da obra. Também pude entender que tipo de som, exatamente, o compositor gostaria de escutar em cada parte da obra. Devido ao processo colaborativo estabelecido para a criação desta obra, foi possível uma compreensão do texto musical, da ideia filosófica da obra e de sua abordagem técnica.

Também foi percebido que, ao ser o compositor fonte primária das ideias composicionais, o intérprete tem a possibilidade de ratificá-las e também retificá-las, sugerindo novas propostas de acordo com a conveniência. Isto foi notado durante a construção de Caminho Anacoluto II. Por vezes, Onofre apresentou materiais que foram trabalhados e modificados durante os encontros colaborativos. Podemos observar isto através do processo analítico dos multifônicos da obra e de determinadas passagens, a exemplo da FIG. 18. Isto mostra que o papel do intérprete na colaboração se deu de maneira ativa, participando das decisões tomadas na construção da obra.

É possível perceber que Onofre trabalha com a continuidade da escrita. Para ele, o fato de escrever algo expandido é apenas uma necessidade pela qual ele passa para conseguir atingir o som desejado. Foi observado que os aspectos expandidos utilizados por ele nesta obra, embora não sejam difundidos, já foram explorados por outros compositores e estão presentes em livros<sup>21</sup>. Portanto, apesar do acesso, é fácil perceber a

---

<sup>21</sup> É possível observar nos seguintes livros: *The Contemporary Violin* (STRANGE; STRANGE, 2001), *The Techniques of Violin Playing* (ARDITTI; PLATZ, 2013), *Basics: 300 Exercises And Practice Routines For The Violin* (FISCHER, 1997), entre outros.

dificuldade que um intérprete, que não esteja habituado com esta linguagem, terá ao estudar esta obra.

O envolvimento com esta pesquisa resultou em um melhor entendimento pessoal sobre as diversas nuances envolvidas na prática colaborativa entre intérprete e compositor. Também considero o apresentado neste trabalho sobre técnica expandida como sendo de consequente relevância para aqueles que futuramente desejem transitar por este universo. Entendo que esta pesquisa é uma fonte auxiliar para àquele intérprete que deseje futuramente construir uma interpretação com consequente performance e registro sonoro da obra Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas*. Abordagens com foco nos aspectos interpretativos e performáticos da obra também poderão surgir como desdobramento e complemento natural deste texto.

## REFERENCIAS

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2002. 256 p.

ARDITTI, Irvine; PLATZ, Robert HP. *The Techniques of Violin Playing*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & CO, 2013. 117 p.

BLATTER, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. Filadélfia: Cengage Learning, 1997. 528 p.

BRANCO, Claudia Castelo. *O PIANO PREPARADO E EXPANDIDO NO BRASIL*. In: Congresso Da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música, XVI, 2006, Brasília. *Trabalho aceito pela Comissão Científica do XVI Congresso da ANPPOM*. Brasília: ANPPOM, 2006, p. 770-774.

COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. *Técnica Expandida Para Violino: Classificação e Avaliação de Seu Emprego na Música Brasileira*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005, p. 318-323.

COSTA, Valério Fiel da. *O Piano Expandido no Século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. 2004. 193 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 2004.

COUTINHO, Raquel A. *Formação Superior e o Mercado de Trabalho: Considerações a Partir das Perspectivas de Egressos do Bacharelado em Música da UFPB*. 2014. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB. 2014.

DOMENICI, Catarina. *Beyond Notation: The Oral memory of Confini*. Encontros de investigação em performance. Aveiro, 2011. p. 1-14.

FISCHER, Simon. *Basics: 300 Exercises And Practice Routines For The Violin*. Londres: Edition Peters, 1997.

HARDER, Rejane. *Algumas considerações a respeito do ensino de instrumento: trajetória e realidade*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 127-142, jun. 2008.

KIMURA, Mari. *SUBHARMONICS*. Disponível em: <<http://www.marikimura.com/subharmonics.html>>. Acesso em: 16/10/2015.

LIMA, Gercina A. B. *A transmissão do conhecimento através do tempo: da tradição oral ao hipertexto*. Revista Interamericana de Bibliotecologia, Medellín v. 30, n. 2, p. 275-285, 2007.

MONSAINGEON, Bruno. *David Oistrakh: artist of the people?*. [Filme-vídeo]. Direção de Bruno Monsaingeon. Studio Wmvm, 2002. 1 dvd, 75 min. color. son.

ONOFRE, Marcílio Fagner. *Depoimento concedido a Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo através de e-mail*, 2015. (Entrevista não publicada)

\_\_\_\_\_. *Sistema Composicional Complexo Visando à Hierarquização de Unidades Sonoras, Sintagmas e Envelopes*. 2006. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música – Composição) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, PB. 2006.

PINHEIRO, Wilson Guerreiro; ONOFRE, Marcílio Fagner. *COMPOMUS: Agente catalizador da composição na Paraíba*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XVI, 2006, Brasília: ANPPOM, 2006, p. 909-911.

PORTAL CURSO GRATUITO DE PORTUGUÊS, Disponível em:  
<<http://www.cursodeportuguesgratis.com.br/anacoluto-ou-frase-quebrada/>>. Acesso em 01/02/2016.

RADICE, Mark A.; *Chamber Music: An Essential History*. Michigan: The University of Michigan Press, 2012.

SADIE, Stanley. *DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa* – editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHWARZ, Boris; *Joseph Joaquim and the Genesis of Brahms's Violin Concerto*. Oxford University Press. *The Musical Quarterly*, v. 69, n. 4, p. 503-526, 1983.

SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature*. Belmont, CA: Wadsworth/Thomson Learning, 1993.

SEEGER, Charles. *Prescriptive and Descriptive Music – Writing*. Oxford University Press. *The Musical Quarterly*, v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Berkeley: University of California Press, 2001.

TOFFOLO, Rael B. G. *Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XX, 2010, Florianópolis. *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1280-1285.

TOKESHI, Eliane. *Técnica Expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical*. *Musica hodie*, Goiás, v. 3, n. 1/2, p. 52-58, 2003.

## APÊNDICE A – ROTEIRO DA ENTREVISTA FEITA COM O COMPOSITOR

## TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O Sr. está sendo convidado para participar da pesquisa intitulada: **“Compositor e Intérprete: Reflexões Sobre a Colaboração e o Processo Criativo em Caminho Anacoluto II de Marcílio Onofre”**. Desenvolvida por Rodrigo de Almeida Eloy Lôbo, sob orientação do Professor Dr. Hermes C. Alvarenga, a pesquisa tem como objetivo compreender como estão sendo utilizados os elementos da técnica violinística na obra Caminho Anacoluto II, verificando o processo de colaboração entre o compositor e o intérprete no processo de construção da obra.

A entrevista será realizada através de e-mail. O participante será contatado pelo pesquisador a fim de autorizar, ou não, a publicação na íntegra ou parcial das entrevistas.

Os dados coletados serão utilizados na pesquisa e os resultados serão divulgados na dissertação, em eventos e/ou revistas científicas.

O Sr. não terá nenhum custo ou qualquer compensação financeira. O benefício relacionado à sua participação será de aumentar o conhecimento científico para a área de práticas interpretativas.

Trechos da partitura de **Caminho Anacoluto II**, de sua autoria, poderão ser utilizados como forma de exemplos na dissertação. A partitura será anexada na íntegra nesta dissertação.

Eu, Marcílio Onofre, declaro estar ciente do inteiro teor deste TERMO DE CONSENTIMENTO e estou de acordo em participar do estudo proposto.

João Pessoa, 08 de dezembro de 2015



Marcílio Onofre  
CPF: 012.389.014-41  
onofremarcilio7@gmail.com



Hermes C. Alvarenga

hcalvarenga@hotmail.com



Rodrigo de A. Eloy Lôbo

rodrigoeloylobo@hotmail.com



## **Consideração Preliminar do Compositor**

Antes de responder este questionário é necessário fazer um breve esclarecimento. Apesar da colaboração compositor–intérprete constituir um campo de pesquisa muito interessante e necessário para o desenvolvimento de uma pesquisa engajada tanto na área de composição quanto na performance musical, eu afirmo que sempre tomei parte desse processo como um agente participativo na criação de algumas obras para intérpretes específicos. Assim sendo, minha atuação tem sido em questões de ordem prática, referentes à criação musical, visando exclusivamente a composição de uma obra musical. No entanto, eu nunca me debrucei formalmente sobre tal tópico e não domino as referências bibliográficas referentes ao assunto. (ONOFRE, 2015)

### **1. O que é a colaboração do intérprete para você?**

De modo geral, a colaboração compositor–intérprete, ou intérprete–compositor, é para mim essencialmente um processo complexo de associação artística com um ou mais objetivos específicos. Eu gosto dessa ideia de processo por uma razão simples: ela expressa certa noção de continuidade, algo que pode começar antes mesmo do aparecimento do trabalho composicional e também da performance em si e pode ir bem além de uma única performance ou gravação de uma obra específica. Esse processo pode gerar, inclusive, muitas outras peças e performances e interferir diretamente na maneira como compositor e intérprete se relacionam com um instrumento musical específico. A complexidade emerge do “fator humano”, pois toda interação entre indivíduos terá certo grau de complexidade e, conseqüentemente, o mesmo vai ocorrer na relação compositor–intérprete. Paradoxalmente, o trabalho de colaboração vem para simplificar um pouco as “coisas”, ou seja, por um lado a maneira como o compositor se relaciona com a escrita instrumental para um determinado instrumento, e por outro como o intérprete se relaciona com a música que ele toca, tendo a possibilidade de discutir diretamente com o autor questões interpretativas, técnicas, musicais, etc.

É importante mencionar que na escrita de música para instrumentos a colaboração do intérprete está de alguma forma sempre presente, principalmente quando o intérprete é o próprio compositor. Tomemos como exemplo as obras para órgão de J. S. Bach, as sonatas para piano de L. van Beethoven, os concertos de S. Rachmaninoff e tantas outras obras importantes da nossa literatura musical. Mesmo quando o compositor

não toca o instrumento, certamente ele adquiriu conhecimentos a partir de uma literatura musical e de livros de instrumentação e orquestração que, normalmente, são escritos a partir da colaboração direta de intérpretes – alguns desses materiais bibliográficos, inclusive, utilizam recursos multimídia. De fato, para mim não há como desvincular essa relação entre o compositor e o intérprete, mesmo que aquele tenha apenas uma ideia da potencialidade deste, para quem está escrevendo uma nova obra. Certamente a melhor das colaborações é aquela que ocorre de modo mais estreito com o contato direto com o intérprete durante a composição de novas obras. É fácil ver esse tipo de colaboração no decorrer da história da música. Podemos citar, por exemplo, as Sequenze de Luciano Berio, apenas para mencionar algo representativo do Século XX. O que seriam delas sem a estreita colaboração de nomes como Severino Gazzelloni (flautista), Cathy Berberian (cantora) e Pascal Gallois (fagotista), apenas para citar alguns dos grandes intérpretes que contribuíram com Berio e também para o desenvolvimento do vocabulário sonoro de seus respectivos instrumentos. Esse trabalho colaborativo se torna ainda mais necessário quando o compositor utiliza materiais musicais que nem sempre estão presentes em livros e métodos (é claro que hoje os compositores já têm à sua disposição um grande volume de livros, vídeos e métodos que apresentam muitas técnicas e maneiras de tocar um instrumento, que são ótimos pontos de partida). Encontramos esse tipo de abordagem em muitas obras escritas principalmente a partir da segunda metade do Século XX. Essa exploração de sons peculiares ou técnicas instrumentais pouco recorrentes/conhecidas são comumente denominadas de técnicas expandidas. Esse é um trabalho de busca e exploração de sons que, muitas vezes, estão no limite, ou além dele, daquilo que um ouvinte pouco menos engajado com o repertório, reconhece como sendo um som de violino, por exemplo. É claro que o violino da primeira metade do século XXI já não é mais o mesmo violino da primeira metade do século XX, assim como ele não foi o mesmo depois das Partitas de J. S. Bach ou dos Caprichos para violino de N. Paganini e também de S. Sciarrino. Portanto, o próprio significado daquilo que é considerado expandido varia no decorrer do tempo. Esse é um processo dinâmico de expansão de materiais e também das relações que podem ser criadas a partir deles no contexto de uma obra musical. É exatamente esse processo que me atrai, quando busco por certos sons e relações entre eles que nunca explorei antes. É uma tentativa de fazer música com certos gestos e figurações recorrentes na literatura instrumental em um novo contexto, pelo menos novo para mim e em minha obra. Isso torna cada composição algo individual e vivo, quase como um

organismo, e faz com que eu fuja de uma certa repetição e tente ser sempre criativo em cada nova obra.

Para mim, a partir do processo de colaboração, a composição se torna algo ainda mais interessante e vivo, pois surge a partir de uma interação viva, àquela criada entre pessoas. No entanto, em um mundo que paradoxalmente se mostra mais fragmentado e virtual, com tanta impaciência e distração é facilmente possível ver a dificuldade de desenvolver atividades dessa natureza. Felizmente por aqui, no âmbito da UFPB, temos ótimos intérpretes (profissionais e alunos) que estão quase sempre abertos a trabalhos dessa natureza. Apenas para citar algumas parcerias, no contexto dos compositores do COMPOMUS, eu mencionaria o trabalho com a Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba, Grupo Brassil, Grupo Sonantis, Camerata Arte-Mulher, Orquestra Sinfônica da UFPB, Duo Exaudi, etc. A primeira obra de maior importância em minha produção na qual trabalhei estreitamente com um intérprete foi *Tractus Mobilis I.a* (2007), para violino solo. Quando estava escrevendo essa obra contei com a colaboração do jovem e talentoso violinista André Araújo. Nessa obra ocorreu uma colaboração muito estreita e durante o processo realizamos vários encontros e conversas sobre diferentes trechos e possibilidade instrumentais. Mas nem sempre a colaboração ocorre nesse nível, às vezes essa colaboração pode ser muito mais sutil, como mencionarei na questão 4.

## **2. De quais maneiras a interação compositor-intérprete influencia tanto a composição quanto a performance?**

Acredito que essa questão não se responde convincentemente *a priori*, pois cada interação compositor-intérprete é única e complexa, como disse anteriormente, assim como cada indivíduo envolvido nesse processo. Consequentemente, as influências podem ocorrer em diferentes níveis tanto na composição quanto na performance. Em geral, quando tenho a oportunidade de trabalhar com um intérprete procuro fazer com que o processo de interação seja algo espontâneo e dinâmico.

Metodologicamente falando, eu já vou para o primeiro encontro com algumas ideias, materiais, e, a partir daí, observo o modo como o intérprete reage às minhas ideias e como consegue, ou não, tocar os primeiros rascunhos. Esses primeiros rascunhos estão relacionados com a ideia que tenho para a peça e também é uma espécie de reação pessoal à literatura instrumental daquele instrumento em particular. Esse primeiro contato com o intérprete funciona como uma espécie de termômetro. Obviamente eu estou também

interessado nas possibilidades que os intérpretes podem sugerir, independente de incorporar ou não tais sugestões no resultado final da obra. Interesse-me inclusive pelos “esbarrões” e eventuais erros de leitura, pois eles criam novas possibilidades. Também acho muito importante experimentar diferentes soluções timbrísticas e quando se trabalha uma peça para uma formação mais reduzida, como um solo, ou duo, o trabalho fica ainda mais interpessoal e também torna a experimentação algo mais pragmático e frutífero. Além disso, procuro me envolver em pesquisas em andamento sobre certas técnicas instrumentais. É possível ver que de tempos em tempos alguns tópicos se tornam mais populares, gerando pesquisas um pouco mais extensas e consistentes como, por exemplo, os sub-harmônicos e os multifônicos em instrumentos de cordas. Acredito que todas essas pesquisas “oxigenam” um pouco mais a composição instrumental e de certo modo dão ao compositor novas possibilidades de criar relações. A maneira como os intérpretes com os quais estou trabalhando reagem a essas técnicas representa um importante parâmetro na incorporação delas durante a peça.

### **3. Qual o papel do intérprete na colaboração?**

Essa é outra pergunta difícil de responder *a priori*, assim como a anterior. Vejo que o intérprete pode desempenhar vários papéis e é claro que diferentes posturas dos intérpretes nutrirão de maneiras diferentes os compositores. De modo geral, acho que isso vai depender do comprometimento e engajamento com a música – aqui em sentido mais amplo, sem se fechar em uma única peça – e também com o seu instrumento e o seu trabalho, ou seja, com uma atitude como profissional. Portanto, várias posturas são possíveis, claro. Certa vez conversando com o trompetista Reinhold Friedrich, durante um evento realizado em Córdoba (Argentina) pelo Goethe-Institut local, ele mencionou que grandes trompetistas do século XX não tiveram a preocupação de expandir o repertório do seu instrumento, encomendando novas obras, fazendo estreias e gravações. É claro que já existe uma quantidade incrível de música boa e temos todo esse repertório a um toque de distâncias em computadores, ipod's, smartphone, tablets e todos esses aparelhos. Além disso, grandes músicos fazem carreiras imensas sem nunca realizar a estreia de uma nova peça ou fazer alguma encomenda. No entanto, sempre vai existir gente escrevendo música e querendo uma boa interpretação daquilo que escreveu. Portanto, uma parte importante dessa cadeia está na mão do intérprete.

É importante mencionar que cada intérprete colabora na recriação de uma obra de diferentes maneiras. Como compositor, e também como intérprete, eu não busco uma única verdade. Acho mais interessante uma verdade interpretativa construída e acomodada a partir da vivência do próprio intérprete, que ele mantenha a peça viva de acordo com a sua experiência e musicalidade. Se o intérprete torna viva uma determinada passagem, fazendo com que ela tenha uma certa intenção interpretativa, que ela funcione como uma *Gestalt*, um todo coerente, isso é algo muito importante para mim e acho que para qualquer compositor. Obviamente há várias maneiras de fazer com que isso aconteça, por isso, eu vejo cada obra como um organismo que pode se comportar de diferentes maneiras, em diferentes mãos. É claro que eu tenho uma intenção de como uma peça deveria soar, mas isso não exclui outras possibilidades, principalmente durante o processo de colaboração. Se duas interpretações tão diferentes de uma mesma obra carregam em si força suficiente para se manterem vivas como boas interpretações, seduzindo o ouvinte acho que ambas são válidas. Portanto, como compositor, acredito que o tipo de intérprete mais interessante é aquele mais versátil e mais aberto a diferentes tipos de repertórios nos dedos, pois acredito que alguns aspectos do “fazer música” e da musicalidade são transversais, ou seja, certas intenções musicais podem servir para qualquer tipo de música, independente dos materiais que compõe uma certa música. Esses aspectos transversais são quase como arquétipos biológicos e culturais, um modelo bio-cultural. Portanto, ter um intérprete capaz de fazer diversos tipos de música é algo muito positivo.

Também é importante mencionar que essa interação também representa para mim um processo de contínua aprendizagem e esse é um dos fatores que mais me atraem ao escrever uma nova peça. Talvez por isso, tenho dado prioridade a peças nas quais posso trabalhar diretamente com os intérpretes envolvidos.

#### **4. Aspectos do intérprete são levados em consideração na concepção da obra? Quais?**

Sim, quando trabalho com alguém procuro levar em consideração aspectos da performance do intérprete, do repertório já tocado pelo instrumentista, o próprio instrumento do intérprete também é algo importante, principalmente no contexto regional no qual vivemos. Além disso, eu também levo em consideração o repertório do instrumento para o qual estou escrevendo, e aqui entram mais aspectos subjetivos de

natureza pessoal como o interesse e gosto para um repertório. Essas são escolhas *a priori*. Muitas dessas peças, com as quais tenho maior interesse, acabam funcionando como “gatilhos” para memórias, histórias, etc. Sendo um pouco mais específico, eu acredito que todo intérprete tem algo a oferecer ao compositor, mesmo aqueles com maiores dificuldades técnico-interpretativas, afinal as pessoas são mais importantes que a música. Esse processo de humanização da pesquisa no contexto acadêmico é muito importante, pois incorpora aspectos subjetivos que muitas vezes passam despercebidos e esquecidos dos textos acadêmicos.

Além desses aspectos mais específicos, a colaboração do intérprete pode acontecer do modo mais geral, e cito a seguir o processo de outras duas peças. O primeiro deles envolveu a composição de uma peça para o Arditti String Quartet, em 2011. No ano anterior eles haviam realizado a leitura do meu quarteto Intercepção (2008), durante o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Durante a leitura da obra ocorreu um breve debate sobre o som do intérprete X o som do compositor, ou seja, o som imposto pelo grupo ou versatilidade do grupo em se moldar a partir de diferentes propostas composicionais. No ano seguinte fui convidado a escrever uma peça para eles e tive em mente o “som do Arditti”, ou seja, a maneira como eles tocaram minha peça no ano anterior e também o modo como tocaram as obras durante o concerto. Algo similar ocorreu com o Duo Kociuban–Gamsachurdia. Eu havia assistido um concerto deles em Cracóvia e, de certo modo, a maneira como o duo interpretou as peças e o som deles moldou, de algum modo, a peça que escrevi para eles posteriormente, Caminho Anacoluto I - a peça foi gravada para o selo polaco DUX (número de catálogo: DUX 1110). Esses dois exemplos ilustram dois casos específicos e mostram uma colaboração um pouco mais distante, mas na qual a figura do intérprete não deixa de ser importante, interferindo em diferentes aspectos da obra.

## **6. Por que “Caminho Anacoluto”?**

Eu escolhi esse título porque, em minha concepção, ele está relacionado ao modo pelo qual a peça se desdobra no tempo, ou seja, a partir da utilização de quebras súbitas. Portanto, o título pode ser traduzido como o "caminho do caminho descontínuo". De certa forma, essa concepção é uma continuação das pesquisas composicionais que tenho feito, pois mais do que trabalhar com a própria manipulação do som em si eu tenho colocado

minha atenção no modo com os sons podem se relacionar entre si para construir a forma das peças.

### **7. Esta obra pertence a alguma série? Quais são as outras?**

Sim, ela faz parte da série Caminho Anacoluto. Caminho Anacoluto II é a segunda de uma série de duos para instrumentos de cordas e piano (a primeira foi composta para violoncelo e piano e está dedicada ao Duo Kociuban-Gamsachurdia, que gravou a peça em CD comercial lançado pelo selo polaco DUX. Todas as peças dessa série compartilham a minha tentativa de explorar a descontinuidade conseguida a partir da inserção de um elemento estranho em um dado contexto musical. De fato, minha intenção inicial era escrever apenas duos de piano com instrumentos de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo). No entanto, no processo de composição das duas obras para violino surgiu um convite para escrever um duo para saxofone e piano. Então, decidi introduzir essa peça nessa série.

### **8. Como você aborda a dualidade entre a escrita expandida e tradicional dentro da obra?**

Para mim não há dualidade, mas sim uma continuação. Como comentei anteriormente, o conceito de técnica expandida é algo mutável e dinâmico e não penso como esse ou aquele som será chamado enquanto componho. Eu apenas escolho o vocabulário sonoro com o qual me sinto confortável trabalhando e que vai me ajudar a criar um contexto musical no qual me identifico.

### **9. Você já contou com a colaboração de outros violinistas? Que trabalhos foram resultantes?**

Sim, sempre que escrevo uma nova peça de certa forma procura trabalhar com os intérpretes - especialmente quando tenho algum contato prévio com eles. Escrevi a peça *Tractus Mobilis I.a*, uma das peças de meu Mestrado, para o violinista André Araújo. O trabalho de André foi realmente ótimo e estimulante, pois quando apresentava um trecho ele na mesma hora variava e me apresentava mais de uma possibilidade de tocar o

trecho e variá-lo. Acho que esse tipo de colaboração é sempre muito estimulante e acaba gerando ideias inclusive para outras peças.

#### **10. De que maneira cada colaboração foi dada?**

Isso varia muito e depende, inclusive, do grau de amizade, proximidade e conhecimento que tenho do intérprete.

#### **11. Como o processo de colaboração ajudou na concepção de cada obra, incluindo Caminho Anacoluto II?**

A colaboração de Caminho Anacoluto II – *quasi-Vanitas* foi muito importante no início, principalmente para ver e também ouvir como o intérprete interagia com os materiais e com a partitura escrita em si. A obra foi escrita em um momento de transição para o meu doutorado e acabei terminando-a no Canadá, sem a presença do intérprete para o qual escrevi.

#### **12. De que maneira você utilizava o violinista no processo da colaboração?**

Em peças para um número menor de instrumentos, especialmente solos e duos, acho que a peça depende muito do individual para sobreviver. Refiro-me ao aspecto musical (dos sons, fluência técnica, ideias musicais) e também da performance em um sentido mais amplo, ou seja, da interação dos elementos gerais que constituem uma boa interpretação e que, de algum modo, acabam seduzindo e estimulando a percepção da audiência. Isso inclui, inclusive, o modo como o intérprete se movimenta e como isso se conecta com o tipo de música que ele está produzindo. Tudo isso é muito importante e quando se trabalha com um intérprete essas coisas podem ser observadas, pois nem tudo que interfere na música cabe em uma partitura.

#### **13. Qual a ligação do título da obra: *Caminho Anacoluto II – quasi-Vanitas...* com a obra em si?**

Como diria Zygmunt Bauman, vivemos em uma modernidade líquida, pois há uma grande ênfase naquilo que é passageiro, transitório e ao mesmo tempo na quantidade e não



necessariamente na qualidade. Em música vivemos isso de um modo muito dramático que, inclusive, se parece com um filme de ficção científica, só que às avessas. Basta você observar o formato de áudio mais comum atualmente, o famoso padrão MP3. Nunca tivemos na história equipamentos de tão grande qualidade para a gravação e reprodução sonora. No entanto, o formato MP3 enfatiza o aspecto da portabilidade em detrimento da qualidade. Com um arquivo MP3 a 128kbps deixamos de ouvir muita coisa, no entanto, isso é compensado pela grande quantidade de músicas que podemos armazenar e que talvez nunca as escutemos. Não basta ter um número limitado de músicas a quantidade deve ser grande para quando não gostar, mudar logo para outra, sem nem terminar a anterior. Como professor, tenho percebido a crescente falta de concentração de alunos ao ler uma ou duas páginas. Isso é um problema muito sério que está contaminando a todos e certamente interfere no modo como nos relacionamos com a música que ouvimos. Especificamente em minha peça, se você observar com cuidado, verá que em diversos momentos ela caminha do som ao silêncio. Para mim isso representa uma espécie de "des vaidade", pois o compositor se cala e dá oportunidade à memória do ouvinte de caminhar no passado, presente e futuro da peça de modo livre. Com isso, ele pode recordar o momento que passou ou criar expectativa do que virá. Um ouvinte ativo e engajado no processo da escuta é sempre algo importante, principalmente hoje em dia, no tempo da "escuta líquida".

## ANEXO 1 – PARTITURA CAMINHO ANACOLUTO II

# Marcílio Onofre

# Caminho Anacoluto II

# quasi-Vanitas...

for violin and piano

(2015)

[illegible]

⑤

Vln. I

m.s.P. legno gett. (L-g.)

"silent fingering" (fragile and intense)

*ppp*

*pp*

*f* possibile

*sfz*

*mp*

*f* sempre

*sfz*

2 4

(The performer must leave a wood pencil bounce on the strings)

*mf* sempre

*sfz*

Pno.

## Caminho Anacoluto II

2

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 12-40. The Violin part includes dynamics like *pp*, *f*, and *sfz*, and articulations like *legro gett. (l.g.)*, *arco pos. normal*, and *m.s.p.*. The Piano part includes *sfz* markings. The score is marked with measure numbers 12, 34, and 40.

**( $\rho = 40$ )**

[illegible]

Caminho Anacoluto II  
quasi-Vanitas...

3

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 1-34. The Violin part includes markings such as *pizz.*, *M.V.*, *sfz*, *f*, *p*, *mp*, and *sfz*. The Piano part includes markings such as *sfz*, *f*, *p*, and *mp*. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 34-67. The Violin part includes markings such as *arco*, *rall.*, *sfz*, *f*, *ppp*, and *sfz*. The Piano part includes markings such as *sfz*, *f*, *ppp*, and *sfz*. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).



5

69

## 6

//

Violin I score, measures 82-84. Measure 82: Violin I plays a series of sixteenth notes, starting with a forte (f) dynamic and a 5-measure bowing diagram. Measure 83: Violin I plays a series of sixteenth notes, starting with a mezzo-piano (mp) dynamic and a 5-measure bowing diagram. Measure 84: Violin I plays a series of sixteenth notes, starting with a piano (pp) dynamic and a 5-measure bowing diagram. The score includes various performance instructions such as 'legno gett.', 'pizz.', 'arco', and 'sfz'.





## 8

//



Caminho Anacoluto II  
quasi-Vanitas...

10

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 10-145. The Violin part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including *Jeté*, *I sempre*, *f*, *sfz*, and *pizz.*. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, marked with *mf*, *mp*, and *sfz*. The score includes a double bar line at measure 145.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 146-180. The Violin part continues with a melodic line, marked with *(arco) Jeté*, *f*, *sfz*, and *pizz.*. The Piano part features a complex texture with chords and arpeggios, marked with *mf*, *mp*, and *sfz*. The score includes a double bar line at measure 145 and a final measure at 180.

//

[illegible]

## Caminho Anacoluto II

12

legno gett.

(intense)

*sfz*

*f* possible

*pp*

*sfz*

*f* possible

Vln.

Pno.

//

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 175-183. The Violin part includes a melodic line with various ornaments and dynamics, while the Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score includes a repeat sign and a first ending bracket.

Caminho Anacoluto II  
quasi-Vanitas...

13

183

Vln.

molto sul pont.

Pno.

=

191

Vln.

IV III II I

IV sempre

m.s.P.

*f*

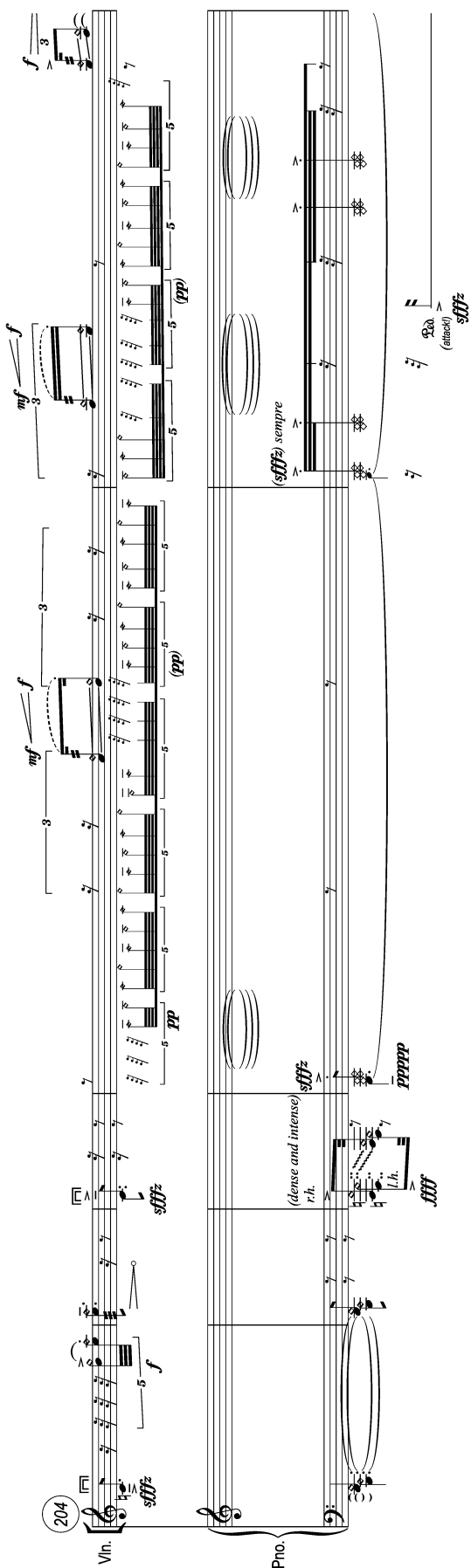
*pp*

*f subito*

*sfz*

*sfz*

Pno.





Caminho Anacoluto II  
quasi-Vanitas...

15

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 209-216. The Violin part includes a triplet of eighth notes (measures 209-210), a triplet of sixteenth notes (measures 211-212), and a triplet of eighth notes (measures 213-214). The Piano part features a triplet of eighth notes (measures 209-210) and a triplet of sixteenth notes (measures 211-212). The score includes dynamic markings *pp*, *f*, and *sfz*, and performance instructions: "(arco) tonics on the bridge (a.l.b.)", "sempre", and "cui-ca".

==

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 217-224. The Violin part includes a triplet of eighth notes (measures 217-218), a triplet of sixteenth notes (measures 219-220), and a triplet of eighth notes (measures 221-222). The Piano part features a triplet of eighth notes (measures 217-218) and a triplet of sixteenth notes (measures 219-220). The score includes dynamic markings *f*, *sfz*, and *sfz*, and performance instructions: "silent fingering" fragile and intense!, "*f*" possible, and "cui-ca".

Caminho Anacoluto II  
quasi-Vanitas...

16

Musical score for measures 16-20. The score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).  
 Measure 16: Vln. has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *mf*. Pno. has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *mf*.  
 Measure 17: Vln. has a triplet of eighth notes (C5, B4, A4) marked *mf*. Pno. has a triplet of eighth notes (C4, B3, A3) marked *mf*.  
 Measure 18: Vln. has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *mf*. Pno. has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *mf*.  
 Measure 19: Vln. has a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) marked *mf*. Pno. has a triplet of eighth notes (F#3, G3, A3) marked *mf*.  
 Measure 20: Vln. has a triplet of eighth notes (E4, F#4, G4) marked *mf*. Pno. has a triplet of eighth notes (E3, F#3, G3) marked *mf*.  
 Dynamics: *mf* (mezzo-forte).  
 Performance notes: "silent fingering" and "f" possible are indicated above the Vln. staff in measures 16-18.

==

Musical score for measures 21-25. The score is for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).  
 Measure 21: Vln. has a triplet of eighth notes (D4, E4, F#4) marked *mp*. Pno. has a triplet of eighth notes (D3, E3, F#3) marked *mp*.  
 Measure 22: Vln. has a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) marked *mp*. Pno. has a triplet of eighth notes (C3, D3, E3) marked *mp*.  
 Measure 23: Vln. has a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) marked *mp*. Pno. has a triplet of eighth notes (B2, C3, D3) marked *mp*.  
 Measure 24: Vln. has a triplet of eighth notes (A3, B3, C4) marked *mp*. Pno. has a triplet of eighth notes (A2, B2, C3) marked *mp*.  
 Measure 25: Vln. has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked *mp*. Pno. has a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) marked *mp*.  
 Dynamics: *mp* (mezzo-piano).  
 Performance notes: "bow the instrument body" is indicated above the Vln. staff in measure 21.

## ANEXO 2 – PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO



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

#### **Orientador**

Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

#### **Coordenador do PPGM**

Dr. José Henrique Martins

#### **Vice-Coordenador do PPGM**

Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

#### **Reitora**

Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz

#### **Vice-Reitor**

Eduardo Ramalho Rabenhorst



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

### *Recital de Mestrado*



*Sala de Concertos Radegundis Feitosa*

*Sábado, 16 de maio de 2015*

*18 horas*

**Rodrigo Eloy** iniciou seus estudos de violino aos três anos de idade com o Professor José Ademar Rocha. É graduado em música pela Universidade Federal da Paraíba sob a orientação do Professor Dr. Hermes C. Alvarenga e mestrando em música na mesma instituição. Tem participado de importantes festivais no Brasil e no exterior. Em sua trajetória de estudos, participou de masterclasses com Mirian Fried, Shmuel Ashkenazi, Ole Böhn, Charles Stegeman, Leon Spierer, entre outros. Frequentemente atua como solista à frente das principais orquestras de João Pessoa, e como camerista, realizou vários trabalhos no Brasil e nos Estados Unidos, onde em Junho de 2013 participou do Sunflower Music Festival em Topeka – Kansas, com o AtriumStringQuartet. Rodrigo é membro efetivo da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba, bem como da Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa atuando como *spalla* em ambas.

**Glauco Tássio Fernandes** iniciou sua prática musical tocando teclado e aos 16 anos passou a estudar piano com o Prof. Clístenis Cabral na EMAN, onde também teve aulas de teoria musical. Foi aluno da Extensão e depois do Bacharelado em Música da UFPB, onde estudou piano com o Prof. Dr. José Henrique Martins. Na graduação, também teve aulas de piano com a Prof. Dr. Luciana Noda. Foi pianista da Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba e atualmente é pianista da Orquestra Sinfônica de João Pessoa. Participou de festivais de música como o “17º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora” onde teve aulas de piano com o prof. Antonio Bezzan e do “IV Festival Internacional de Música de Piracicaba” onde teve aulas de piano com a pianista russa Anna Khanina. Participou do “13º Concurso Nacional de Cordas Paulo Bosísio” onde ganhou o prêmio de melhor pianista correpetidor. Em 2011, ganhou o concurso “Jovens Solistas” da OSPB onde, como premiação, solou um concerto com a orquestra. Participou de Master Classes com pianistas renomados como Miguel Proença, Ricardo Balestero, Beatrix Klein, Geir Braten, Richard Raymond e Mauro Bertoli.

## PROGRAMA

Sonata para Violino e Piano em Sol menor.....C. Debussy  
*Allegro vivo*  
*Intermède, Fantasque et léger*  
*Finale, Très animé*

Sonata para Violino solo, Op. 27, nº 3 (Ballade).....E. Ysaÿe

## INTERVALO

Sonata para Piano e Violino em Lá maior.....C. Franck  
*Allegretto moderato*  
*Allegro*  
*Recitativo – Fantasia, Moderato*  
*Allegretto poco mosso*