

"A Quem Interessar Possa..." de Vanessa Rodrigues para Violoncelo Solo

Fabio Presgrave (UFRN, Natal, RN, Brasil)
fabipresgrave@yahoo.com

Resumo: Essa pesquisa trata de aspectos técnicos e interpretativos destacados da peça "A Quem Interessar Possa..." (2007), de Vanessa Rodrigues. Como procedimento metodológico foram estudados autores como Uitti (1999) e Messina (2009), no que se refere à técnica do violoncelo em obras contemporâneas; Zumthor (2005) e Rodrigues (2007), para compreensão dos aspectos interpretativos da obra. O objetivo principal aplicado foi sugerir procedimentos técnicos, bem como, exercícios para violoncelistas interessados na interpretação da obra.

Palavras-chave: Música contemporânea para violoncelo; Técnicas estendidas para violoncelo; Vanessa Rodrigues; "A Quem Interessar Possa..."

"A Quem Interessar Possa..." by Vanessa Rodrigues for Solo Cello

Abstract: This research studies technical and interpretative issues drawn from "A Quem Interessar Possa..." (2007) by Vanessa Rodrigues. As a methodological procedure authors such as Uitti (1999) and Messina (2009) were studied in regards to the contemporary cello techniques, and Zumthor (2005) and Rodrigues (2007) in order for a better understanding of the interpretative issues of the work. The main goal of the research was the suggestion of technical procedures as well as exercises for cellists interested in performing the piece.

Keywords: Contemporary music for violoncelo; Extended techniques for violoncelo; Vanessa Rodrigues; "A Quem Interessar Possa..."

"A Quem interessar Possa...", escrita em 2007, é uma das poucas peças brasileiras escritas para violoncelo por uma compositora. Além dela, podemos citar duas outras obras de Marisa Rezende: "Preludiando" e "À Deriva"² e a peça "For Cello"³, de Jocy de Oliveira. Esse fato por si só já coloca a obra em uma posição de destaque, devido tratar-se de um terreno predominantemente masculino.

Vanessa Rodrigues optou por um estilo de escrita em que o violoncelo é apresentado com certa teatralidade. Nela os gestos aproximam-se mais de um discurso e não tanto do lirismo. O título reporta-se ao início de uma carta, portanto, as palavras ecoam nos ouvidos do público.

Apesar da obra não ser uma peça de teatro, o violoncelo vai de encontro a uma interpretação dramática. De acordo com Paul Zumthor, as representações teatrais não estão confinadas ao ritual do teatro e podem estar presentes na *performance* da voz em qualquer circunstância: "certas *performances* são bastante difíceis de distinguir de representações teatrais. Temos há alguns séculos uma concepção de teatro que pressupõe um lugar determinado e fechado; mas a teatralização, em si mesma não o exige" (ZUMTHOR, 2005, p.91).

O mesmo critério se aplica a esta obra musical. A peça detém uma teatralização inerente. A preocupação do paralelismo com a fala sempre existiu para os violoncelistas, conforme podemos observar no discurso de Pablo Casals:

Uma nota acentuada se destacará e manterá seu valor, pela sombra que a sucede e não pela sua intensidade. Essa observação tem um paralelo numa lei da natureza: gritemos muito forte e poderemos observar um diminuendo sem fim que se segue. A interpretação da música não pode excluir esta realidade tão natural (CASALS, *apud* BLUM, 2000, p. 65)⁴.

Todavia, nesta obra a compositora leva essa possibilidade do instrumento a graus muito mais extremos do que os utilizados no repertório anterior ao Século XX, a que

Casals se referia, principalmente por permutar rapidamente entre as técnicas possíveis de mão direita. A velocidade da aparição dos diferentes modos de jogo⁵ e dos gestos solicitados pela compositora criam o que Padovani e Ferraz (2011, p. 24) denominaram de *performance estendida*: "uma situação de performance em que se exige do instrumentista prontidão para alternar rapidamente modalidades de uso de seu instrumento e criar elementos gestuais e expressivos que se combinam de maneira imprevisível." (PADOVANI & FERRAZ, 2011, p. 24)

Na obra, vemos uma busca constante de conexões de sonoridades diferentes. A peça vai se transformando, gerando elementos que parecem se encadear de outros, sendo que o resultado dos acoplamentos é sempre diferente do material anterior. Segundo Vanessa Rodrigues:

O que distingue-se aqui não nos remete ao que caracterizamos como uma conexão que implica similaridade, mas sim, em uma operação que realiza ações de conexões complexas latentes e sucessivas, nas quais impossibilidade da volta ao mesmo, ao momento do igual, é concretamente impossível. (RODRIGUES, 2007, p. 65-66)

1. Análise dos aspectos técnico-interpretativos da obra

No início da peça (Figura 1) a compositora marca *Sul Tasto* como modo de jogo. De acordo com Knox (*apud* FALLOWFIELD, 2009, p. 34): "(...) em *sul ponticello* os harmônicos agudos ficam mais audíveis (...) em *sul tasto* o arco previne a corda de vibrar livremente, reduzindo os harmônicos agudos."⁶ Sendo assim, podemos afirmar que o crescendo combinado com as duas formas de tocar (*sul tasto* e *sul ponticello*) cria uma grande diversidade de harmônicos. No final do crescendo a compositora pede para que a reverberação da corda seja parada em seu ápice, para tal, sugerimos que a corda seja parada com a parte inferior do polegar direito, facilitando a movimentação da mão do arco.



Figura 1: Excerto inicial da peça "A Quem Interessar Possa..." de Vanessa Rodrigues, demonstrando o surgimento da primeira nota.

No exemplo acima a compositora marca *Sul Tasto* como modo de jogo. De acordo com Knox (*apud* FALLOWFIELD, 2009, p. 34): "(...) em *sul ponticello* os harmônicos agudos ficam mais audíveis (...) em *sul tasto* o arco previne a corda de vibrar livremente, reduzindo os harmônicos agudos."⁷ Sendo assim, podemos afirmar que o crescendo combinado com as duas formas de tocar (*sul tasto* e *sul ponticello*) cria uma grande diversidade de harmônicos. No final do crescendo a compositora pede para que a reverberação da corda seja parada em seu ápice, para tal, sugerimos que a corda seja parada com a parte inferior do polegar direito, facilitando a movimentação da mão do arco.

Na figura *ad libitum* (Figura 2) que se segue, notamos que o *accelerando* leva à execução de um trinado, só que em arcos separados, em contraste com os trinados no mesmo arco comumente realizados na técnica do violoncelo. De acordo com Sazer (1997, p. 1), quanto mais próximos os dedos estiverem da corda, mais rápido será o trinado.



Figura 2: *Accelerando* gerando um trinado.

Após os dois segundos de pausa, o “Fá” deve ser executado extremamente próximo ao cavalete, como pede a compositora, e o arco deverá se manter paralelo ao cavalete até o trêmulo, para que o pianíssimo seja súbito *sul tasto*, deixando claros os modos de jogo gerando os timbres diferentes.

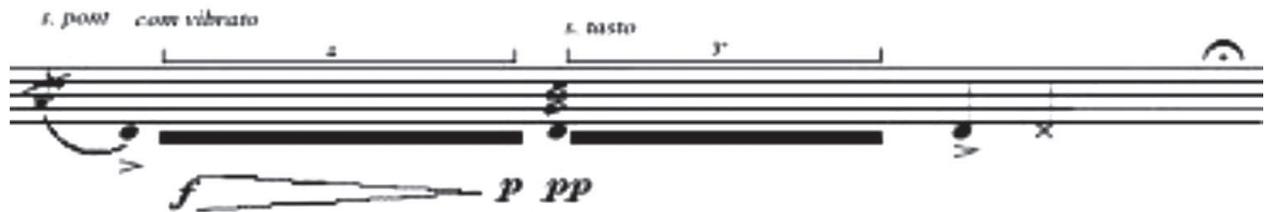


Figura 3: Diferentes modos de jogo na nota Fá.

Na segunda linha, podemos observar um *pizzicato* percussivo. De acordo com Messina (2009, p. 22), o *pizzicato* “Bartók” pode ser produzido de duas formas: a primeira com a técnica tradicional, com um ataque mais vertical da mão esquerda, e a segunda puxando-se a corda com o primeiro dedo e o polegar. A primeira versão define mais claramente a altura da nota, enquanto a segunda salienta o efeito percussivo. Cabe ao instrumentista escolher um dos dois métodos, o que dependerá da opção interpretativa, da acústica da sala e do instrumento que tem em mãos.

Logo em seguida, Vanessa Rodrigues escreve um interessante contraste entre o “Si bemol abaixado um quarto de tom” (corda Sol), executado fortíssimo, e o “Si bequadro” (corda Ré) com o vibrato apropriado indicado (Figura 4). Nesta peça, as diferenças dos modos de jogo devem ser interpretadas literalmente, sem que se tente uniformizar o som. Segundo Vanessa Rodrigues:

[...] o timbre tem um papel imprescindível, pois é a característica peculiar do instrumento – no caso o violoncelo – e todas as possibilidades de variações deste mesmo som que trazem a uma obra solo uma possibilidade de manter-se atraente para a percepção, sem recorrer a formas clássicas de desenvolvimento temático (RODRIGUES, 2008, p. 3).



Figura 4: Exemplo de mudanças rápidas de formas de tocar.

No ataque do Lá (Figura 5) com o *pizzicato* percussivo, um procedimento possível é o de não apertar a corda totalmente, ou seja, usar pressão de harmônico. Se essa nota for tocada em *forte* com a mão esquerda extremamente leve, os harmônicos durarão até o início da fermata breve.



Figura 5: Pizzicato Percussivo na nota Lá.

A transição do próximo *ad libitum* para trêmulo deve ser feita com um cuidado especial, por envolver dificuldades técnicas para as duas mãos. O *ad libitum* começa em fortíssimo no meio do arco, e a sequência é um Lá em *pianíssimo, sul ponticello*, com trêmulo. Para que a mão direita adquira a memória muscular necessária, sugerimos o primeiro exercício abaixo, sem utilizar a mão esquerda, trabalhando apenas a dificuldade do arco. Quanto à mão esquerda, o estabelecimento das aberturas de tom e semitom tem um papel fundamental para a afinação da passagem, pelo que propomos o segundo exercício abaixo:



Figura 6: Exercícios propostos pelo autor.

Na quarta linha da peça, nota-se um motivo em caráter cantábile surgindo pela primeira vez, como podemos ver na Figura 7. Esta figura está presente por todo o restante de peça, sendo modificada por sonoridades que aparecem continuamente.



Figura 7: Motivo em caráter cantábile.

Como esta figura passa a ser o fio condutor até o final da peça, podemos tocá-la em sequência, conforme descrito na Figura 8, sem os elementos que a desterritorializam, para que possamos ter a melhor compreensão de como as sonoridades que vão aparecendo exercem transformações sobre ela.



Figura 8: Figura cantábile apresentada em sequência conforme exercício proposto.

Ao realizarmos o exercício acima, podemos concluir que a cada aparição da figura, a dramaticidade é intensificada por conter saltos maiores e diversidade nos modos de jogo.

No final da primeira página notamos que a compositora escreve quartos de tom. O quarto de tom requer uma referência da mão esquerda totalmente diferente da usual. Para Uitti (2006, p. 216): "A performance correta dos quartos dos microtons envolve uma quebra radical com séculos de treinamento de percepção, pelo que o seu domínio requer uma disciplina mental singular e estudo físico."⁸ Nesse trecho da obra de Vanessa Rodrigues a mão esquerda precisa ser trabalhada para um intervalo de segunda maior entre o primeiro e quarto dedo, ao invés da tradicional terça menor; isso transforma todos os espaçamentos relativos dos dedos. Para a compreensão da "geografia" do espelho nessa passagem propomos o exercício contido na Figura 9:

1) Estabelecimento da memória muscular - localização específica



2) Usando o dedilhado prático da passagem - sem glissando



3) Alternar lentamente entre o Sol corda solta e os sustenidos, bemóis e quartos de tom



Figura 9: Exercícios propostos pelo autor para quartos de tom.

Após os exercícios, devemos acrescentar o *accelerando* e criar uma sensação física clara do gesto musical.



Figura 10: Trecho com quartos de tom e *accelerando*.

Logo após os quartos de tom, vemos o retorno da figura *cantabile*, desta vez com uma variação maior de articulações. Devemos aqui ter o cuidado de realizar as figuras ligadas sem nenhum tipo de portamento de arco, para que seja criada uma real diferença entre ponto e traço, com o objetivo de elucidar o discurso, assim como um ator trabalha sua dicção.



Figura 11: Figura *cantabile* com diferentes modos de jogo.

Na terceira linha da segunda página notamos um gesto dramático que é o *glissando* mais longo da peça (Figura 12): um "Sol" corda solta em pianíssimo, que deve ter um crescendo executado em seis segundos, seguido de um *glissando* de três oitavas que deve chegar a um Lá em piano súbito. Nesta parte, deve-se planejar o arco cuidadosamente, começando com o Sol para cima; usando pouquíssimo arco em seu início, para que, após quatro segundos, tenhamos arco suficiente para chegar ao fortíssimo e depois sustentar o *glissando* no arco para baixo, chegando até o piano súbito na ponta do arco.



Figura 12: Gesto no climax da peça.

A figura que se segue remonta ao *ad libitum* inicial, só que desta vez seguido de um *rallentando* escrito. O efeito de diminuir o tempo fica ainda mais perceptível se encurtarmos o golpe de arco, ou seja, as últimas notas devem soar *spiccato* para aumentar a sua clareza.



Figura 13: *Accelerando* e *Ritardando* escritos.

Logo após o curto silêncio pedido pela compositora, por meio de uma fermata em forma triangular, notamos *pizzicati* percussivos sobre as notas "Dó", "Sol", "Si bemol" e "Fá" (Figura 14). Vanessa Rodrigues marca uma respiração entre cada nota. Zumthor discorre sobre a dramaticidade do silêncio no discurso da seguinte forma:

A voz jaz no silêncio; às vezes sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial. Ora, neste silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume os valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado. (ZUMTHOR, 2005, p. 63)

Baseando-nos na ideia de Zumthor, podemos afirmar que as durações das respirações definem o efeito dramático da passagem. As respirações não devem ser mecânicas, mas variadas e improvisadas, mudando a sua dramaticidade a cada performance.



Figura 14: Respirações marcadas pela compositora.

Uma marcação interessante na nota Fá (Figura 15) que se segue é a da amplitude do vibrato, pois no meio da nota, o vibrato desloca-se quase que uma terça. Devido a este fato devemos fazer o dedo efetivamente deslizar entre o Sol e o Mi. Sugerimos que o "Fá" seja executado na corda Sol, com o quarto dedo, para que possamos deslizá-lo mais efetivamente, e, também para que o "Fá suspenso aumentado de quarto de tom", quando alcançado, tenha uma sonoridade mais aberta ao ser tocado na corda Ré, enfatizando assim o efeito do crescendo entre essas duas notas.

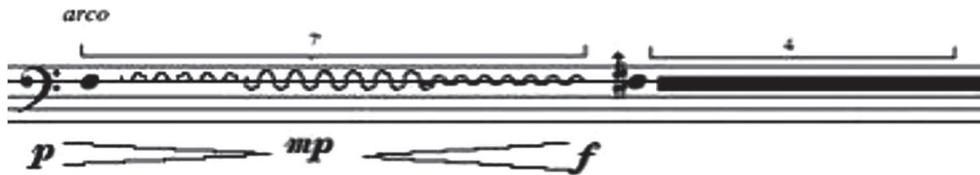


Figura 15: Exemplo de vibrato pedido pela compositora.

Vanessa Rodrigues demonstra nesta obra, uma inspiração proveniente da música barroca. Isso se deve ao fato da compositora ter estudado violino, entrando assim em contato com peças como as "Sonatas e Partitas", de J. S. Bach, para Violino Solo, além das "Suítes" do mesmo compositor, para violoncelo solo. A compositora, enquanto aluna do Mestrado em Música da UNICAMP, conviveu com músicos especializados em performance de época, como o violoncelista Dimos Gouderoulis, assim como o "Trio Camaleon", formado por Esdras Rodrigues, Emerson de Biaggi e pelo próprio Gouderoulis, grupo que apresenta interpretações historicamente informadas de peças do período clássico e barroco.

Em momentos como o destacado na Figura 16, notamos uma combinação de articulações e de intervalos descendentes que remetem à Giga da "Suite em Sol Maior" para violoncelo solo de J. S. Bach. Entretanto, o material na peça de Vanessa Rodrigues é combinado com uma quiáltera de cinco colcheias e com mudança súbita de dinâmica no meio da figura, diferentemente do trecho da Giga que segue um padrão rítmico regular em compasso 6/8 sem alteração súbita de dinâmica.



Figura 16: Comparação entre as articulações de Vanessa Rodrigues com a Giga da Suite I para Violoncelo Solo de J.S. Bach.

Na Figura 17 podemos verificar a utilização, por parte da compositora, da técnica *bariolage*⁹, a mesma empregada por J. S. Bach no Prelúdio da Primeira Suíte para Violoncelo Solo em Sol Maior. A diferença é que Vanessa Rodrigues emprega segundas menores reiteradas, ao passo que J. S. Bach não usa segundas menores nesse trecho, além de alterar constantemente os intervalos.



Figura 17: Comparação do bariolage de "A Quem Interessar Possa..." com o Prelúdio da Suite I de J.S. Bach.

Na primeira linha da última página da partitura notamos a última aparição da figuração *cantabile*. Neste ponto observamos que todas as articulações que foram usadas durante a peça, ocorrem num curto espaço de tempo (*legatto, staccato, tenuto e trêmulo*). Quando executamos a passagem com as indicações de articulação, com a devida precisão, criamos o clímax final, a partir do qual a peça passa a se "desconstruir", conforme notamos na Figura 18.

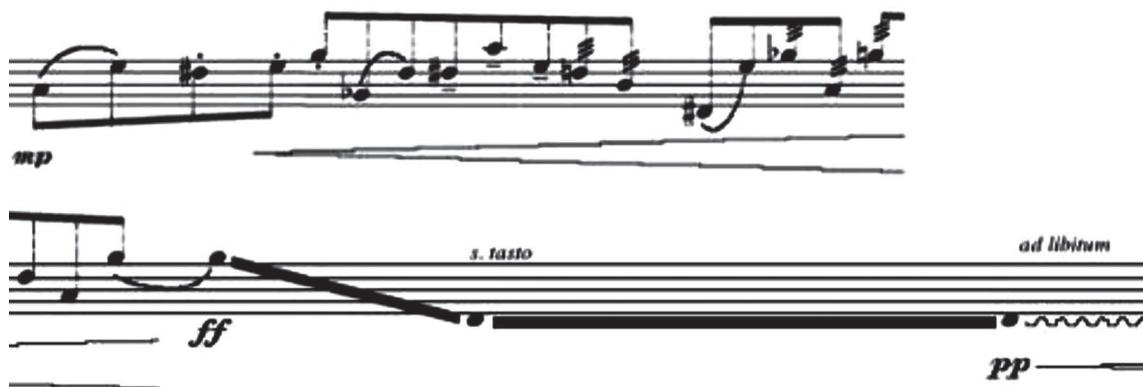


Figura 18: Trecho final da peça.

Considerações finais

"A Quem Interessar Possa..." é uma peça de inúmeras cores e gestos, e que devido ao seu tempo não-cronológico, sua forma livre e seus objetos musicais, transforma-se continuamente, de performance a performance.

Kartunnen (1999, p. 1) cita que: "O intérprete entra para criar inovações dentro do que é considerado impossível. Nesse momento o papel do intérprete é crucial, o momento de abordar as novas possibilidades do instrumento"¹⁰. Nesse trabalho, diversos exercícios e procedimentos foram propostos, mas cabe ao intérprete a criatividade para resolver problemas considerados complexos, que na verdade são novas formas de virtuosismo propostas por Vanessa Rodrigues. A música contemporânea exige do intérprete um (re) estudo contínuo de suas técnicas e visões sobre o instrumento, o que de certa forma remete a outros períodos onde o impossível foi solucionado por novas abordagens técnicas ao violoncelo.

Notas

- ¹ Versão revisada e ampliada de parte da tese de doutorado do autor.
- ² "Preludiando" foi escrita para o violoncelista Antonio Meneses em um projeto que encomendou preâmbulos para as Suites de J.S. Bach para seis compositores brasileiros. "À Deriva" foi escrita para o livro Violoncelo XXI, organizado pela violoncelista e pesquisadora Teresa Cristina. Este livro contém doze estudos com técnicas expandidas para violoncelo.
- ³ "For Cello". Peça estreada na "Bienal de Música Contemporânea" do Rio de Janeiro, em 2005.
- ⁴ Texto Original: "Una nota acentuada destacará y mantendrá su valor no tanto por su especial intensidad como sobre todo por la sombra que la sucede. Estas observaciones tienen su paralelo en una ley de la naturaleza: gritemos muy alto e observemos el disminuyendo sin fin que sigue. La interpretación de la música no puede excluir esta realidad tan natural".
- ⁵ Neste artigo adotaremos a expressão modos de jogo como tradução do termos francês modes de jeu, conforme utilizado por Padovani e Ferraz no artigo: "Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance", publicado na Revista Música Hodie, vol 11, n2.
- ⁶ Texto original: "[in sul ponticello], the more the high harmonics of the note being played become audible... [In sultasto] the bow is actually preventing the string from vibrating freely, reducing the high harmonics."
- ⁷ Texto original: "[in sul ponticello], the more the high harmonics of the note being played become audible... [In sultasto] the bow is actually preventing the string from vibrating freely, reducing the high harmonics."
- ⁸ Texto original: "Accurate performance of microtones involves a radical departure from centuries of traditional ear-training practices and their mastery requires aunque mental discipline, in addition to physical practice."
- ⁹ De acordo com Stowell (1990, p. 172) Bariolage é um termo que descreve a alternância de notas em cordas adjacentes. Texto Original: "term to describe the alternation of notes on adjacent strings..."
- ¹⁰ Texto Original: "The performer steps in to sort out the innovative from the impossible. This is the moment when the role of the performer is crucial, the moment of trying out new ways of approaching an instrument."

Referências bibliográficas

- BACH, J. S. *6 Suites a Violoncelo Solo Senza Basso*. Manuscrito de Anna Magdalena Bach. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_\(Bach,Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/6_Cello_Suites,_BWV_1007-1012_(Bach,Johann_Sebastian))>. Acessado em: 12 fev 2012.
- BLUM, D. *Casals Y El Arte de la Interpretación*. Barcelona: Idea Books, 2000.
- FALLOWFIELD, Ellen. *Cello Map: a handbook of cello technique for performers and composers*. Birmingham, 2009. Tese de Doutorado. The University of Birmingham. Disponível em: <<http://etheses.bham.ac.uk/960/>>. Acessado em: 02 fev 2012.
- JANOF, T. *Conversation with Victor Sazer*. Disponível em: <<http://www.cello.org/newsletter/articles/sazer.htm>>. Acessado em: 02 fev 2012.
- Kartunnen, A. Reflections on the relation between interpreter, composer and audience. *Finnish Music Quarterly*, Vol. 2, Helsinki, 1999.
- MESSINA, Dylan. Where Will it End: or a guide to extended techniques for the violoncello. Monografia. Disponível em: <<http://www.oberlin.edu/library/friends/researchaward/messina.pdf>>. Acessado em: 10/12/2011.
- PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. *Música Hodie*, Goiânia, vol. 11 n. 2, p. 11-35, 2012.
- RODRIGUES, Vanessa. *A Quem Interessar Possa...* Partitura. Campinas: Manuscrito, 2007.
- RODRIGUES, Vanessa. *Composição de "A quem interessar possa...": relacionando pensamentos musicais*. 2008.10f. Artigo apresentado como parte do curso de mestrado da UNICAMP. Campinas: UNICAMP, 2008.

_____. Do Caos ao Ritmo: o Processo composicional como controle do indeterminado em Deleuze. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 7., Goiânia, 2007. *Anais...* Idem, PPG Música da UFG, p. 65-72. Idem, 2007.

STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

UITTI, Frances-Marie. The Frontiers of Technique. In: STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Fabio Presgrave - Bacharel e mestre pela Juilliard School, de Nova Iorque, e doutor pela Unicamp, estudou com Joel Krosnick e Harvey Shapiro. Apresentou-se como solista de diversas orquestras brasileiras como Sinfônica Brasileira, Sinfônica da Bahia, Sinfônica de Minas Gerais e Camerata Fukuda. Tem atuado como intérprete de peças novas para violoncelo escritas no Brasil, realizando diversas estréias e gravações. É professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
