

## À deriva de Marisa Rezende: um jogo de escolhas interpretativas

Camila Durães Zerbinatti  
UFRN- camiladuze@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho aborda aspectos interpretativos para a performance de *À deriva* de Marisa Rezende a partir de seus elementos composicionais. Levantaremos recursos para interessados na performance da peça. Como procedimentos metodológicos utilizaremos textos sobre os processos composicionais de Marisa Rezende (REZENDE, 2007; FERRAZ, 2006; MENEZES, 2010) e sobre técnica violoncelística (FALLOWFIELD, 2009; PRESGRAVE, 2008; UITTI, 1999). Propomos que os recursos composicionais explorados oferece ao intérprete um jogo de escolhas interpretativas.

**Palavras-chave:** violoncelo, Marisa Rezende, *À deriva*, interpretação.

### *À deriva* by Marisa Rezende: a game of interpretive choices

**Abstract:** This paper aims to address the interpretative aspects of the performance of *À deriva* by Marisa Rezende through the comprehension of its compositional elements. We will map a survey of interpretative tools for those who are interested in its performance. As methodological procedures we will use texts about the compositional processes recurring in Marisa Rezende's work (REZENDE, 2007; FERRAZ, 2006; MENEZES, 2010) and regarding the cello technique (FALLOWFIELD, 2009; PRESGRAVE, 2008; UITTI, 1999). We propose that the compositional features used in the work suggest a game of interpretative choices to the performer.

**Keywords:** cello, Marisa Rezende, *À deriva*, interpretation.

### 1. Introdução

A peça para violoncelo solo *À deriva* (2009), de Marisa Rezende, integra a coletânea de estudos de música contemporânea para estudantes de violoncelo “VIOLONCELO XXI”, não publicada até a data de envio deste artigo. O projeto é coordenado pela violoncelista e professora Teresa Cristina Rodrigues em colaboração com os também violoncelistas e professores Fábio Soren Presgrave e Felipe Avellar de Aquino. Para a elaboração do álbum foram encomendadas obras para violoncelo solo ou duos de violoncelos a compositores brasileiros.

O título da obra evoca idéias sobre o conteúdo subjetivo que a compositora quis relacionar ao texto musical. Segundo o dicionário online MICHAELIS o termo *À deriva* significa: “à desgarrada; ao sabor da corrente: *O barco andava à deriva.*” (In <http://michaelis.uol.com.br/>, 2012). Esta explicação sugere qualidades como imprevisibilidade, soltura, fluxo, maleabilidade e entrega. Como o movimento de um barco que está sendo levado pelas correntes do mar, no ir e vir das ondas, em um movimento ondulatório, de alternâncias, flexibilidade e grande mobilidade. O título, portanto, é figurativo, pois representa e simboliza qualidades, imagens, impressões e sensações.

Ao nos depararmos com a partitura nos perguntamos: como essas qualidades foram expressas na composição? Através de quais processos e escolhas composicionais a compositora representou este universo ‘à deriva’? De que forma os recursos utilizados em *À deriva* se relacionam aos recursos e processos composicionais recorrentes na obra de Marisa Rezende? Como o intérprete pode transmitir sonoramente essas características, que delineiam o espírito da obra? E, finalmente, como tocar *À deriva* expressando uma imagem sonora?

Estas questões revelaram a necessidade de realizar um movimento em direção à obra em busca de uma melhor compreensão do texto musical e de ferramentas interpretativas. A pesquisa nos levou aos textos da própria compositora e de outros autores sobre seus processos e elementos composicionais. Em busca da compreensão da obra no contexto do repertório violoncelístico dos Séculos XX e XXI buscamos textos de autores que pesquisam as transformações da técnica e da escrita violoncelística neste período.

## **2. Pontos de maleabilidade em “À deriva”**

O primeiro contato com a partitura revelou um grande uso de indicações que solicitam constantes mudanças de andamentos, dinâmicas, timbres e formas de tocar. Procedimentos de variação melódica são utilizados por toda a peça, de forma não - regular. Estes dois elementos composicionais incidem diretamente sobre a interpretação e contribuem para a construção da sensação de impermanência que transpassa a obra.

### **2.1 Fragmentações melódicas**

Investigando o grupo de notas utilizadas ao longo de toda a peça constatamos que se trata de um conjunto diatônico de 7 notas naturais (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si). Há apenas um Fá sustenido no final da obra que, por sua vez, conclui a peça em uma atmosfera de suspensão, num efeito surpreendente. As notas estão organizadas em pequenos grupos, cuja apresentação é não-linear e nem sempre evidente. É possível reconhecer pequenos motivos e fragmentos melódicos em um processo que apresenta derivações, variações e reiteraões. Vejamos o Exemplo 1:

Exemplo 1: Trecho de *À deriva* permeado por fragmentos melódicos

O tratamento destes pequenos motivos e fragmentos melódicos reforça algumas qualidades evocadas pelo título como a imprevisibilidade e a casualidade. Há uma organização assimétrica das alturas dentro do fluxo que apresenta os pequenos grupos de notas. A peça trabalha com pequenos trechos de melodias ou motivos. Este procedimento composicional delinea uma marca característica da escrita da compositora:

“Ainda assim, reconheço a força do elemento melódico como talvez o principal ponto de partida em minha obra, e vejo minha tendência atual para compor uma peça inteira, fixamente, sobre um ou alguns poucos conjuntos de alturas (...)” (REZENDE, 2007: 78)

Observamos uma espécie de familiaridade entre os fragmentos melódicos dispostos na peça através das relações intervalares. A disposição irregular dos fragmentos melódicos em *À deriva* cria um fluxo contínuo na trama criada pela compositora. A manipulação destes fragmentos é realizada por procedimentos de reiteração e derivação, um processo composicional observado anteriormente por Silvio Ferraz na peça *Ressonâncias* (1983) para piano solo, de Marisa Rezende:

“Em resumo, pode-se ouvir *Ressonâncias* como uma grande frase comentário, que nasce de uma nota circundada e desemboca em uma seqüência de acordes fortes passando antes por uma primeira deformação em arpejos e pela sua condução pelas regiões do piano. A frase comentário, termo formulado por Olivier Messiaen em seu *Téchniques de mon langage musicale*, diz respeito à simples derivação por reiteração de fragmentos melódicos transpostos ou não ou ainda articulados por concordância de acentuação métrica (Messiaen, 1940). É assim que cada nova frase, cada novo objeto sonoro, traz traços do anterior embutidos. Seja por uma familiaridade de perfil melódico, seja pela familiaridade de componentes intervalares (intervalo harmônico ou melódico), por vezes a simples retomada de uma frase prolongada a partir de uma matriz intervalar.” (FERRAZ, 2006: 85)

As alturas escolhidas para a peça e a disposição em que são apresentadas trabalham com intervalos consonantes em sua maioria. Mesmo as passagens rápidas que sugerem alguma sensação de harmonia implícita nos remetem à consonâncias. Na coletânea “Notas, Atos e Gestos” Rezende se refere à escolha por este tipo de sonoridade:

“(…) eu precisava assumir um resgate de valores antigos e importantes para mim. (...) o apreço pela consonância, bastante banida pela “modernidade”. Ainda me lembro do medo de assumi-la, e da sensação boa de perceber que era possível sim, e que esta era uma busca importante para mim.” (REZENDE, 2007: 83).

## 2.2 Formas de tocar: um jogo com as ressonâncias do violoncelo

As flutuações que permeiam *À deriva* também são de caráter timbrístico: há diversas indicações como *sul tasto*, *ord.*, *pont.*, *pizz.* e *pizzicato Bartók*. Estas indicações se referem às diferentes formas de tocar que, por sua vez, produzem variadas qualidades de som. A riqueza timbrística foi e é uma das principais veias de trabalho composicional para violoncelo dos séculos XX e XXI:

“Para algumas escolas de vanguarda, os novos sons e as novas técnicas se tornaram a força-motriz por trás da nova escrita. (...) Experimentações com a técnica, quando não era a base de alguns trabalhos, era certamente um ápice em volta do qual as peças eram estruturadas.” (FALLOWFIELD, 2009: 4)<sup>1</sup>

Através da grande alternância entre as formas de tocar *À deriva* explora diferentes timbres produzidos pelo violoncelo. Essas mudanças são constantes e contribuem para a criação das sensações de impermanência e casualidade, fortes traços da obra. Em alguns finais de frase o timbre conseguido com o *ponticello* cria a sensação de que o som está se esvaindo, “evaporando-se”. Seguem-se à estas passagens trechos em *pizzicato* ou com arco *ordinário*. Estes recursos criam um universo de ressonâncias totalmente diverso. Vejamos o Exemplo 2:

O exemplo apresenta dois trechos de música para violoncelo. O primeiro trecho, iniciado no compasso 33, mostra uma sequência de notas com indicações de ataque: 'arco' (arco), 'pont.' (ponticello), 'ord.' (arco ordinário) e 'p' (piano). Há também a indicação 'Mais lento e doce' e um símbolo de arco. O segundo trecho, iniciado no compasso 37, mostra uma sequência de notas com indicações de ataque: 'Tempo primo', 'f' (forte), 'pont.' (ponticello), 'ord.' (arco ordinário), 'Mais lento' e 'pizz.' (pizzicato). Há também um símbolo de arco.

Exemplo 2: Trecho de *À deriva* em que podemos observar intensa troca das formas de tocar (ponticello, pizzicato e arco ordinário)

A criação de um ambiente com diferentes ressonâncias é resultado das diferentes formas de ataque às cordas do violoncelo: o arco pode ser utilizado *sul tasto/ ponto médio* (o ponto de ataque junto ou acima do espelho), *ordinário* (o ponto de ataque na região entre o espelho e o cavalete) ou *sul ponticello* (ponto de contato acima ou ao menos justaposto ao cavalete); as cordas também podem ser tocadas em *pizzicato* e *pizzicato Bartók*. As cordas apresentam diferentes reações físicas às diferentes formas de ataque, produzindo,

conseqüentemente, diferentes resultados sonoros. De acordo com os diferentes pontos de contato os harmônicos e ressonâncias do violoncelo vão se sobrepor à nota fundamental que está sendo tocada ou nem mesmo serão ouvidos:

“Se uma corda está sendo estimulada em seu ponto médio, a contribuição dos harmônicos e ressonâncias naturais do violoncelo é minimizada, produzindo o mais extremo timbre *sul tasto*. O ponto médio é a metade do caminho entre o cavalete e a cravelha em uma corda solta e o meio do caminho entre o dedo e o cavalete em uma corda presa. À medida que o ponto de contato se afasta do meio da corda, em direção ao cavalete ou à cravelha, o som torna-se cada vez mais rico de harmônicos e ressonâncias. A máxima quantidade de harmônicos e ressonâncias se dá nos pontos de contato próximos ao cavalete (...)” (FALLOWFIELD, 2009: 63)<sup>2</sup>

A medida que a peça caminha para o fim, há a criação de um ambiente cada vez mais sutil e etéreo criado pelas variações de pianos e pianíssimos (seja com arco ordinário, trêmulos ou pizzicatos). Mas, mesmo este novo “ambiente” é entrecortado por sons de maior volume e intensidade. Estes cortes reiteram o espírito de imprevisibilidade da obra.

Os ataques em *sul ponticello* produzem maior variação de ressonâncias em relação à forma ordinária de usar o arco graças aos estímulos em diferentes tipos de contato, velocidade e pressão com os quais o arco é utilizado. A violoncelista e pesquisadora Ellen Fallowfield discorre sobre a criação de diferentes ressonâncias nos ataques em *sul ponticello*:

“A medida que o ponto de contato move-se para muito perto do cavalete (...) os parciais mais agudos tornam-se mais presentes no som do que o som da nota fundamental. Eventualmente o som da nota fundamental é praticamente inexistente ou completamente excluído. Mais precisamente, há uma área de contato próxima ao cavalete (...) na qual a altura é dominada pelo primeiro harmônico e um ponto ainda mais próximo em que o segundo e então o terceiro harmônico dominam. Este efeito, que chamarei de 'tomada de controle dos harmônicos', é difícil de controlar, mas pode ser ouvido até ao sétimo ou oitavo harmônico. O ponto em que este efeito começa a ocorrer, o ponto de 'tomada de controle dos harmônicos', é variável.”<sup>3</sup>(FALLOWFIELD, 2009: 63-64)

A exploração de diferentes ressonâncias é um recurso composicional recorrente na obra de Marisa Rezende:

“De forma semelhante, a exploração da ressonância do piano por usos sutis do pedal de sustentação, ou o apreço pelas muitas nuances de toques possíveis no instrumento, são características freqüentes da minha obra, sugerindo inclusive equivalências na busca de sonoridades de outros instrumentos (...)” (REZENDE, 2007: 79)

A performance de *À deriva*, portanto, requer do intérprete uma atenção minuciosa às indicações de ataques. O domínio do arco, dos pizzicatos, a escolha dos timbres e dos níveis de intensidade sonora são áreas de domínio técnico e interpretativo imprescindíveis para a construção da performance da peça.

### 2.3 Tempo Flutuante

Marisa Rezende teve uma sólida formação como pianista antes de iniciar seu trajeto como compositora. Essa experiência deixou heranças em suas escolhas composicionais, inclusive no tratamento das questões relativas ao tempo:

“(...) Não vejo só nesta característica a minha herança de pianista, mas também numa relação com o tempo musical marcada por rubatos, suspensões ou fermatas, e mesmo mudanças de andamentos. Estes fatores aprecem advir muito naturalmente de quem costuma executar predominantemente um repertório solo.” (REZENDE, 2007: 78-79)

Esta mesma relação fluída com o tempo musical está presente na peça *À deriva*: há diversas indicações de tempo e caráter, como podemos observar no Exemplo 3:

The image shows a musical score for a piece titled 'À deriva'. It consists of two staves of music. The first staff starts with the tempo marking 'Vivo' and a metronome marking 'ca. 69'. It includes performance instructions like 'pizz.' and 'Calmo arco'. The dynamics range from *mf* to *ff*. The second staff starts with the tempo marking 'Tempo primo' and includes 'doce' and 'enérgico' markings. Dynamics include *mp*, *f*, *mf*, and *p*. The score is marked with measures 6 and 5.

Exemplo 3: Trecho de *À deriva* com diversas indicações de tempo e caráter.

As constantes mudanças de tempo são grandes ferramentas para a interpretação da peça pois produzem impressões de fluxo e mobilidade. Remetem o intérprete e o ouvinte à imagem sonora do barco em movimento, à deriva, no ir e vir das ondas. O processo de escolhas interpretativas define as dimensões de mudança de tempo. Essas decisões interpretativas podem realçar as sensações evocadas pelo título.

As ‘flutuações de direções e intenções’ conferem um caráter singular e expressivo à performance da obra pois criam uma atmosfera oscilante e imprevisível. Estes recursos representam uma ferramenta composicional que caracteriza a obra de Rezende. Uma liberdade expressiva encontrada em outras obras da autora, como vemos nesta pesquisa sobre a peça *Ginga* (1994): “Apenas prevalece a liberdade expressiva da compositora que se afirma pela presença de um processo composicional individualizado.” (MENEZES, 2010: 1054)

A liberdade no tratamento das questões do tempo musical é encontrada também em outras peças do repertório violoncelístico contemporâneo. Seu domínio a configura como uma nova área de desenvolvimento técnico:

“A métrica passou a mudar constantemente para equalizar a energia rítmica e eliminar a ‘tirania do tempo’ e marcas metronômicas estavam em fluxo constante, exigindo o domínio de outras habilidades mentais. Nestes idiomas, a afinção perfeita era de grande ajuda não apenas aos maestros mas também aos cellistas, aliada a uma memória para ‘tempos perfeitos’.”<sup>4</sup> (UITTI, 1999: 213)

Esses desafios podem ser considerados como novas formas de virtuosismo, segundo Fábio Soren Presgrave. (PRESGRAVE, 2008: 89)

### 3. Conclusão

As várias indicações de interpretação sobre andamento, dinâmica, timbre e caráter que permeiam a peça *À deriva* exigem do intérprete uma forma de tocar maleável e flexível. A pesquisa mostra que a plasticidade no tratamento de elementos como tempo, caráter e timbre é um recurso idiomático na obra de Marisa Rezende. A compreensão destes elementos composicionais enfatiza a sua valorização pelo intérprete.

Cada marcação de mudança de tempo, andamento, caráter, timbre e dinâmica precisa de decisões interpretativas do violoncelista relativas à intensidade e às gradações das variações. Portanto a composição permite que o intérprete experimente diversas escolhas interpretativas, à beira de um improviso com as possibilidades sonoras.

Essa nova postura requerida ao intérprete faz referência à uma das mudanças experimentadas pela música dos séculos XX e XXI:

“Essas composições (...) foram escritas de tal forma que obrigam o intérprete a assumir algumas das decisões composicionais. Em alguns casos, isto foi rigorosamente estruturado dentro da obra; em outros, foi livremente confiado à fantasia e ao gosto do intérprete.” (UITTI, 1999: 213)<sup>5</sup>

O título “*À deriva*” é uma clara referência às sensações que a compositora busca transmitir nesta obra. A representação sonora do título é realizada graças aos elementos composicionais que requerem variações sonoras e nuances interpretativas. Assim, a peça propõe ao intérprete um jogo de escolhas interpretativas.

A construção de uma interpretação espontânea, que possa ser ouvida como um improviso, é tanto um desafio como uma possibilidade ao intérprete. Como o cotidiano do fazer musical, permeado de questões e escolhas quase sempre imprevisíveis:

“Nós nos apercebemos de muitas questões, de forma por vezes até angustiante, e fazemos escolhas, o tempo todo. E buscamos nos expressar, de algum modo. Talvez nos aquiete, se assim for o caso, pensar que somos apenas pequenos grãos de areia no vasto areal da praia, movidos ao sabor dos ventos e das marés, num sentido qualquer de ordem, ou desordem, meio inexorável.” (REZENDE, 2007: 85)

### Referências:

FALLOWFIELD, Ellen. *Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers*. Birmingham, 2009. 208f. Doutorado em Filosofia. The University of Birmingham.

FERRAZ, Silvio. Primeiro afeto: como jogar notas ao vento. *OPUS: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, Campinas, Ano 12, n.12, 80-113, 2006.

MENESES, Potiguara Curione. *Danças africanas e brasileiras em Ginga de Marisa Rezende*. SIMPOM, I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010, Rio de Janeiro. 1046-1056.

MICHAELLIS. *Dicionário online*. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/>. Data do acesso: 08 de abril de 2012.

PRESGRAVE, Fabio Soren. *Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo*. Campinas, 2008. 187f. Doutorado em Música. Universidade Estadual de Campinas.

REZENDE, Marisa. *À deriva*. Cópia: Maria Aída Barroso- 2010. 2009.

REZENDE, Marisa. Pensando a composição. In: FERRAZ, Silvio. *Notas, Atos e Gestos: notas composicionais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. 77-90.

UITTI, Frances-Marie. *The Frontiers of Technique*. In: STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 211- 223.

## Notas

---

<sup>1</sup> “To some avant-garde compositional schools, new sounds and new techniques became the drive behind new writing. (...) Experimenting with technique, if not the basis of some works, was certainly an axis around which pieces were structured.” (FALLOWFIELD, 2009: 4)

<sup>2</sup> “If a string is excited at its midpoint, the contribution from overtones is minimized, producing the most extreme *sul tasto* timbre. The midpoint is half way between bridge and nut for an open string and half way between finger and bridge for a stopped string. As the contact point moves away from the middle of the string, towards the bridge or the nut, sound becomes increasingly overtone. Overtone content is maximal for contact points close to the bridge or the nut (...).” (FALLOWFIELD, 2009: 63)

<sup>3</sup> “As the contact point moves very close to the bridge (...), higher partials become more present in the sound than the fundamental. Eventually the fundamental is barely present or excluded completely. More precisely, there is a contact area close to the bridge (...), where pitch is dominated by the first overtone and a point closer still where the second and then the third overtone dominates. This effect, which I will call ‘overtonetakeover’, is difficult to control but can be heard up to the seventh or eighth overtone. The point at which this effect begins to take place, the ‘overtonetakeover point’, is variable.” (FALLOWFIELD, 2009: 63-64)

<sup>4</sup> “Meters changed constantly in order to equalize rhythmic energy and eliminate the ‘tyranny of the beat’ and metronome markings were in constant flux, requiring mastering of further mental gymnastics. In such idioms, perfect pitch was of great assistance not only to conductors but also to cellists, along with a memory for ‘perfect tempo’.” (UITTI, 1999: 213)

<sup>5</sup> “These compositions (...) were written in such a way as to oblige the performer to assume some of the compositional decisions. In some cases, this was highly structured within the work; in others, it was trusted more freely to the performer’s fantasy and taste.” (UITTI, 1999: 213)