



Concerto para violino e orquestra de Alfredo Barros: uma Colaboração compositor-intérprete desde a gênese até a estreia.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

André Albiégio de Lima Couto
UFRN - andre.albiegio@gmail.com

Alfredo Jacinto de Barros
UECE - alfredo.barros@uece.br

Rucker Bezerra de Queiroz
UFRN - ruckerbq@gmail.com

Resumo: Esse trabalho apresenta um recorte do processo colaborativo intérprete-compositor para escrita do Concerto para violino e orquestra de Alfredo Barros. A colaboração em questão é também objeto de pesquisa de mestrado do autor deste artigo sob orientação do terceiro autor. A metodologia principal utilizada é a realização de chamadas de vídeos que são gravadas e organizadas cronologicamente. As interações entre intérprete e compositor resultam em transformações tanto na escrita da obra, quanto na construção da performance, além de agilizar o processo de preparo técnico da obra por parte do intérprete.

Palavras-chave: Colaboração intérprete-compositor, concerto para violino, música armorial.

Title: *Armorial Concerto for Violin and Orchestra by Alfredo Barros: a Composer-performer Collaboration from Genesis to Debut.*

Abstract: This work presents an excerpt from the interpreter-composer collaborative process for writing the Concerto for violin and orchestra by Alfredo Barros. The collaboration in question is also the object of the master's research by the author of this article under the supervision of the third author. The main methodology used is video calls that are recorded and organized chronologically. The interactions between performer and composer result in transformations both in the writing of the work and in the construction of the performance, in addition to streamlining the process of technical preparation of the work by the performer.

Keywords: Interpreter-composer collaborations, violin concerto, armorial music.

Introdução

Este artigo relata os resultados parciais dos processos colaborativos entre intérprete-compositor na escrita do concerto para violino e orquestra do compositor Alfredo Barros, que acontece em colaboração com o autor do artigo sob a orientação do terceiro autor. A fim de ilustrar o processo colaborativo, o presente artigo delimita-se a apresentar as transformações resultantes dessa colaboração na parte do solo na primeira sessão do concerto, abrangendo apenas a introdução da obra.

O projeto em andamento visa não só dar origem a uma obra inédita para violino, contribuindo para o enriquecimento do repertório brasileiro para violino, mas também será o primeiro concerto solo para violino em estilo armorial acompanhado de uma orquestra sinfônica completa. Apesar de haver outras obras desse gênero, são escritas com acompanhamento de orquestra de câmara. Sendo as mais conhecidas: o *Concertino para violino e orquestra* de César Guerra-Peixe e o *Concertino em Lá maior para violino e orquestra de cordas* de Clóvis Pereira.

Durante o processo colaborativo, o intérprete esteve em contato direto e frequente com o compositor, influenciando diretamente na escrita do concerto, fundamentalmente no que se refere às problemáticas técnicas de exequibilidade e sonoridade do instrumento, assim como, o compositor na construção da proposta interpretativa.

Para otimizar o processo de preparação do concerto, foi acordado que o compositor enviaria os trechos à medida que fossem escritos, pois assim o intérprete poderia preparar a execução do concerto de forma paralela à escrita. Esse formato permite também que a escrita da pesquisa aconteça simultaneamente com a composição e a preparação da obra por parte do intérprete.

Até o momento da escrita desse trabalho, o intérprete e o compositor se encontraram em seis reuniões, onde o compositor apresentou, inicialmente, o arcabouço formal do concerto em sua primeira proposição, e, mais adiante, trechos do concerto que são executados pelo intérprete, quando, então, podem surgir alterações, as quais são feitas imediatamente em função das necessidades percebidas por ambos.

A colaboração entre o intérprete e o compositor, até aqui, ocorreu exclusivamente através de videochamadas, que foram gravadas e organizadas cronologicamente, originando um relato detalhado da composição do concerto em todas as suas etapas.

A escolha da estética

O compositor e o intérprete decidiram que a estética predominante do concerto seria a armorial, por ter uma linguagem familiar e afetiva para ambos e por estarmos em comemoração de 50 anos do movimento armorial, além do tema se alinhar com o objeto de pesquisa e especialidade do orientador e terceiro autor deste artigo.

A arte armorial é fruto de um movimento idealizado e difundido pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, que tinha como objetivo criar uma arte erudita inspirada na arte regional e popular do nordeste, que por sua vez tem raízes na cultura ibérica, indígena e africana.

A cultura brasileira é muito rica, muito complexa e tem como troncos iniciais não exclusivos a arte popular ibérica, a arte indígena, a arte negra e a arte mestiça que foi surgindo a partir do século XVI com o encontro dessas culturas. Eu acho que todos nós, armoriais temos ligação com o espírito e as formas dessa arte popular brasileira. (SUASSUNA, 2015)

Segundo Ariano Suassuna, podemos ter como representação mais completa do movimento armorial os folhetos da literatura de cordel, por reunirem em si diferentes tipos de arte popular.

No Folheto de cordel você tem três tipos de arte. Você tem a arte na capa que é uma arte plástica, você tem dentro uma poesia narrativa que poderia dar origem a um romance, a um cinema, a um teatro brasileiros e você tem a música, porque o folheto é cantado. (SUASSUNA, 2015)

O processo colaborativo.

Cada processo colaborativo é único, o que torna difícil estabelecer um modelo metodológico para esse tipo de projeto, porém é possível colher ideias das experiências de outros intérpretes que relatam suas colaborações com compositores e vice-versa. Um exemplo é o trabalho da violinista e pesquisadora Mariana Holschuh, onde relata a colaboração entre ela e o compositor Danilo Guanais na escrita e construção de proposta interpretativa da obra *O caldeirão dos esquecidos*. (Holschuh, Bezerra e Noda, 2020)

Essas colaborações tendem a gerar obras mais idiomáticas, pois essa interação provoca não só transformações na obra em si, mas também o crescimento técnico e artístico mútuo dos envolvidos, como afirma a pesquisadora Sonia Ray.

Compositores e intérpretes aprendem pela convivência em um território que é, por natureza, do outro. Experiências em produções musicais mistas (como música, cenário, dança) onde a composição musical busca no instrumentista fonte de recursos para inovações sonoras que possam ser apresentadas ao vivo na performance. (RAY, 2010).

No que se refere a hierarquização dentro do processo colaborativo, vale ressaltar algumas características do projeto em questão. O intérprete se mantém em contato frequente com o compositor interferindo na escrita da parte do solo, principalmente nas questões

idiomáticas do instrumento, além de garantir o registro em material escrito e audiovisual de todo o processo que servirá de base de dados para escrita da dissertação de mestrado do intérprete. O compositor, por sua vez, atua na coorientação da pesquisa e dividirá o papel de intérprete ao reger a obra na sua estreia.

Segundo a categorização hierárquica proposta por Hayden e Windsor (2007), esse processo pode ser classificado como interativo, pois existe contato direto entre compositor e intérprete com discussões mútuas sobre a composição e a interpretação, porém o compositor e o intérprete não dividem a autoria da obra.

Sob a ótica proposta por Taylor (2016), o trabalho se encaixa melhor na categoria de trabalho cooperativo, já que as tarefas são bem delimitadas entre compositor e intérprete, porém a maioria das decisões são tomadas em conjunto.

Interações entre o compositor e o intérprete

No dia 13 de março de 2021, o compositor enviou a primeira versão da introdução (figura 1). Foi feita uma leitura e uma gravação caseira pelo intérprete no mesmo dia do recebimento e no vídeo, o intérprete executa a introdução e envia como resposta para o compositor. No dia seguinte decidimos, por mensagem de texto, realizar uma chamada de vídeo para discutir questões idiomáticas e interpretativas do trecho.



Ad Libitum $\text{♩} = 56$

mp *mf* *rit.* *a tempo* *mp*

rall. *a tempo* *pp*

allargando *a tempo* *f*

mp *pp*

f

figura 1

No início da reunião, dia 14 de março de 2021, o compositor explica a escolha por um início lamentoso em forma de aboio ou cantilena. Barros explica que esse gênero se relaciona diretamente com o sofrimento da população pobre nordestina agravada pela Sêca, realidade que ele mesmo viveu nos primeiros anos de sua vida.

Em seguida, o compositor enxerga, junto com o intérprete, a necessidade de modificar o penúltimo acorde a fim de facilitar a digitação com intenções de tornar o fim da frase mais claro. (Figura 2)

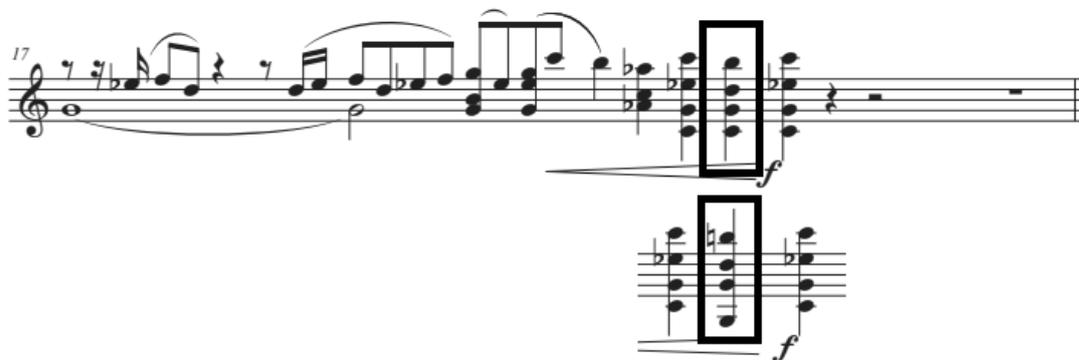


Figura 2

Em seguida, Barros compartilhou sua tela mostrando a partitura que foi enviada. Nesse momento ele fala sobre a condução das primeiras frases e eu aproveito para questioná-lo sobre o por quê ele decidiu não usar barras de compasso. Foi ressaltado por ele que, apesar de na primeira versão vir a fórmula de compasso 4/4, a ausência de barras de compasso e também a escrita das ligaduras sugere que não há métrica definida.

Devido a ausência de barras de compasso, algumas notas ficaram com altura ambígua (figura 3), pois não ficou claro para o intérprete até onde os acidentes ocorrentes durariam. O compositor explica que tem o costume de escrever dessa forma e que, segundo ele: "A lógica é que o acidente valha dentro de um agrupamento de colchetes, notas ou fraseado." Porém, diante dessa dificuldade de compreensão, o compositor também viu a necessidade de sempre que houver trechos sem métrica definida, sinalizar todos os acidentes ocorrentes.

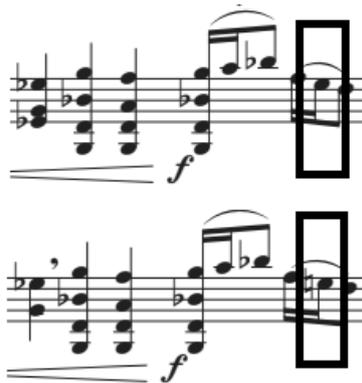


Figura 3

Um outro trecho que foi discutido, foi o final do quarto sistema, onde é feita uma melodia sobre a nota pedal Sol 3 na corda Ré (figura 4). O compositor desejava que durante todo esse trecho eu sustentasse a nota pedal sem interrupção, porém para executar a melodia como estava escrita, fez-se necessário dividir em duas arcadas para que, entre uma arcada e outra, eu fizesse a troca da terceira para a primeira posição.



Figura 4

O compositor explica um pouco sobre como foi pensada a construção desse trecho e relata que essa introdução pode ser dividida em dois grandes momentos. No primeiro esboço formal da obra, Barros tinha a intenção de escrever a introdução toda no modo dórico, porém quis fazer um contraste utilizando o modo eólio para, segundo ele mesmo, “começar doente e depois melhorar”. Barros se expressa assim referindo-se à crise existencial contínua, algo cultural já, do povo nordestino, diante das mazelas do sofrimento advindo da Sêca e, analogicamente, à crise sanitária em que vivemos, já que toda obra está sendo escrita durante a pandemia de Covid-19.

Em seguida, o intérprete sugere ao compositor que seja modificados os acordes de três sons da terceira pauta, pois a execução do mesmo dificultava que a frase fosse executada com fluidez. (Figura 5)



Figura 5

Ao fim, Barros fala um pouco sobre duas de suas inspirações literárias para a escrita do concerto, sendo elas dois livros de Graciliano Ramos: *Vidas secas* e *Insônia*. O compositor fala que “as palavras e as cenas do *vidas secas* mais ou menos me guiam, sabe? É como se a melodia do violino fossem as palavras que dizem no texto.” Barros diz também que gostaria de ilustrar a partitura com textos do livro onde ele julgar necessário, porém esse elemento ainda não foi inserido na obra.

Considerações finais

O formato de colaboração em vídeo chamadas adotado pelo compositor e o intérprete demonstrou resultados positivos na escrita da obra e na preparação do concerto, pois possibilita que a composição do concerto, a preparação técnica e interpretativa da obra e a escrita da dissertação de mestrado sejam realizadas simultaneamente.

Destaco que o projeto de colaboração está em andamento e que mudanças na metodologia podem acontecer futuramente.

O resultado final deste projeto dará origem uma obra inédita para violino e orquestra acompanhada de uma edição com sugestões de dedilhados e arcadas feitas pelo intérprete e uma dissertação de mestrado com o relato detalhado de todo processo de gênese da obra.

Referências:

ARMORIALMA. Direção de Sandra Ribeiro. Produção de Sandra Ribeiro e Paulo Lins.

Roteiro: Sandra Ribeiro. Paraíba-pb, 2015. P&B. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=h0RgfX_k0yU . Acesso em: 20 set. 2019.

BARROS, Alfredo. *Concerto para violino e orquestra; Finale 2020, 2020 e 2021*. 1 página. Partitura não publicada.

GUERRA-PEIXE, César. *Concertino para violino e orquestra de câmara; Brasil; Cópia de Nestor de Holanda Cavalcanti 1972; 11 páginas*. Partitura.

HAYDEN, Sam; Windsor, Luke. Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. Cambridge University Press. *Tempo*, v. 61, n. 240 p. 29-39, 2007.

HOLSCHUH, Mariana de Moraes; QUEIROZ, Rucker Bezerra de; NODA, Luciana. A colaboração compositor-intérprete para a composição e a interpretação de O Caldeirão dos esquecidos, de Danilo Guanais. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-28, jan./abr. 2020.

<http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2606>

PEREIRA, Clóvis. *Concertino em lá maior para violino e orquestra de cordas*. 1996-2001. Partitura

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 150ª edição. Record, 2019; 176 páginas

RAMOS, Graciliano. *Insônia*. 34ª edição. Record, 2021. 208 páginas.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., Florianópolis, 2010. Anais... ANPPOM, Florianópolis, 2010. p. 13010-1314.

SUASSUNA, Ariano. [Entrevista cedida ao programa Roda Viva]. TV cultura, São Paulo, 06 de mai de 2002. Duração 1'25''08''. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=WUjcJNtSaqU> Acesso em: 05 de nov de 2020.

TAYLOR, Alan. 'Collaboration' in contemporary Music: A theoretical view. *Contemporary Music Review*, v. 35, n. 6, p. 562-578, 2016.

