

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

NATHALIA SOUSA OLIVEIRA

**PROCESSO DE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DA PEÇA DE MAURICIO
DE BONIS -**

PAULISTINHA (IMAGINÁRIA)

São Paulo

2017

NATHALIA SOUSA OLIVEIRA

**PROCESSO DE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DA PEÇA DE MAURICIO
DE BONIS -**

PAULISTINHA (IMAGINÁRIA)

Trabalho apresentado ao Curso de Bacharelado em Música do Instituto de Artes da UNESP como requisito parcial para obtenção do grau de Graduado em Música.
Orientador: Prof. Dr. Mauricio Funcia De Bonis.

Co-Orientador: Prof. Dr. Luiz Amato.

São Paulo

2017

NATHALIA SOUSA OLIVEIRA

**PROCESSO DE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA DA PEÇA DE MAURICIO
DE BONIS -**

PAULISTINHA (IMAGINÁRIA)

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Música com Habilitação em Instrumento no curso de Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com área de concentração em Violino, pela seguinte banca examinadora:

Prof. Dr. Mauricio Funcia de Bonis

Instituto de Artes da UNESP – Orientador

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato

Instituto de Artes da UNESP

Instituto de Artes da UNESP

São Paulo, 17 de outubro de 2017

RESUMO

Um dos motivos da escolha do tema deste trabalho é o questionamento interno do que é ser um intérprete. Em foco no tamanho da pesquisa que o intérprete deve fazer para executar a obra. Considerando não apenas as notas e dinâmicas da peça, mas também as ideias iniciais do compositor, sua fantasia, agógica, questão interpretativa e performance esperada e desejada pelo compositor que poderá ser enriquecida com a influência do intérprete. Para a relação entre o intérprete e o compositor, é recomendável um trabalho paralelo, onde ambos têm importância e peso para o objetivo maior que é a obra. Juntando as fantasias, abstrações iniciais do compositor e a influência do intérprete, a obra ganha forma. E mesmo com uma estrutura autorreferente, ainda assim, há um espaço para a fantasia e abstração do intérprete. As referências podem ser buscadas em diálogo com a concepção do compositor, que é o que propomos aqui.

Palavras-chave: Processo de criação musical. Mauricio De Bonis. Paulistinha (imaginária). Processo de criação da interpretação musical.

ABSTRACT

One of the credits of choosing the theme of this work and the internal questioning of what it is to be an interpreter. In focus the search for interpretation of a work. It is not like notes and dynamics of the piece, but also as initial ideas of the composer, his fantasy, agogic, interpretative question and performance expected and desired by the composer that can be enriched with an influence of the interpreter. To the relation between the performer and the composer, it is recommended a parallel work where as much as important and weight for the larger goal that is a work. Bringing together as fantasies, early abstractions of the composer and an influence of the performer, a work takes shape. And even with a self-referential structure, there is still room for a fantasy and abstraction of the interpreter. The references can be sought in dialogue with a conception of the composer, which is what we propose in this work.

Keywords: Creative processes in music. Mauricio De Bonis. Paulistinha (imaginária). Creative processes of interpretation of music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. SOBRE O COMPOSITOR.....	7
2. SOBRE A OBRA	8
3. AS INSTRUÇÕES	14
4. PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE.....	15
4.1. INTÉRPRETE X COMPOSITOR.....	15
4.2. PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO	16
CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	32

INTRODUÇÃO

Em meio ao cenário musical vivido hoje, o questionamento sobre a função do intérprete, além de apenas executar as notas, é o que nos chama atenção. Desde o início do século XIX, o intérprete ganha uma especialização e logo um distanciamento do processo de criação da obra. Longe das abstrações iniciais do compositor e ao lado da mercantilização de sua atividade e da desagregação da prática em torno da composição musical. O que hoje nos questionamos é a importância de algo tão indispensável e útil como a relação entre compositor e intérprete. Este pode ser um indício do quão degenerado está a prática musical vivenciada por nós nos dias de hoje.

A peça apresentada no trabalho é *Paulistinha (imaginária)* do compositor brasileiro Mauricio De Bonis. O compositor traz referências de um gênero de escultura sacra brasileira dos séculos XVII, XIX e XX para o primeiro movimento que reflete em sons percussivos que exploram a técnica estendida do violino. No segundo movimento o compositor se baseia em uma melodia resgatada por Mário de Andrade, apresentando um caráter melódico também com o foco nos diversos timbres do instrumento.

O trabalho nos mostra uma pesquisa sobre a obra, com o foco nas informações que o intérprete pode recolher com o compositor para a melhor compreensão e interpretação da peça.

1. SOBRE O COMPOSITOR

Mauricio Funcia De Bonis é um compositor brasileiro da atualidade nascido em 1979. Estudou música desde a infância e manteve o trabalho ao piano desde então. Concluiu a Graduação, o Mestrado e o Doutorado em Música na USP. Participou dos cursos de férias de Darmstadt em 2000, e realizou parte de sua pesquisa de doutorado na Fundação Paul Sacher, na Basileia, Suíça. Desde 2013 é professor no Instituto de Artes da UNESP. Tem participado como compositor de recitais e festivais de Música Contemporânea no Brasil e no exterior. De acordo com informações colhidas em entrevista feita com Mauricio De Bonis¹, cita:

“[...] minha formação como compositor se deve ao Willy Corrêa de Oliveira, que me orientou na Graduação na USP, e que permanece até hoje uma referência principal, seja pela sua obra como compositor, pela confiança no diálogo sobre a criação musical, pela sua reflexão crítica sobre as relações entre a linguagem musical e uma sociedade decadente. Nesse sentido, mais de que me situar em uma "linha composicional", creio que, em meio à barbárie capitalista, a permanência de uma expressão pessoal em uma linguagem artística (sem que haja nem mais uma mínima demanda por trabalhos dessa ordem) talvez se justifique apenas se configurar como parte das necessidades básicas para sobrevivência. Esse trabalho criativo, cada vez mais isolado, parece-me cada vez mais rico na reflexão e na constante redescoberta da linguagem e do repertório (e das outras artes) em sua infinita variedade de que na limitação a uma linha ou técnica composicional. Essa descoberta contínua do repertório e da criação ocorre sempre em parceria com a soprano Caroline De Comi”.

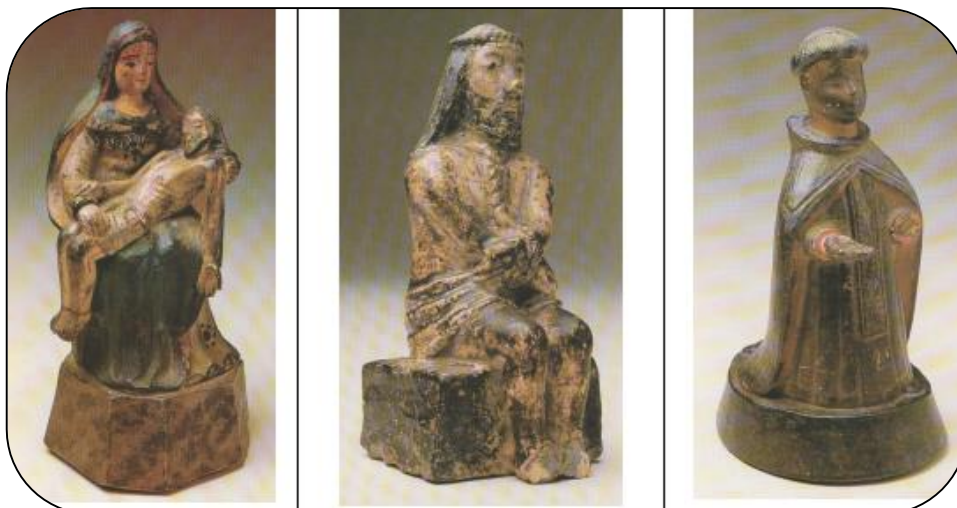
¹ Entrevista feita com Mauricio De Bonis, no dia 21/09/2017.

2. SOBRE A OBRA

Sobre o primeiro movimento, sabe-se que é baseado em imagens sacras brasileiras dos séculos XVIII, XIX e XX, mais conhecidas como "Paulistinhas", que Maria Inês Coutinho, Diretora Técnica do Museu comenta:

Os chamados paulistinhas compreendem um gênero da escultura sacra brasileira, caracterizado principalmente pela origem no Vale do Paraíba nos séculos XVIII, XIX e início do XX. São imagens devocionais de santos católicos, com formas simplificadas, interior oco, base redonda ou facetada, de pequenas dimensões, e confeccionadas, em sua maioria, em barro cozido. Estas esculturas são exemplares típicos da imaginária paulista, que se destacam como peças de devoção popular, para culto doméstico, confeccionadas geralmente em barro, com porte reduzido.

Figura 1: Três exemplares de "Paulistinhas"



FONTE: Museu de Arte Sacra de São Paulo (*Catálogo*, 1983, p. 110-113)

De acordo com as próprias palavras do compositor Maurício De Bonis em um pequeno texto sobre a peça que ele escreveu:

“Convidado a escrever uma peça para um disco que tinha como mote "o violino na metrópole" um registro da produção de compositores ativos na cidade de São Paulo para o instrumento, pensei na possibilidade da criação de uma "paulistinha" para o violino, à semelhança do gênero típico da imaginária sacra paulista nos séculos XIX e XX, produzida por santeiros para culto doméstico.

No dia de Natal de 2010 concluí *Paulistinha (imaginária)*, dedicada a Simona Cavuoto, em dois movimentos². Ao escrevê-la, não pensava em nenhum significado específico associado ao contexto original em que eram produzidas tais esculturas: pensava em como o violino, como a fonte sonora em questão, poderia ilustrar musicalmente aquela forma de trabalho manual. Busquei um material pré-existente que pudesse ser caracterizado por analogia com as paulistinhas; que se situasse da mesma forma em uma esfera da produção popular, sob influência de

² Gravada no CD “O Violino Na Metrópole”, 2012, (Selo Água Forte).

tradições mais antiga; que dissesse de uma prática caseira comum na cidade na mesma época; que, ainda, assim como na sugestão da composição sobre as esculturas, não servisse necessariamente como veículo de suas semânticas originais, mas se prestasse ao trabalho como objeto histórico pré-existente. (DE BONIS; MAURÍCIO, 2011, p. 3)

No texto que acompanha a peça, De Bonis fala dos estágios 1 e 2, sendo que o 1º estágio refere-se ao primeiro movimento como a peça de abertura. "Imaginando a madeira bruta sendo ferida pelos instrumentos, em que aos poucos se delineia a imagem almejada" (BONIS DE, 2011, p.3). O segundo estágio, referente ao segundo movimento da peça, é onde "a imagem se faz clara, polida, pintada" (BONIS DE, 2011, p.3).

Maurício também cita como referência para o primeiro movimento nove categorias distintas de objetos, que em entrevista³ feita com o compositor ele explica:

- Sopro em direção à caixa de ressonância;
- Arco sobre a caixa de ressonância;
- Percussão com a ponta dos dedos na caixa de ressonância;
- "*Overpressure*";
- *Col legno tratto*;
- *Col legno battuto*;
- *Pizzicato* Bartok;
- *Pizzicato*;
- Arco (harmônicos).

“No contexto da peça, eles podem ser comparados e classificados principalmente pelo modo de produção de som (modo de ataque, envelope dinâmico), pela maior ou menor definição de altura principal, e pela caracterização do espectro harmônico”.

De acordo com a entrevista realizada com Maurício De Bonis, também sobre o primeiro movimento da peça ele comenta.

“Como comentei no texto que enviei a você⁴, a primeira referência para a composição desse movimento era o ato de esculpir em madeira. Musicalmente, há uma relação com a escrita em geral para instrumentos de corda friccionada no século XX, especialmente a partir da influência de obras como as Bagatelas op. 9 de Anton Webern. (DE BONIS, 2017 em entrevista, p. 1)

³ Entrevista não publicada, no formato de questionário realizada com o compositor Mauricio De Bonis em 08/09/2017.

⁴ Texto escrito por Mauricio De Bonis que foi enviado a mim (intérprete) acompanhado da peça *Paulistinha (imaginária)*.

Sobre a relação entre o 1º e o 2º movimento é interessante perceber o contraste do ponto de vista estético da peça, sendo o 1º movimento, citado pelo compositor, como “extra-musical” e o 2º movimento originado de uma melodia pré-existente. E em entrevista feita com o compositor, ele comenta.

“A primeira relação direta entre o 1º e o 2º violino é a de um contraste abrupto. Há até a sugestão para que o intérprete, se considerar adequado, possa trocar de instrumento de um movimento para outro, pois trata-se mais propriamente de uma peça para percussão com um violino de que uma peça tradicional para violino, no primeiro movimento. A relação sugerida entre os dois movimentos reside de forma mais direta fora do discurso musical da peça, na sugestão contida no título e na nota de programa. A imagem em música da Paulistinha em madeira, que poderia ser apreciada de forma completa no segundo movimento, está ainda em estágios preliminares de confecção e preparo da matéria-prima no primeiro movimento, de modo que recebemos a sonoridade do trabalho manual como discurso musical. A aparição de poucas alturas definidas, aos poucos, no final da peça, prenuncia que esse estágio preliminar está em vias de sua completude, mas não é suficiente para estabelecer uma relação mais concreta entre as alturas dos dois movimentos. Do ponto de vista da estrutura musical, pode ser estabelecida uma relação de complementaridade (e até de certa simetria) entre os dois movimentos: a ênfase maior sobre as diferenças entre essas categorias de objetos citadas de que sobre as alturas definidas, no primeiro movimento, ocorre de forma invertida no segundo movimento, com a presença minoritária desses contrastes em meio a variações melódicas”. (DE BONIS, 2017 em entrevista, p. 1)

O que chama muita atenção é que a peça é um trabalho sobre dois materiais pré-existentes (“paulistinhas” e a melodia registrada por Mário de Andrade). E uma grande questão para o intérprete é como isto dialoga com a metalinguagem da peça, sendo uma peça que lida com o significado associado dos materiais. E em entrevista Maurício De Bonis explica.

“A ideia de metalinguagem, como linguagem que trata de uma linguagem-objeto, está mais diretamente presente no trabalho com a citação da melodia registrada por Mário de Andrade. Todos os passos do processo de composição melódica no segundo movimento partem de elaborações e derivações da melodia recolhida pelo Mário, como está detalhado no texto que enviei a você. Esse é um caso em que o significado associado é evocado pelo reconhecimento de uma melodia pré-existente e pelo trabalho na sua transfiguração. O outro material referido, as “paulistinhas”, são uma expressão em uma linguagem artística de natureza muito diversa, de forma que seria mais preciso falar de intersemiose de que de metalinguagem. Nesse caso há uma proposta de intersemiose entre música e escultura, cujos significados associados se tornam mais claros ao ouvinte na dependência da linguagem verbal, no título e na nota de programa, de que apenas pela audição da peça”. (DE BONIS, 2017 em entrevista, p. 2)

Como modelo para sua composição no segundo movimento, De Bonis utiliza um canto antigo de igreja registrada por Mario de Andrade, originado de um canto português.

No primeiro movimento a relação com a melodia original é vaguíssima, reduzida à referência ao centro *sol* e à aparição de frequências isoladas como fragmentos, breves iluminações que apontam (de forma um tanto imperceptível) tanto para o canto de igreja comentado quanto para alguns pontos de apoio melódicos do segundo movimento. Em lugar da referência, o primeiro movimento é construído sobre o timbre (imaginário) das ferramentas de trabalho de escultor, operando em gradações de rugosidade, iteração e conteúdo harmônico entre nove categorias distintas de objetos. . (DE BONIS, 2017 em entrevista, p. 2)

O segundo movimento, que de acordo com o compositor De Bonis (2011) "trata já da imagem e não de sua fabricação, fazendo referência à melodia registrada por Mário de Andrade, fonte das alturas e da fraseologia dessa peça - ainda que transfigurada até o ténue limite do irreconhecível". (2011, p.6)

Figura 2: *Coração Santo*, canto religioso



FONTE: Registrado em São Paulo por Mário de Andrade (*Ensaio sobre a música brasileira*, 1972, p. 103).

A melodia resgatada por Mário de Andrade se enquadra nos cantos religiosos, chamada *Coração Santo* e a cidade de São Paulo é sua origem. “Histórico” e “Versão Portuga” deste canto, vem no "*Cansioneiro*" de Cesar das Neves, fasc. 71, nº 562. (ANDRADE, 1972, p. 103).

O segundo movimento apresenta cinco variações (de acordo com o próprio compositor), baseadas na melodia recolhida por Mário de Andrade. E como explica em texto anexado com a peça (DE BONIS, 2011, p. 6):

“A primeira se refere às duas partes da melodia, e as seguintes utilizam alternadamente a primeira ou a segunda parte apenas do original. A primeira variação se inicia com uma deformação harmônica e rítmica da parte A da melodia, mantendo apenas um rastro distante do perfil linear. Ela segue com uma explosão pela tessitura da primeira frase da parte B, com as mesmas classes de alturas do original, e conclui com uma versão em harmônicos agudos, pianíssimo, da segunda frase da parte B, apenas inicialmente via aumentação intervalar, mas sempre priorizando fragmentos escalares por tons inteiros”.

Figura 3: Comparação entre a melodia original e a primeira parte do segundo mov. de Paulistinha (imaginária)



FONTE: Anexo 1

“A segunda variação se dedica inteiramente a amplos desenhos lineares utilizando os pontos de apoio da melodia original [...] Os caminhos lineares entre esses pontos de apoio são percorridos via suas notas polarizadoras – segundo as proposições de Costère (1962)⁵, convertendo cada ponto de apoio melódico em um centro harmônico” (DE BONIS, 2011, p. 6).

Figura 4: Comparação entre a primeira parte da melodia original e a segunda parte do segundo movimento de Paulistinha (imaginária), assinalados os pontos de apoio melódico em comum.



FONTE: Anexo 1

“E da terceira à quinta variações, esses longos arcos melódicos são despedaçados em fragmentos de timbres contrastantes. Na terceira variação, essa fragmentação ocorre sobre as alturas da parte B da melodia original, priorizando a variação dos modos de ataque (em referência ao primeiro movimento da peça) e introduzindo a surdina, cuja utilização divide esse movimento ao meio” (DE BONIS, 2011, p. 6).

⁵ Edmond Costère, *Lois et Styles des Harmonies Musicales* (1954).

Figura 5: Comparação entre a segunda parte da melodia original e a terceira parte do segundo mov. de Paulistinha (imaginária), assinalados os pontos de apoio melódicos em comum.



FONTE: Anexo 1

“Em seguida nas alturas de parte A, na quarta variação, ocorre uma espécie de encadeamento harmônico a duas vozes em sol menor, mas tomando como princípio predominante para a superposição das alturas os intervalos de segunda, sétima e nona”, explica De Bonis (2011, p. 8).

Figura 6: Comparação entre a primeira parte da melodia original e a quarta parte do segundo movimento de Paulistinha (imaginária)



FONTE: Anexo 1

De acordo com De Bonis (2011, p.8):

“Quando o pontilhismo toma conta da métrica, do timbre e do planejamento da tessitura, na quinta variação, temos um olhar sobre a figura que revela seu processo de construção – vemos os ruídos do primeiro movimento guiarem as alturas da parte B, alteradas apenas por deslocamentos de meio tom acima e abaixo, ao fim da primeira parte e no início da segunda parte, respectivamente”.

Figura 7: Comparação entre a segunda parte da melodia original e a seção final do segundo mov. de Paulistinha (imaginária)

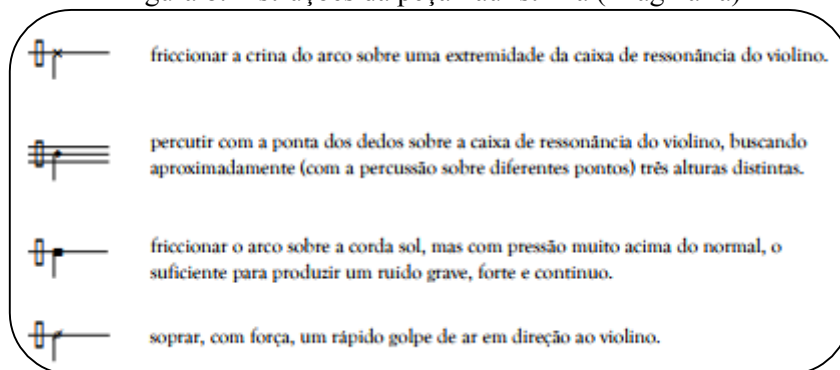


FONTE: Anexo 1

3. AS INSTRUÇÕES

Nas instruções o compositor apresenta quatro orientações:

Figura 8: Instruções da peça Paulistinha (imaginária)



FONTE: Mauricio De Bonis (2011 p.3)

E também uma observação: “Caso o instrumentista deseje, pode levar ao palco dois instrumentos, e trocar de violino entre o primeiro e o segundo movimentos, reservando assim um instrumento adequado para a produção mais confortável dos efeitos desejados no primeiro movimento” (2011, p.3).

A referência de uma melodia pré-existente pode trazer contradições entre os materiais presentes da peça, explica De Bonis (2011, P. 8).

“[...] nos momentos em que se desenrolam arcos melódicos mais amplos e expressivos, utilizam-se os doze sons em relações mais imprevisíveis de direcionalidade; quando se fragmentam as linhas em pontos de “colorações” distintas, as alturas utilizadas são quase estritamente heptatônicas. Não há a referência direta nem ao universo tonal nem ao pontilhismo, mas a presença significativa de ambos”.

De acordo com o compositor, “a melodia pré-existente não apenas constitui a fonte de todos os materiais do segundo movimento da peça, mas pode ser reconhecível em citações fragmentárias em alguns momentos da peça. O que pode ajudar consideravelmente o intérprete a construir a peça, sendo que os fragmentos tonais podem revelar ao ouvinte as razões para estruturação das alturas na peça também nos momentos que não são diretamente referenciais” (DE BONIS, 2011, p. 8).

4. PONTO DE VISTA DO INTÉRPRETE

Existem duas fases distintas para o músico prático, as duas são delimitadas pela técnica. A primeira é a interpretação da partitura, a leitura e o reconhecimento da peça, junto com a bagagem da pesquisa feita previamente pelo intérprete. A segunda é a execução formal da peça, que também podemos interpretar como uma execução pública. O que implica com a acústica do local, espaço e condições do intérprete no momento. Podemos dizer que o intérprete analisa a partitura e a reconhece no processo de preparação, mas jamais determinará ou irá delimitar completamente as possibilidades musicais de uma execução.

4.1. INTÉRPRETE X COMPOSITOR

É interessante perceber a importância da relação entre intérprete e o compositor para a construção e realização da obra. Desta forma a fantasia do compositor e suas abstrações são passadas ao intérprete; a influência do intérprete na obra traz um enriquecimento para a peça. Mesmo possuindo uma estrutura rígida e autorreferente, há um espaço imensurável para a fantasia do intérprete. Esta pode ser buscada em diálogo com a concepção do compositor, que é o que propomos aqui.

A peça *Paulistinha (imaginária)* é dedicada à violinista Simona Cavuoto. Italiana, Simona teve uma passagem pelo Brasil, onde depois de vencer uma competição para entrar na Osesp (Orquestra Sinfônica para o Estado de São Paulo) vive e realiza intensa atividade musical até março de 2015⁶. No período de 2008 a 2009 Simona foi minha professora de violino.

Em 2011 ela lançou seu CD solo de violino "O Violino Na Metrópole", generosamente revisado pelos principais jornais do Estado de São Paulo e transmitido pela Rádio Cultura, que pela Radio France, em um programa dirigido por Bruno Mantovani. Neste entra também a peça de Maurício De Bonis, *Paulistinha (imaginária)*.

Em entrevista, Maurício De Bonis conta quão enriquecedor foi seu trabalho com a violinista Simona Cavuoto para chegar ao resultado da primeira gravação da peça, e para ele, qual a importância da relação entre o compositor e o intérprete.

⁶ Informações recolhidas do site www.simonacavuoto.com/biography

“O trabalho com a violinista Simona Cavuoto durante a preparação da peça e a gravação foi de uma rara sintonia, tal a plena e rápida compreensão do discurso musical que ela demonstrou, ao lado da busca pelas soluções expressivas que melhor se adequassem a cada momento. Ela esteve sempre aberta e ávida ao diálogo na construção da interpretação da peça, mas esta estava já madura a ponto do trabalho de fato se resumir a sutilezas de agógica, a experiências com as gradações de dinâmica entre uma tomada e outra da gravação”.

“Em outros períodos da História da Música, a prática comum dessa linguagem fazia com que muitas vezes nem houvesse a distinção entre compositor e intérprete. Desde o início do século XIX, gradualmente se impôs a especialização do intérprete e seu distanciamento do trabalho da criação, ao lado da mercantilização de sua atividade e da dissolução da prática comum em torno da composição musical. Que hoje nos questionemos sobre a importância de algo tão imprescindível como a relação entre compositor e intérprete é um sinal do quanto desfigurada e contaminada por um individualismo doentio está boa parte da prática musical em nosso tempo”.

4.2. PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO

O primeiro movimento inicia-se com sons percussivos explorando a técnica estendida, que “compreende aspectos não explorados pela técnica tradicional do violino” (COPETTI e TOKESHI, 2005, P. 318). Segundo Toffolo, (2010, p. 1280) “o conceito de técnica estendida ainda é controverso e de difícil definição. Entre as definições para técnicas estendidas encontramos: paleta alargada de técnicas instrumentais, execução não usual ou execução não ortodoxa do instrumento” (Cf. Sítzer e Zaslaw). Assim como cita Padovani (2011, p. 1), “fortemente associadas à própria evolução dos instrumentos musicais e às experimentações em torno de seu manuseio, as técnicas estendidas envolvem a utilização de recursos instrumentais e vocais incomuns em um contexto histórico, estético e cultural”. E também mencionado por Tokeshi, (2003, p. 52) “o termo técnica expandida é uma tradução direta da expressão em inglês *extended technique*”.

No primeiro movimento pode-se citar exemplos como: *pizzicato Bartók*, *col legno battuto*, fricção da crina do arco sobre o tampo, percutir o tampo com os dedos (3 alturas distintas), soprar com força sobre violino, harmônicos naturais e artificiais, *overpressure*. Seguem as técnicas estendidas utilizadas na peça organizadas na ordem em que se apresentam:

- **Pizzicato Bartók**: Um som mais nítido e percussivo pode ser produzido agarrando a corda com o polegar e indicador (mão direita). A corda é lançada diretamente em cima do espelho, produzindo um ataque nítido e bruto (PATRICIA STRANGE e ALLEN STRANGE, 2001, p. 58 e 59);

- **Col Legno Battutto**: Traduzindo literalmente, *col legno* significa "com a madeira," ou, tocar com a madeira do arco (PATRICIA STRANGE e ALLEN STRANGE, *The Contemporary Violin*, 2001, p. 35). Pular com o arco, ou *battutto*, nos termos tradicionais significava um salto controlado (*spiccato*, *staccato*, *jeté*, saltando). Atualmente a técnica se refere a um pulo mais cuidadoso – indicando um número específico de saltos (PATRICIA STRANGE e ALLEN STRANGE, 2001, p.33);

- **Friccionar a crina do arco sobre o tampo**: Neste caso o compositor Maurício De Bonis orienta o intérprete nas instruções de sua obra a friccionar a crina do arco sobre a caixa de ressonância do violino;

- **Percutir o tampo com os dedos**: O compositor orienta a percutir com a ponta dos dedos sobre a caixa de ressonância do violino, buscando aproximadamente (com a percussão sobre diferentes pontos) três alturas distintas. Neste caso o intérprete escolheu as três alturas da seguinte maneira: Aguda - Tampo Superior do violino (bloco lateral), Média - No Nariz do instrumento e Grave - No tampo inferior (fundo), como mostra Figura 9;

- **Soprar com força o violino**: De acordo com o compositor "soprar, com força, um golpe de ar em direção ao violino". Neste caso o intérprete optou por assoprar em direção aos Fs do violino, assim produz um efeito mais próximo do que o compositor imagina;

- **Overpressure**: Traduzido do inglês "sobrepessão" referente ao arco, a técnica pode ser abordada de duas formas, sendo o parâmetro primordial o timbre ou a frequência. (PATRICIA STRANGE e ALLEN STRANGE, 2001, p. 17).

Figura 9: Nomenclatura das partes do violino



FONTE: Site Atelier Labussiere

A maior dificuldade encontrada pelo intérprete é respeitar as diversas mudanças de tempo básico no decorrer da peça, agravada pela ausência de barras de compasso; o pulso é pré-estabelecido pelo compositor (semínima = 60 mm e semínima = 80 mm) e especificado onde ocorrerão as mudanças de andamento, como por exemplo, na primeira linha da peça.

Figura 10: Primeira linha do primeiro mov. de *Paulistinha (imaginária)*

FONTE: Anexo 1

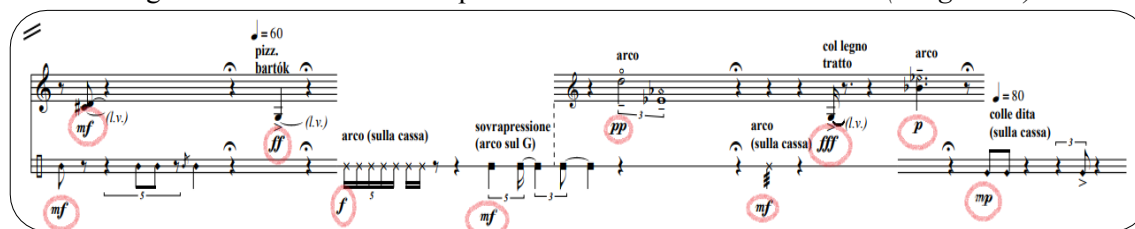
Para resolver a questão do pulso interno antes de estudar a peça com o violino em mãos, é recomendável o estudo do solfejo da parte previamente.

As dinâmicas também são bastante explícitas e detalhadas, e mudam rapidamente trazendo um contraste interessante. Na Figura 11 começamos na dinâmica apresentada **mf**⁷ com o som mais agudo da parte de percussão com os dedos sobre a caixa de ressonância do violino, depois rapidamente, ainda na mesma dinâmica, com o arco tocamos Do# e Ré e logo

⁷ Mezzo forte

volta a percussão com os dedos, neste caso existem duas vozes, percebidas também pela notação do compositor. Após a *fermata* um susto. Um *pizzicato bartok* em **ff**⁸ (como no início da peça). Em seguida fricção da crina sobre a caixa de ressonância do violino notada em **f**⁹; o que realça a frase para um decrescendo até o **pp**¹⁰, mesmo com a pouca reverberação que o efeito da fricção sobre a caixa de ressonância do violino tem, depois da *fermata*. As dinâmicas muito precisas, traz mais segurança ao intérprete em como realizar os efeitos.

Figura 11: Terceira linha do primeiro movimento de *Paulistinha (imaginária)*



FONTE: Anexo 1

Também foi de total importância marcar na parte os diferentes efeitos que o compositor pede, para assim uma melhor organização.

Antes de iniciar a peça é necessário se concentrar na história da peça, em tudo que o intérprete em diálogo com o compositor recolheu.

No início um ataque abrupto com **ff** em *pizzicato Bartok* observado na figura 11. Ao puxar a corda imaginamos os golpes iniciais do escultor; o violino contando do trabalho de esculpir. Logo em seguida a *fermata*; o silêncio traz o suspense. Cinco semínimas *col legno battuto*, com a dissonância do intervalo de sétima maior. Nos golpes de *col legno battuto*, nenhuma figura é igual a outra, sempre imaginamos uma direção e um crescendo até a última nota. Silêncio; que fica ao critério do intérprete quanto deve durar. Fricção da crina sobre a caixa de ressonância do violino e agora semínima = 80 mm trazendo um pouco mais de movimento; este é um efeito com reverberação baixa, então de acordo com a sala o mais importante é o gestual do efeito, mesmo notado em *mezzo forte*.

Os efeitos são utilizados e pensados pelo intérprete em blocos¹¹, que ajudam na organização do ponto de vista técnico, onde em cada bloco o compositor apresenta um efeito e as vezes dois ou três. Os blocos são separados pelas *fermatas*, pausas e respirações

⁸ Fortíssimo

⁹ Forte

¹⁰ Pianíssimo

¹¹ Nome dado pelo autor de acordo com a figura 13.

Figura 13: Primeiro mov. de *Paulistinha* (imaginária)

The musical score is written for a single system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Violin:** The top staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto). It includes tempo markings of 60 and 80.
- Col legno battuto:** The second staff, providing a rhythmic accompaniment with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (f crini sulla cassa):** The third staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Colle dita (sulla cassa):** The fourth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The fifth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soprapressione (arco sul G):** The sixth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The seventh staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soffio (sulla cassa):** The eighth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The ninth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soffio (sulla cassa):** The tenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The eleventh staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soffio (sulla cassa):** The twelfth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The thirteenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soffio (sulla cassa):** The fourteenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The fifteenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soffio (sulla cassa):** The sixteenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The seventeenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soffio (sulla cassa):** The eighteenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Arco (sulla cassa):** The nineteenth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).
- Soffio (sulla cassa):** The twentieth staff, featuring a melody with various dynamics (mf, f, p, mp, pp, ppp) and articulations (pizz., arco, col legno battuto).

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings (mf, f, p, mp, pp, ppp). It also includes tempo markings (60, 80) and articulations (pizz., arco, col legno battuto). The score is enclosed in a rounded rectangular frame.

FONTE: Anexo 1

Sobre o segundo movimento, o maior desafio encontrado são os ritmos e intervalos (saltos). Entre as diversas maneiras de trabalhar o desafio rítmico da peça, apontamos a subdivisão do pulso, que pode ajudar o intérprete. As principais subdivisões da peça basicamente são tercinas, quintinas, colcheias e semicolcheias. E os saltos e mudanças de posição, além da técnica é interessante pensar na nota antes de chegar até ela.

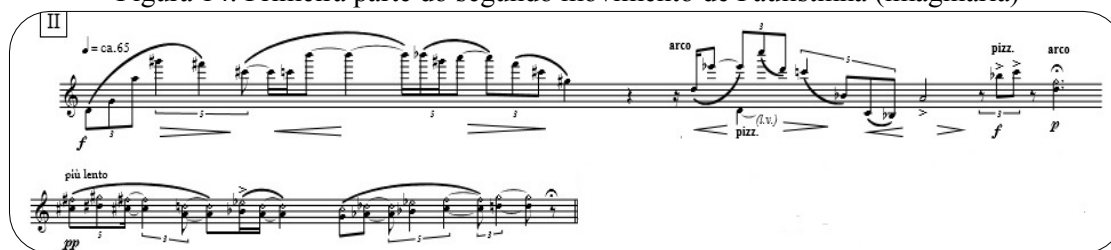
Na mudança de um movimento para outro, o compositor deixa a critério do intérprete a troca de violino, mas no caso não trocaremos.

Ao entrar no segundo movimento, imaginamos a melodia de Mário de Andrade como a base mostrada na Figura 2. E só conseguimos chegar nessas informações através de pesquisas sobre a peça e diálogo com o compositor.

Dividimos a peça inicialmente em 5 partes (5 variações), as barras duplas indicam a divisão. Em cada barra dupla (ou próximo dela) encontramos uma fermata, que indica a respiração no silêncio e o início de uma nova parte.

A primeira parte da peça inicia-se com tercinas (ré, sol, lá), que indicam um crescendo não escrito na parte, mas consequente aparecerá devido o registro e a intensão musical. As tercinas levam para o sol sustenido e decrescemos na quintina para as duas notas pequenas, e crescemos novamente para o ponto culminante, si, e decrescemos até o fim do que podemos chamar de primeira frase. Os arcos foram pensados a partir destes princípios. Logo em seguida, temos uma breve respiração, indicada por uma pausa de semínima. Continuando, entramos com força no ré semicolcheia até o mi bemol, e o crescendo para o *pizzicato* de mão esquerda nos remete à um baixo (no violão por exemplo) no centro ré da frase. Outra nota que devemos enfatizar mais nesta frase, além do ré, é o lá. Que aparece longo (mínima) e com um acento de ataque. O que é justificado pela comparação entre a melodia original (recolhida por Mário de Andrade, na figura 2) e esta primeira parte do segundo movimento da peça mostrado na figura 3. Os harmônicos em **pp**, são sutis, o compositor também indica *più lento*, imaginamos aqui a frase caminhando para o seu final, como se a melodia fosse deixando a peça e começaríamos algo novo exemplificado na Figura 14.

Figura 14: Primeira parte do segundo movimento de Paulistinha (imaginária)



FONTE: Anexo 1

A segunda parte nos remete a primeira parte da melodia original, como vemos na figura 4, com os apoios das primeiras notas dos compassos da melodia (recolhida por Mário de Andrade na figura 2). Após a barra, encontramos uma pausa de colcheia, que é nossa respiração para o ataque na nota ré com acento, arco para baixo. O ataque com o arco na corda enfatiza o acento, um vibrato rápido, direcionamos para a nota mais aguda, o si bemol. Entre o mi bemol e o si bemol, o intérprete toma a liberdade de fazer um pequeno *glissando* entre as duas notas. O vibrato permanece intenso no si bemol, até o súbito piano, onde encontramos um grande contraste nas tercinas. Respeitamos a arcada escrita pelo compositor e consequentemente começamos a nota dó para cima e para baixo temos o efeito de *sul pontitello*¹² que traz um novo timbre para este momento desde as tercinas em *misurato*¹³.

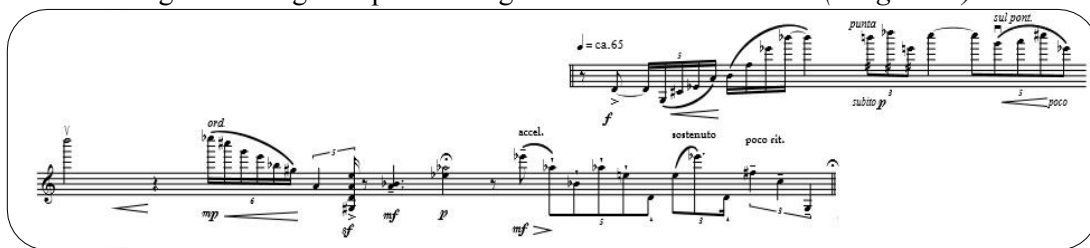
Com velocidade de arco executamos o crescendo na nota ré para a pausa de semínima, onde temos tempo para retomar o arco e executar as sextinas. Na próxima figura, fazemos um crescendo na nota lá para o acorde em *sf*¹⁴. Após a fermata no harmônico artificial mi bemol, encontramos um novo caráter, algo mais pontilista, que o intérprete procura tocar nota por nota o mais claro possível até chegar no *sostenuto*, que interpretamos um pouco mais *cantábile*, e as tercinas do final da frase faladas claramente com o arco notado na Figura 16.

¹² Arco friccionado próximo ao cavalete do violino.

¹³ Forma de executar uma passagem em tempo rigoroso ou medido.

¹⁴ Esforçando

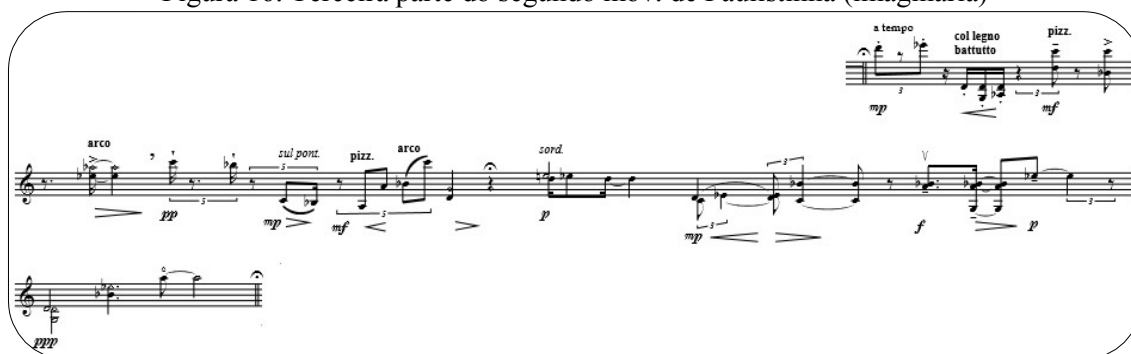
Figura 15: Segunda parte do segundo mov. de *Paulistinha (imaginária)*



FONTE: Anexo 1

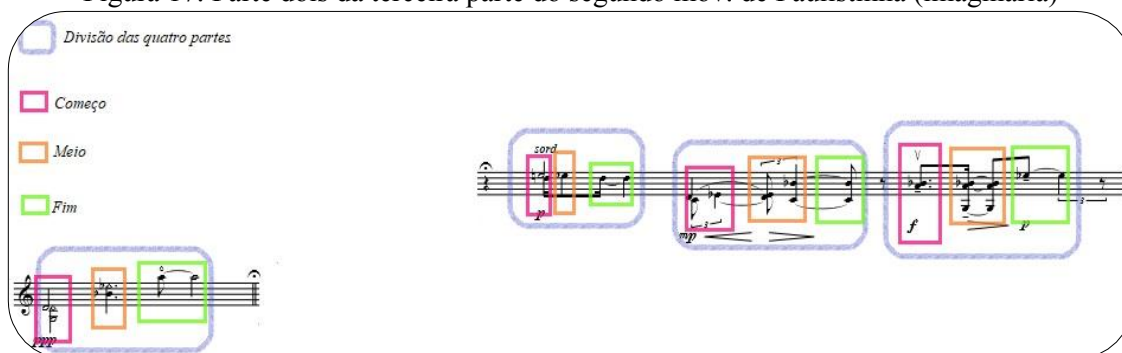
Na terceira parte, encontramos referência à segunda parte da melodia original (recolhida por Mário de Andrade na figura 2). Como podemos perceber no exemplo 5, os longos arcos melódicos são reduzidos a fragmentos de timbre e contraste. A frase aparece mais espeçada, existe um espaço maior entre as figuras as pausas e notas são quase intercaladas. Após a fermata na pausa de semínima, encontramos indicação para surdina, onde chegamos literalmente ao meio da peça como exemplificado na figura 17. Aqui ocorre a divisão ao meio do movimento. E o leque de variedades timbrísticas aumenta. O intérprete divide em quatro partes esta segunda parte, e dentro destas quatro partes existem três subdivisões, que o intérprete deu o nome de começo, meio e fim. A primeira subdivisão (começo) o repouso, a segunda (meio) a mais tensa de todas, e a terceira (fim) o relaxamento. O intérprete também pensou nas partes divididas, um crescendo em direção ao meio e um decrescendo em direção ao final exemplificado na figura 18.

Figura 16: Terceira parte do segundo mov. de *Paulistinha (imaginária)*



FONTE: Anexo 1

Figura 17: Parte dois da terceira parte do segundo mov. de Paulistinha (imaginária)



FONTE: Anexo 1

Na quarta parte ocorre uma espécie de encadeamento harmônico a duas vozes em sol menor, é notável o centro sol, temos a superposição das alturas nos intervalos de segunda, sétima e nona. Essa parte se refere a primeira parte da melodia recolhida por Mário de Andrade, na figura 2. Exemplificada na figura 6.

Aqui também encontramos alguns blocos como na parte três. Separados por algumas pausas, como se cada bloco tivesse uma intenção particular. Os dois primeiros, deixam suspensos e resolvem no *pizzicato* (ré, ré e sol) que aqui o intérprete pensa como o ré uma anacruse para a cabeça ré e sol. Os próximos resolvem um pouco mais rápido. No último trecho, também no centro sol. O ápice da frase no lá e dó em *f*, mostra a última resolução para o sol, notado na figura 18.

Figura 18: Quarta parte do segundo mov. de Paulistinha (imaginária)



FONTE: Anexo 1

Na quinta e última parte a conclusão da obra nos remete ao início. Vemos efeitos e traços pontilistas do primeiro movimento guiarem a segunda parte da melodia recolhida por Mário de Andrade, figura 2. Exemplificado na figura 7.

Aqui, o intérprete pode pensar como a junção e conclusão de toda a aventura que foi executar, todos os desafios e consciência adquirida em cada parte específica. Na última linha da peça, na primeira figura temos um motivo quase intacto da melodia original, com novamente o *pizzicato* de mão esquerda que nos remete o centro sol (como num baixo de

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos objetivos do trabalho foi explicar de que maneira a informação da fantasia e abstração do compositor é utilizada na interpretação. E também como as indicações originais do compositor fazem com que o intérprete elabore sua leitura pessoal, e a importância do esforço do intérprete em absorver as peculiaridades da escrita do compositor e as relações que mantêm com a essência de sua musicalidade, o que o intérprete tem com certa liberdade. Nas considerações para uma execução posterior à análise e reconhecimento da peça, mostrei que para a execução da peça, quanto maior e profunda for a pesquisa do intérprete, há mais espaço para a própria abstração. E isso faz parte do processo de construção, ou, no caso, de criação do que a partitura como documento se apresenta, para que a execução faça sentido em meio à sonoridade e intenção do intérprete e compositor.

ANEXO 1

Paulistinha (imaginária)

dedicada a Simona Cavuoto

Maurício De Bonis

I

Violino

$\text{♩} = 60$
pizz.
barricada
col legno
barricada
 f

$\text{♩} = 80$
arco (l'crial sulla cassa)
 mf

$\text{♩} = 60$
pizz.
barricada
 f

$\text{♩} = 80$
colle dita (sulla cassa)
 mf

arco (sulla cassa)
 f

sovrapposizione
(arco sul C)
 mf

arco
 ppp

arco (sulla cassa)
 mf

soffio
(sulla cassa)
 f

arco (sulla cassa)
 mp

soffio
(sulla cassa)
 p

arco
barricada
 ppp

(cambiare Violino nel Ritorno)

© E.N. Bonis 2010

Paulistinha (imaginária)

3

 friccionar a crina do arco sobre uma extremidade da caixa de ressonância do violino.

 percutir com a ponta dos dedos sobre a caixa de ressonância do violino, buscando aproximadamente (com a percussão sobre diferentes pontos) três alturas distintas.

 friccionar o arco sobre a corda sol, mas com pressão muito acima do normal, o suficiente para produzir um ruído grave, forte e contínuo.

 soprar, com força, um rápido golpe de ar em direção ao violino.

Obs.: Caso o instrumentista deseje, pode levar ao palco dois instrumentos, e trocar de violino entre o primeiro e o segundo movimentos, reservando assim um instrumento adequado para a produção mais confortável dos efeitos desejados no primeiro movimento.

Paulistinhas são pequenas imagens em barro ou madeira, produzidas por santeiros populares a partir de modelos portugueses - típicas da imagiária sacra paulista nos séculos XVIII e XIX. Imaginei uma Paulistinha em que o violino contasse do trabalho de esculpir. Num primeiro estágio, a peça de abertura (a madeira bruta sendo ferida pelos instrumentos), em que aos poucos se delineia a imagem almejada. No segundo movimento, o estágio de acabamento, em que a imagem se faz clara, polida, pintada. Utilizei como modelo para minha Paulistinha um canto de igreja registrado em São Paulo por Mário de Andrade - já como variação de um canto português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1972. 192 p.

COSTÈRE, Edmond. **Mort ou Transfigurations de L'harmonie**. Paris: PUF, 1962.

DE BONIS, Maurício Funcia. **Paulistinha (imaginária)**. In: Cavuoto, Simona. **O Violino Na Metrópole**. CD de áudio. São Paulo: Água-Forte, 2012.

PATRICIA STRANGE e ALLEN STRANGE, **The Contemporary Violin**, 2001

Entrevista pessoal 1 – não publicada – 8/9/2017

Entrevista pessoal 2 – não publicada 21/09/2017

Estudo de caso, Paulistinha (imaginária) de Mauricio De Bonis 2011.

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE AUTORIA

Eu, NATHALIA SOUSA OLIVEIRA, RA 210141310529, estudante do curso BACHARELADO EM VIOLINO, estou ciente de que é considerada utilização indevida, ilegal e/ou plágio, os seguintes casos:

- Texto de autoria de terceiros;
- Texto adaptado em parte ou totalmente;
- Texto produzido por terceiros, sob encomenda, mediante pagamento (ou não) de honorários profissionais.

Logo, declaro ser de minha inteira responsabilidade a autoria do texto ao Trabalho de Conclusão de Curso sob o título PROCESSO DE CRIAÇÃO DA OBRA DE MAURICIO DE BONIS - PAULISTINHA (IMAGINÁRIA).

São Paulo, 23 de SETEMBRO de 2017.



Assinatura do estudante

Ciente.



Professor Orientador