



S'arricughieru: construção e negociação colaborativa de uma performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE: O FAZER MUSICAL CONJUNTO

Marcello Messina

Universidade Federal da Paraíba – marcello@ccta.ufpb.br

Bruno Madeira

Universidade Estadual de Campinas - madeira.bruno@gmail.com

Leonardo Vieira Feichas

Universidade Federal do Acre / Universidade Nova de Lisboa/ Universidade Estadual de Campinas - leonardoifeichas@hotmail.com

Resumo: O artigo trata dos processos envolvidos na composição, preparação para a performance e a performance em si de *S'arricughieru*, obra para violino e violão escrita em 2016 por Marcello Messina. Ao longo da negociação colaborativa da performance, a escrita originária da partitura perde a sua pressão normativa sobre as ações dos executores. Assim, a performance se impõe como verdadeiro e único ato social de geração da significação musical.

Palavras-chave: Escrita. Partitura. Performance musical. Colaboração.

S'arricughieru: Construction and Collaborative Negotiation of a Performance

Abstract: This article seeks to explore the collaborative processes involved in the composition, rehearsal and performance of *S'arricughieru* for guitar and violin, written in 2016 by Marcello Messina. In the process of the collaborative negotiation of the performance, the original score writing loses its normative pressure on the performers' actions. Therefore, the performance in itself emerges as the one and only social act that can generate musical meaning.

Keywords: Writing. Music score. Music performance. Collaboration.

1. Introdução

Em que medida uma obra aparentemente resolvida, confinada dentro do espaço fechado de uma partitura, admite variações dramáticas no momento da sua crucial tradução em evento sonoro? Quais espaços de modificação, desobediência e renegociação existem a partir de uma escrita? Quais ontologias e quais essências são questionadas ou questionáveis a partir da presença normativa e da pressão simbólica dessa escrita no campo social das ações?

Em relação à peça *S'arricughieru*, esses questionamentos se tornam complexamente polissêmicos, já que a “escrita” a ser questionada e desconstruída não tem apenas a ver com o âmbito da partitura e da aparente univocidade da notação musical de matriz “erudita europeia”, mas também com as múltiplas camadas de silenciamento, esquecimento e marginalização implicadas na prática de redação historiográfica.

Michel de Certeau nos ensina, afinal, que essa “escrita da história” não passa de

uma prática social, que entretanto consegue se apropriar do campo simbólico da verdade, “impondo, assim, uma ‘lição’” (CERTEAU, 1982, p. 95), organizando “fatos” em “estruturas ideológicas e imaginárias”, e elevando “alguns dentre eles ao valor de sintomas para uma época inteira” (CERTEAU, 1982, p. 52).

Outrossim, se, como opina Certeau, “há quatro séculos, no Ocidente, me parece que ‘fazer a história’ remete à escrita” (CERTEAU, 1982, p. 52), dentro da mesma construção, impalpável e constantemente mutável, e ao mesmo tempo colossal e opressiva, do dito “Ocidente” (MESSINA; DI SOMMA, 2017), fazer um certo tipo de música, que é explicitamente elevado ao nível de “erudito”, “clássico”, ao nível de ser narrado e se auto-narrar como “a música”, também tem dramaticamente e desproporcionalmente a ver com a escrita. Nos encontramos, portanto, a supervalorizar um objeto cultural, a partitura, cuja posição ontológica no contexto da música é, pelo menos, suspeita, precária e instável.

Partindo das considerações de Nicholas Cook sobre a necessidade de “localizar a produção de significação musical na performance, e não, ou não simplesmente, na partitura” (COOK, 2009, p. 778)¹, Costa, Brito e Ciacchi focam na morfologia do resultado sonoro, e assim traçam uma “abordagem a partir do resultado sonoro que o entenda como efeito do modo como determinada ação performática foi efetuada a partir de um estímulo anterior”, de maneira a “facilitar o entendimento de uma série de fenômenos musicais cuja fatura ou prescrição escapem do paradigma do critério de solfejo, permitindo o extrapolamento do campo analítico atual para abranger casos até então considerados inacessíveis” (COSTA; BRITO; CIACCHI, 2018, p. 7). Dentro deste horizonte teórico, pretendemos abordar a performance de *S’arricughieru*, não como resultado de uma simples execução de ordens, encarnados na partitura redigida pelo compositor, mas sim como complexa rede de negociações sociais entre os envolvidos.

2. Composição da peça

A dupla valência, mencionada acima a respeito do conceito de “escrita”, é significativamente incorporado na mesma “escrita” da partitura da peça *S’arricughieru*, já que, enquanto objeto cultural que ocupa arrogantemente um espaço de poder simbólico desproporcional, esta partitura se situa também no lado diametralmente oposto da outra luta anunciada acima, ou seja, a luta simbólica da escrita historiográfica.

Basicamente, através da peça *S’arricughieru*, cuja trajetória fenomenológica é – de acordo com as convenções da música “erudita europeia” – iniciada no ato da escrita de uma

partitura, pretende-se também contestar, renegociar, questionar e rejeitar outras escritas, que têm a ver com a típica formulação de narrativas históricas oficiais, que por sua vez servem de apoio ideológico à construção e legitimação de determinadas visões geopolíticas. Neste contexto, a pressão discursiva do conceito de nação é importantíssima.

Assim, *S'arricugghieru* é primeiramente o resultado de uma tentativa de compor música a partir da proposta de reler o processo histórico da unificação italiana, não mais como empreendimento glorioso, mas sim como campanha colonial marcada pela violência racializada sobre os corpos dos sicilianos e sulistas. Na sua relação conflitual com a escrita da história oficial da Itália, a peça se serve da relação dialógica com outras escritas para fundamentar a sua própria composição: no caso, a coletânea de poemas e canções folclóricas *Risorgimento e Società nei canti popolari siciliani* [“Ressurgimento e sociedade nos cantos populares sicilianos”], compilada pelo etnógrafo siciliano Antonino Uccello (1978). Nos poemas da coletânea de Uccello, a retórica da unificação gloriosa existe, mas é minuciosamente contrapontada por narrativas opostas, que exprimem dissenso e expõem as violentas ações de ocupação militar e pilhagem econômica conduzidas no contexto do controle exógeno (napolitano até 1860, e depois italiano) sobre a Sicília.

Essa contextualização histórica da peça é considerada, no ulterior ato de “escrita” a partir do qual o presente artigo se materializa, deliberadamente anterior à necessidade de informar quem lê sobre o fato que a peça *S'arricugghieru* do compositor Marcello Messina foi escrita para violão e violino, é dividida em três movimentos, e foi estreada por Bruno Madeira e Leonardo Vieira Feichas do Duo Madeira-Feichas no dia 22 de setembro de 2016, no Sesc Centro da cidade de Rio Branco (AC).

3. Colaboração compositor-intérpretes

Aspectos que dizem respeito ao diálogo entre compositor e intérpretes, soluções para otimizar os poucos ensaios do Duo Madeira-Feichas antes do concerto, minimizar os efeitos da distância de moradia dos músicos, o contato da música com o público e questões referentes decisões interpretativas e performáticas dos intérpretes são pontos importantes a serem abordados.

A colaboração entre compositores e instrumentistas é comum e gera resultados positivos para a realização musical, já que “compositores e intérpretes acumulam experiências distintas no âmbito da educação formal que resultam em percepções e sistemas de valores específicos” (DOMENICI, 2010, p. 1143). Essa interação colabora para um resultado musical

mais bem acabado em diversos aspectos, e ocorre principalmente porque, a partir da segunda metade do século XIX, é frequente a realização das funções de intérprete e compositor por pessoas diferentes.

De uma maneira geral, o violinista e o compositor já têm entre si um longo histórico de colaboração e na ocasião da estreia da peça eram professores na mesma Universidade, puderam em conversar pessoalmente, discutindo detalhes da obra. As indicações do compositor ao violonista aconteceram por e-mail. Para os intérpretes, foi uma situação em que tiveram pouco tempo juntos para construir a obra, em função da distância em que moram. O empenho individual dos músicos e a característica receptiva do compositor em aceitar uma vasta gama de possibilidades interpretativas, associados a contínuas trocas de e-mails, foram fatores importantes para que, nos ensaios intensivos em Rio Branco, junto ao compositor, as ideias musicais fossem formadas e apresentadas em uma interpretação que satisfizesse tanto os músicos quanto o compositor.

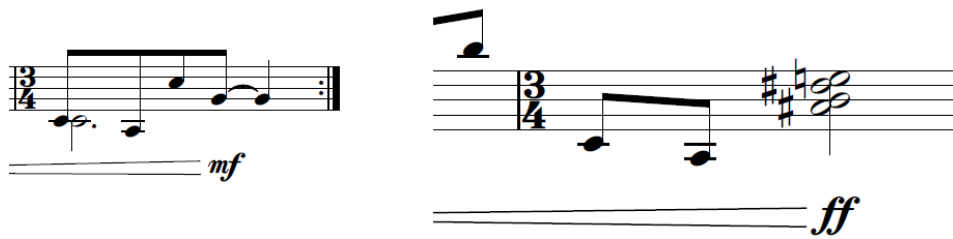
A peça foi executada pela primeira vez no SESC Centro de Rio Branco. A performance da peça foi precedida por uma explicação, cuja intenção didática visava introduzir ao público a linguagem do compositor e a sua trajetória junto aos intérpretes. A introdução serviu também para facilitar e aumentar a interação do público com a obra, já que a discussão crítica sobre a pressão discursiva de uma narrativa histórica nacional é extremamente relevante no contexto da formação do Estado do Acre, cujo território abrigava a performance (SILVA; SOUZA; MESSINA, 2017).

4. Aspectos técnico-musicais - violão

O violão em *S'arricughieru* não é visto como um instrumento acompanhador, mas sim como um personagem no diálogo com o violino. Colaboram para essa função a inexistência de padrões rítmicos prolongados por vários compassos e a utilização frequente das notas graves com função de pontuação (e.g. *Adagio* c. 7 e 10, *Andante* c. 25 e 36, *Lento* c. 51 e 54), não com função de sustentação de acordes ou melodias.

Pelo conhecimento que o compositor tem do instrumento, em relação à técnica instrumental a obra não apresenta grandes dificuldades ao intérprete – não há sobre-extensões de mão esquerda, nem trechos de polifonia inexecutável ou que necessitam de qualquer tipo de revisão. Também por essa causa, um relevante aspecto a ser observado é a construção dos acordes. Aproveitando os recursos idiomáticos implícitos (cf. SCARDUELLI, 2007), os acordes presentes nos compassos 2 e 12 (ex. 1) usam cordas soltas em combinação com notas

pisadas pela mão esquerda para a criação de sonoridades ressonantes. O primeiro acorde está escrito melodicamente, mas a realização de cada uma das quatro notas em cordas diferentes gera uma sonoridade cheia, principalmente pela ressonância das cordas soltas Lá e Sol. O segundo acorde sobrepõe duas segundas menores separadas por uma quarta justa, combinação rara no repertório violonístico que gera uma sonoridade ríspida pelo atrito dos intervalos. A importância temática desses dois acordes é ressaltada pelas repetições nos c. 4, 9 e 16, além de outras aparições no segundo e terceiro movimentos.



Exemplo 1: acordes nos compassos 2 e 12 (violão)

As dificuldades encontradas no processo de estudo e performance da parte do violão foram relacionadas à leitura, precisão rítmica (especialmente no segundo movimento) e observância das detalhadas marcações de dinâmica e acentuação.

Como não estão descritos caracteres, o intérprete tem liberdade para criar contrastes vindos da combinação entre as marcações citadas e alterações de timbre, um dos recursos expressivos do violão. A partir dessa livre interpretação, independente da escrita da partitura, a sonoridade áspera, pontiaguda e metálica do toque *sul ponticello* foi contraposta ao som aveludado, arredondado e macio do toque *sul tasto*; esse contraste de sonoridades foi pensado como um diálogo com o contraste emocional pensado pelo compositor ao retratar musicalmente o conflito militar na Sicília. Um dos trechos no qual esse contraste fica mais evidente é no terceiro movimento, entre os compassos 48 e 54 (ex. 2) – o timbre *sul tasto* acompanha os trechos delicados em *mezzopiano*, enquanto o timbre *sul ponticello* acompanha a violência do *fortíssimo*.



Exemplo 2: trecho entre os compassos 48 e 54 (violão)

5. Aspectos técnico-musicais - violino

Referente à linguagem do violino, o compositor em cada movimento explora diferentes aspectos. No primeiro movimento, de uma maneira geral, há um diálogo constante entre o violino e o violão, ora um como condutor melódico ora outro. Logo após uma breve preparação do violão, o violino surge no c. 3 em um crescendo de *pianissimo* para um *fortissimo* brutal, que desatende deliberadamente a indicação da partitura, oferecendo à peça importante elementos que não constam na escrita originária (ex. 3).

Outro ponto que chama atenção é a realização do *scratch* (c. 17) no violino e o que ele representa na obra desse compositor. Por já ter trabalhado com o compositor antes, o violinista sabia a importância de enfatizar esse timbre, como se fosse uma assinatura². A busca foi por ser o mais agressivo e pobre em harmônicos discerníveis, o quanto possível. Em virtude do conhecimento por parte do violinista desta característica da obra do compositor, foi combinado com o violonista nos ensaios a liberdade desse *scratch*, com uma longa fermata não prevista na partitura, sendo assim encarada como um ponto culminante desse movimento.



Exemplo 3: compasso 3 (violino)

O segundo movimento tem a característica evidente de um diálogo constante entre o violino e o violão. Ao longo dos ensaios, enfatizar essa condução melódica baseada no diálogo, que dá força motriz deste movimento, foi o desafio. O andamento indicado pelo compositor se mostrou coerente para fazer o efeito pretendido de diálogo e também contrastar com o primeiro e o último movimentos.

Já o terceiro movimento mostra uma escrita mais idiomática para o violino, já que o compositor, além de escrever de uma maneira a deixar mais claro o direcionamento de frases através dos *crescendo* e *diminuendo* de dinâmica, também usa, de uma maneira geral, cordas soltas do violino que assim geram um efeito harmônico com direção de frases.

6. Considerações finais

Ato narrado como central dentro do complexo ritual social da composição musical, a escrita da partitura emerge, a partir da construção colaborativa da performance de *S'arricughieru*, como ação sempre incompleta, cronicamente inacabada, essencialmente insuficiente na sua materialidade imóvel e constantemente igual a si mesma.

Na peça, o conjunto de interpretações autônomas, microrresistências, alterações concordadas com o compositor e deliberadas desobediências, fornece aqueles irrenunciáveis espaços de significação que tornam a peça um organismo vivo, em constante mutação e sempre pronto à ocorrência de circunstâncias imprevistas e inesperadas.

Entre outras coisas, esta contínua vividez permitiu que a peça se deslocasse da Sicília ao Acre, na cidade de Rio Branco, onde o conjunto de discussões críticas de historiografias oficiais, que norteou o concebimento da peça, tornou-se extremamente relevante no contexto da condição de subalternidade e isolamento, imposta ao Estado do Acre a partir de dinâmicas nacionais.

Ao longo da negociação colaborativa da performance, a escrita originária da partitura abdica da sua pressão normativa sobre as ações dos executores. Assim, a performance se impõe como verdadeiro e único ato simbólico e social efetivamente capaz de gerar significação musical.

Em conclusão, a partitura, questionada no seu papel de “escrita normativa”, lei a ser respeitada pelo executor, não perde a sua *raison d'être*, e ao contrário adquire espaços de autonomia que a desvinculam produtivamente do resultado sonoro, evidenciando o seu papel independente de produção simbólica e visual.

Referências:

- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- COOK, Nicholas. Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. In *Music's Intellectual History*, New York, RILM, 2009, p. 775-90.
- COSTA, Valério Fiel da; BRITO, Luã Nóbrega de; CIACCHI, Matteo. Mudando o objeto mais uma vez: um modelo possível de análise morfológica. In: *XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018, p. 1-9.
- DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: *XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p.1142-1147.
- MESSINA, Marcello; DI SOMMA, Teresa. Ocidente. In: *Uwa'kürü - dicionário analítico: volume 2*, Rio Branco: Nepan Editora, p. 272-286, 2017.
- MESSINA, Marcello; FEICHAS, Leonardo Vieira. Comu arvulu scippatu: A Cycle of Pieces for Solo Violin. *Leonardo*, v. 51, n. 03, p. 304-305, 2018.
- SCARDUELLI, Fabio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- SILVA, Francisco Bento da; SOUZA, Jairo de Araújo; MESSINA, Marcello. Contentious Narratives in Amazonian Cities Along the Brazil–Bolivia Border: Memories and Resentments Turned Heroic and Glorious. *Bitácora Arquitectura*, n. 36, p. 130-137, 2017.
- UCCELLO, Antonino. *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*. Catania: Pellicanolibri, 1978.

Notas

1. "locating the production of musical meaning in performance and not, or not simply, the score"

2. Em outras obras de Marcello Messina interpretadas pelo violinista Leonardo Vieira Feichas como *Comu arvulu scippatu*, há uso abundante do *scratch* (MESSINA; FEICHAS, 2018, p. 304)