

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dario Rodrigues Silva

**A OBRA PIANÍSTICA DE MARISA REZENDE: PROCESSO DE  
CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE ATRAVÉS DA INTERAÇÃO ENTRE  
INTÉRPRETE E COMPOSITORA**

**PORTO ALEGRE**

**2015**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dario Rodrigues Silva

**A OBRA PIANÍSTICA DE MARISA REZENDE: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA  
PERFORMANCE ATRAVÉS DA INTERAÇÃO ENTRE  
INTÉRPRETE E COMPOSITORA**

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música

**Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Leite Domenici**

**PORTO ALEGRE**

**2015**

### CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Dario Rodrigues

A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora / Dario Rodrigues Silva. -- 2015.

191 f.

Orientadora: Catarina Leite Domenici.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Interação entre compositor e intérprete. 2. Música contemporânea brasileira. 3. Marisa Rezende. 4. Música para piano. I. Domenici, Catarina Leite, orient. II. Título.

**DARIO RODRIGUES SILVA**

**A OBRA PIANÍSTICA DE MARISA REZENDE: PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA  
PERFORMANCE ATRAVÉS DA INTERAÇÃO ENTRE  
INTÉRPRETE E COMPOSITORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Aprovada em 19 de Fevereiro de 2015.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Leite Domenici – Orientadora

---

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho – USP

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Antunes Teixeira dos Santos – UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling - UFRGS



## AGRADECIMENTOS

À compositora Marisa Rezende pela disponibilidade, atenção, receptividade e inestimável contribuição ao meu trabalho e ao meu crescimento artístico. Minha admiração não cabe em palavras.

À minha professora de piano e orientadora Dr.<sup>a</sup> Catarina Domenici pelos incentivos, paciência, profissionalismo, conversas e discussões sempre muito inspiradoras, e pelo o quanto isso tudo me ajudou a crescer. Sou imensamente grato!

Aos meus pais, que desde o início de minha trajetória sempre me incentivaram da melhor maneira possível.

Aos demais familiares que, mesmo distantes, nunca deixaram de me incentivar.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cristina Maria Capparelli Gerling, Prof. Dr. Ney Fialkow e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Antunes Teixeira dos Santos pelos ensinamentos compartilhados e exemplos profissionais.

Aos amigos Menan Duwe e Lauro Pecktor pelas parcerias em projetos, amizade e companhia; saibam que tudo isso se soma ao meu crescimento durante o curso e ao resultado deste trabalho.

À Pamela Ramos e Luiza Beatriz G. A. Morselli pela disponibilidade e materiais bibliográficos.

Aos amigos que me acompanharam desde o começo do curso, que entre um café e outro me ajudaram a aliviar o stress sempre com muitas risadas: Michele Mantovani, Rebecca Rodrigues, Heidi Kalschne, Andre Sinico, Alexandre Fritzen e a todos os demais que participaram dessa etapa da minha vida.

À CNPq pelo incentivo e bolsa concedida.

## RESUMO

O trabalho investiga o processo de construção das performances das obras para piano solo da compositora carioca Marisa Rezende (1944), considerando a interação entre intérprete e compositora. Até o momento, a obra pianística de Marisa Rezende é constituída pelas obras *Ressonâncias* (1983), *Contrastes* (2001) e *Miragem* (2011). Através da documentação de seu processo de construção da performance das obras, das mensagens eletrônicas trocadas com Marisa Rezende, e do material documentado em áudio e vídeo proveniente do trabalho presencial realizado com a compositora, o autor avalia o impacto que essa interação ocasionou em suas decisões interpretativas.

**Palavras-chave:** Interação entre compositora e intérprete; Música contemporânea brasileira, Marisa Rezende, Música para piano.

## ABSTRACT

This work investigates the process of creating an interpretation of the works for solo piano by Brazilian composer Marisa Rezende (Rio de Janeiro, 1944). At the present time, Rezende's works for solo piano comprise *Ressonâncias* (1983), *Contrastes* (2001), and *Miragem* (2011). This investigation considers the contributions of the interaction between the performer and the composer. By documenting the process of creating an interpretation for these works prior to working jointly with the composer, and the interactions with Rezende through electronic messages and an audio/video recording of a working session with the composer, the author assesses the impact of those interactions on his interpretative decisions.

**Keywords:** Interaction between composer and interpreter, Brazilian contemporary music, Marisa Rezende, Music for piano.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Debussy, <i>Prelúdio para piano n.º IV</i> (c. 50-53). Sugestões de imagens sonoras. ....	19
Figura 2: Mompou, <i>Scenes d'enfants n.º V</i> . Sugestões de imagens sonoras.....	20
Figura 3: Almeida Prado, <i>Momento n.º 38, Caderno VII</i> (c. 2 - 11). Complexidade rítmica.....	21
Figura 4: Schoenberg, <i>Op. 19 n.º I - Leicht, zart</i> (c. 3 - 5). Expressividade.....	23
Figura 5: György Ligeti, <i>Estudo para piano n.º 5 – Arc-in-ciel</i> (c. 1 - 2). Acentuações. ....	23
Figura 6: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 1 - 6). Compassos iniciais.....	27
Figura 7: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 7 - 9). Predominância de intervalos de quartas e quintas....	28
Figura 8: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 10 - 15). Contrastes de articulações.....	28
Figura 9: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 16 - 21). Fragmentos da linha inicial da mão direita. ....	29
Figura 10: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 16 - 18). Alternância de figurações.....	30
Figura 11: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> . (c.1 - 3 [...] 27 - 31). Variações (I).....	32
Figura 12: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 45 - 52). Variações (II). ....	33
Figura 13: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 53 - 57). “Tempo primo”.....	33
Figura 14: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 63 - 69). Aparecimento da linha inicial da mão direita. ...	34
Figura 15: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 4 - 6). Trecho sem pedalização. ....	35
Figura 16: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 63 - 66). Levantamento gradativo do pedal. ....	36
Figura 17: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 1). Linha inicial no extremo agudo. ....	39
Figura 18: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 1). 1ª subseção da seção A.....	41
Figura 19: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 1). Transição para a 2ª subseção da seção A. ....	42
Figura 20: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 2). 2ª subseção da seção A.....	43
Figura 21: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (páginas 2 e 3). Seção B: reapresentação da linha inicial..	45
Figura 22: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 3). Transição para a 2ª subseção da seção B. ....	46
Figura 23: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 3). 2ª subseção da seção B.....	47
Figura 24: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). Transição para a seção C.....	47
Figura 25: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). 1ª subseção da seção C.....	49
Figura 26: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). 1º segmento. ....	50
Figura 27: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). 2º segmento. ....	50
Figura 28: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). 3º segmento. ....	50
Figura 29: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 5). Junção com a 2ª subseção. ....	51
Figura 30: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 5). 2ª subseção da seção C.....	52
Figura 31: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). Agrupamentos dos arpejos (I). ....	53
Figura 32: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). Agrupamentos dos arpejos (II).....	54
Figura 33: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 5). Transição para a 2ª subseção da seção C. ....	55

Figura 34: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 6). Transição para o “Lento”.....	56
Figura 35: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 7). Seção D e transição para a seção E.....	57
Figura 36: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 7). Transição para a seção E.....	58
Figura 37: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> . Fragmentos da linha inicial dispostos em tríades.....	59
Figura 38: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 7). Surgimento das tríades de dó maior.....	60
Figura 39: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 8). Saltos das tríades.....	61
Figura 40: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 8). Curva expressiva de chegada ao acorde.....	61
Figura 41: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 8). Chegada à primeira sequência.....	62
Figura 42: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 8). Sequências.....	62
Figura 43: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 8). Finalização.....	63
Figura 44: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 7). Dinâmicas das tríades.....	64
Figura 45: Baqueta da marca C. Ibañez, modelo <i>Tympani</i> , escolhida para o estudo da obra.....	66
Figura 46: Baquetas da marca <i>Liverpool</i> , modelo para tímpano.....	67
Figura 47: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 6). Reprodução da bula de instruções.....	68
Figura 48: Modo de segurar a baqueta - I.....	69
Figura 49: Modo de segurar a baqueta - II.....	70
Figura 50: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). Início do primeiro sistema.....	71
Figura 51: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). Reiteração dos materiais.....	72
Figura 52: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). Aparecimento do dó# (réb) e ré#. ....	73
Figura 53: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). “Mais lento e doce”.....	74
Figura 54: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). “Mais movido”.....	75
Figura 55: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). Final da primeira página.....	75
Figura 56: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). Início com haste da baqueta.....	76
Figura 57: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). "Mais movido".....	77
Figura 58: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). Rarefação textural.....	77
Figura 59: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). "Tempo primo - muito calmo".....	77
Figura 60: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). Continuação do "Tempo primo - muito calmo".....	78
Figura 61: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). Linha ascendente.....	79
Figura 62: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). Diluição completa da linha.....	79
Figura 63: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). "Tempo primo".....	80
Figura 64: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 5). "Lentíssimo".....	80
Figura 65: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 1 - 3). Relação rítmica.....	83
Figura 66: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 6 e 7). Prolongamento da nota si na mão esquerda.....	84
Figura 67: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 13 - 15). Arpejos no extremo grave.....	84
Figura 68: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 16 - 19). Anacruse para o compasso 17 e 19.....	85

Figura 69: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 21). Erro da edição.....	86
Figura 70: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 35 - 37). Sustentação da nota dó.....	86
Figura 71: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 42 - 44). Complemento do desenho da mão direita. ....	87
Figura 72: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 48). Trecho em que ocorre a inconsistência rítmica na gravação. ....	88
Figura 73: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 57). Levantamento gradativo do pedal .....	88
Figura 74: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 63 - 66). Transição gradual do pedal. ....	89
Figura 75: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 1). Início da obra. ....	90
Figura 76: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 1). <i>Rallentando</i> no último sistema.....	90
Figura 77: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 3). Chegada ao <i>f</i> .....	91
Figura 78: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). Tempo primo.....	91
Figura 79: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 5). Linhas do extremo grave.....	92
Figura 80: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 6). “Lento”.....	93
Figura 81: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 7). "Vivo". ....	94
Figura 82: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 8). Erros de leitura. ....	95
Figura 83: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 8). Fermatas.....	95
Figura 84: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 13 - 15). Arpejos no extremo grave. ....	97
Figura 85: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 16 - 18). Anacruse para o compasso 17.....	97
Figura 86: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 58 - 66). Anacruse para o compasso 66.....	98
Figura 87: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 22 - 24). Fragmento contrastante.....	98
Figura 88: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 35 - 37). Fermatas.....	99
Figura 89: Marisa Rezende, <i>Contrastes</i> (c. 1 - 3). Ligaduras indicando pedal de mão.....	100
Figura 90: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 4). <i>Legati</i> da mão esquerda.....	100
Figura 91: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 1). Início da obra. ....	101
Figura 92: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 6). Colcheias pontuadas.....	101
Figura 93: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 7). Acelerando para o "Vivo". ....	102
Figura 94: Marisa Rezende, <i>Ressonâncias</i> (página 7). Tríade de dó maior. ....	102
Figura 95: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). Trinados e crescendo.....	103
Figura 96: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 3). <i>Cluster</i> e <i>glissando</i> circular.....	103
Figura 97: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). <i>Glissandi</i> entre as notas.....	104
Figura 98: Marisa Rezende, <i>Miragem</i> (página 4). Observações. ....	104

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Síntese das minhas escolhas interpretativas em <i>Contrastes</i> .....	105
Tabela 2: Síntese das minhas escolhas interpretativas em <i>Ressonâncias</i> .....	105
Tabela 3: Síntese das minhas escolhas interpretativas em <i>Miragem</i> .....	106

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1 Questão de pesquisa, referencial teórico e metodologia .....	12
1.2 Marisa Rezende.....	16
1.3 Um breve contexto sobre as obras.....	16
<b>2. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DAS OBRAS DE MARISA REZENDE</b> .....	18
2.1 As minhas referências musicais .....	18
2.2 <i>Contrastes</i> (2001).....	26
2.3 <i>Ressonâncias</i> (1983) .....	38
2.4 <i>Miragem</i> (2011) .....	65
<b>3. A INTERAÇÃO COM A COMPOSITORA</b> .....	82
3.1 Envio das gravações à compositora.....	82
3.1.1 Sobre as considerações de <i>Contrastes</i> .....	82
3.1.2 Sobre as considerações de <i>Ressonâncias</i> .....	89
3.2 O encontro com a compositora.....	96
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	108
<b>5. REFERÊNCIAS</b> .....	110
<b>ANEXO A - CONSIDERAÇÕES DA COMPOSITORA ENVIADAS POR E-MAIL</b> .....	114
<b>ANEXO B – E-MAILS TROCADOS COM A COMPOSITORA</b> .....	119
<b>ANEXO C - TRANSCRIÇÃO DO ENCONTRO COM A COMPOSITORA</b> .....	137
<b>ANEXO D - PARTITURAS</b> .....	171
<b>ANEXO E – LINKS DAS GRAVAÇÕES</b> .....	189



## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho investiga o meu processo de construção da performance da obra pianística da compositora carioca Marisa Rezende (1944), e o impacto das interações com a compositora nesse processo. Até o momento, a produção para piano solo de Marisa Rezende conta com três obras, a saber: *Ressonâncias* (1983), *Contrastes* (2001) e *Miragem* (2011).

No primeiro capítulo, são apresentadas as principais linhas de pensamento que norteiam essa pesquisa, as quais relevam aspectos sobre a importância do trabalho interativo entre intérprete e compositora, seguido por um breve quadro sobre Marisa Rezende e suas obras. O segundo capítulo contém reflexões sobre o meu processo de construção das performances das obras antes da interação com a compositora, em que compartilho os caminhos que utilizei para chegar às minhas decisões interpretativas. O terceiro capítulo é reservado para reflexões sobre o impacto da interação com a compositora em minhas escolhas interpretativas. O último capítulo contém minhas observações gerais de todo o processo. Em anexo ao trabalho encontram-se as considerações que a compositora me enviou por e-mail comentando sobre as minhas gravações de duas de suas obras, todos os e-mails trocados com a compositora desde o início da pesquisa, a transcrição completa do encontro com a compositora que durou cerca de 1 hora e 42 minutos e as edições das partituras utilizadas.

### 1.1 Questão de pesquisa, referencial teórico e metodologia

A questão de pesquisa do trabalho reside na observação do impacto que a interação com a compositora gerou em minhas escolhas interpretativas. Antes do contato com Marisa Rezende, as minhas decisões interpretativas foram documentadas, o que me permitiu refletir sobre os elementos que fundamentaram as minhas escolhas, se estas mudaram após a interação com a compositora e quais foram os elementos que ocasionaram um questionamento ou mudanças nas minhas escolhas interpretativas. Somadas às essas questões, há também a observação das diferenças entre o tipo de impacto gerado a partir da troca de correspondências eletrônicas com a compositora, e o tipo de impacto após o trabalho presencial.

Em se tratando de música contemporânea, quando possível, o intérprete pode interagir diretamente com o compositor para ter acesso a perspectivas que lhe permitam uma maior imersão e compreensão sobre o universo sonoro desse compositor. Questões como a qualidade

timbrística, as sutilezas dos tipos de toques, a intenção expressiva, o contexto sobre o qual o compositor construiu determinada imagem sonora não são suportados pela partitura, já que ela possui restrições bastante significativas nesse sentido, sendo a maior delas, a impossibilidade de expressar o som enquanto fenômeno sonoro. A própria compositora Marisa Rezende evoca essas questões nos trechos iniciais de um dos e-mails enviados a mim:

Penso que a troca de impressões entre compositor e intérprete, acerca da interpretação de uma obra desse próprio compositor, poderia ser valiosa por diversas razões. Em primeiro lugar, a notação musical ainda deixa várias lacunas sobre decisões que o intérprete precisa tomar. Segundo, em se tratando de obras contemporâneas, há ainda que se buscar uma tradição de interpretação de obras novas, que só será firmada com o tempo. Como dirigi por mais de 20 anos um grupo de câmara especializado em música contemporânea, - Grupo Música Nova - cujo repertório era prioritariamente de estreias, pude perceber o quanto o diálogo com o compositor poderia ser útil ao intérprete (REZENDE, 2014a, e-mail).

O resultado do acesso ao universo do compositor e do quanto há para ser explorado além da partitura, pode ser constatado em trabalhos como os da pianista e pesquisadora Catarina Domenici. Em um de seus artigos, publicado em 2010, Domenici relata o trabalho desenvolvido em parceria com o compositor Felipe Ribeiro, em uma de suas obras intitulada “...*meu sonho conduz minha inatenção*...”. Domenici relata que a convivência com o compositor ao longo do processo de colaboração, permitiu um aprofundamento do seu conhecimento sobre a sua estética, e que as discussões e experimentações propiciaram uma intimidade com a peça que vai além do estudo da partitura (DOMENICI, 2010a, p. 1146). Outro exemplo é o trabalho em que Domenici descreve o processo de preparação da obra *Confini* juntamente com o compositor Paolo Cavallone. Neste caso, a pianista tem acesso ao universo sonoro do compositor através de metáforas que ele próprio evoca – como a ideia de um rapaz obeso se movendo para descrever determinada passagem –, sugestões de gestos corporais ou quando ele próprio vai ao piano e demonstra a expressividade desejada em determinado trecho (DOMENICI, 2011a), ou seja, questões que ultrapassam significativamente o limite da partitura. Catarina Domenici também lembra que “[...] não levamos em consideração os limites da notação musical e muito menos o fato de que todo ato de leitura interpretativa necessita de um contexto” (DOMENICI, 2013, p. 8). Assim, o contexto, as descrições imagéticas, as metáforas e tantos outros aspectos não são suficientemente transmitidos pela notação musical a ponto de estimularem o intérprete na realização de suas performances. Em uma entrevista concedida a mim em outubro de 2014, Marisa Rezende relembra um caso em que o simples fato dela relatar que uma de suas obras – *Cismas* (1997) – foi inspirada em um rio, contribuiu para a construção de uma ideia expressiva entre os músicos do quarteto de cordas que iriam estrear a obra:

[*Cismas*] foi uma peça que tinha uma intenção descritiva para mim. Na verdade estava olhando muito um rio que passa no terreno de uma casa que a gente tem no campo aí no meio do mato, sabe? E quando eu fui também assistir o ensaio do grupo que fez a estreia dessa peça, elas perguntaram: “Mas como é que é? O que que você estava pensando?” Elas fizeram essa pergunta, e aí eu falei que era aquela ideia do fluxo do rio com todas as [*fazendo movimentos ondulantes com as mãos*], abre a espuma mais para um lado, mais diferente pro lado de cá, salpica água aqui um pouquinho. É um rio que não é fu Texttreuendo, mas em cima de leito de pedra, um rio mais raso. E aí elas falaram: “Ah, que bom que você falou isso”, e realmente aquilo ajudou elas [...]. (REZENDE, 2014b, vídeo parte 1, 02’30’’).

Em seu artigo de 1993, Jose Bowen afirma que a ênfase no texto pode obscurecer os limites da notação musical, e ressalta o fato de que as partituras não são obras musicais, mas somente representações espaciais<sup>1</sup> (BOWEN, 1993, p. 141), e é justamente o mundo por detrás dessas representações que o intérprete pode ter acesso através da interação com o compositor. Bowen, ainda em discussão sobre a existência de uma parte da obra musical que se encontra fora da escrita, argumenta que “[...] a partitura não contém toda essência da obra. Assim como as regras idealizadas da gramática, essa essência pode somente ser apreendida através dos exemplos”<sup>2</sup> (1993, p.144). A essência citada por Bowen é transmitida através da tradição oral/aural, o que significa que, tudo aquilo que o músico vivencia, escuta, aprende, os ensinamentos que recebe de seus professores ao longo da vida, os concertos que participa ou assiste, constitui uma cadeia de conhecimentos que se manifesta no ato de sua criação artística (DOMENICI, 2012a). Seeger também se refere a esse aspecto quando afirma que “[...] ninguém pode fazer [a música] soar como o autor da notação pretendeu, a menos que, além do conhecimento da tradição da escrita, tenha-se também o conhecimento da tradição oral (ou melhor, aural) associada a isso [...]”<sup>3</sup> (SEEGER, 1958, p. 186). Portanto, se a partitura mostra-se insuficiente para abrigar a “essência da obra”, segundo Bowen, e todos os demais elementos que possibilitam a sua manifestação enquanto experiência sonora, também é correto afirmar que a partitura é incapaz de expressar o estilo do compositor, o qual também é derivado do conjunto de conhecimentos de sua tradição oral/aural:

<sup>1</sup> Excerto original: “Scores are not musical works [...] but these are merely spatial representations” (BOWEN, 1993, p. 141, tradução do autor). Ao não considerar o texto como a obra musical, Bowen problematiza a crença de que a obra musical está contida no texto, um dos pilares do conceito de obra musical (*Work-Concept*) exposto por Goehr em seu livro “The Imaginary Museum of Musical Works”, abrindo espaço para a discussão sobre a importância da performance para o que entendemos como obra musical.

<sup>2</sup> Excerto original: “the score does not contain the entire essence of the work. Like the idealized rules of grammar, the essence can only be grasped from the examples” (ibidem, p.144, tradução do autor).

<sup>3</sup> Excerto original: one can make it sound as the writer of the notation intended unless in addition to a knowledge of the tradition of writing he has also a knowledge of the oral (or, better, aural) tradition associated with it (SEEGER, 1958, p. 186, tradução do autor).

[...] se considerarmos o estilo um elemento essencial à voz do compositor, decorre que a partitura jamais pode atuar como seu substituto. O estilo só é acessível pela dimensão oral/aural, seja através da tradição de uma prática de performance ou, quando essa tradição ainda não está formada, das interações entre intérprete e compositor (DOMENICI, 2012b, p. 173).

Essas questões se somam às palavras de Marisa Rezende em relação a “[...] buscar uma tradição de interpretação de obras novas, que só será firmada com o tempo” (REZENDE, 2014a, e-mail), quando ela se refere à importância e benefícios que podem resultar da interação entre intérprete e compositora, o que aliás, é uma das contribuições que este trabalho se propõe a oferecer.

Dentre os trabalhos que serviram de base para a parte metodológica dessa pesquisa, cito a dissertação de mestrado de Pamela Ramos, feita sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Domenici, com o título de “A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça *Round about Debussy* de Flávio Oliveira”, em que a autora faz uso do diário de estudo, análise da obra, gravação em áudio e vídeo, transcrição dos encontros e entrevista com o compositor. De forma mais direta, a metodologia se apoia em muitas das ideias em torno do extenso trabalho sobre interações entre intérprete e compositor da pianista e pesquisadora Catarina Domenici. Dispostos em tópicos, os procedimentos metodológicos adotados para esta pesquisa foram:

- 1) Documentação do meu processo de construção da performance através do uso de um diário e gravações de meus estudos;
- 2) Documentação dos e-mails trocados pela compositora durante a pesquisa;
- 3) Envio de gravações das performances à compositora;
- 4) Gravação em áudio e vídeo do encontro com a compositora;
- 5) Transcrição completa do encontro;
- 6) Reflexões sobre os impactos da interação com a compositora sobre as minhas escolhas interpretativas.

## 1.2 Marisa Rezende

A compositora e pianista Marisa Rezende, nasceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 8 de agosto de 1944. Em 1963, ingressou no curso de bacharelado em composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e em razão das vicissitudes da vida como casamento, mudança para o exterior e o nascimento de suas filhas, foi concluir o curso em 1974 na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em 1976, concluiu o mestrado em piano na Universidade da Califórnia, Santa Barbara (EUA) sob orientação de Erno Daniel, e em 1985, o doutorado na mesma instituição sob orientação de Peter Fricker. Em 1987, ao retornar para o Rio de Janeiro, tornou-se professora titular de composição da Escola de Música da UFRJ. Em 1989, fundou o Grupo Música Nova, dedicado ao repertório de música contemporânea brasileira, cujas atividades iniciais contaram com instrumentistas e compositores ligados à Escola de Música da UFRJ. No mesmo ano de 1987, foi fundadora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM).

Em 2002, Marisa Rezende interrompeu suas atividades docentes na Universidade Federal do Rio de Janeiro para estudar na Universidade de Keele, na Inglaterra, e ao retornar ao Brasil, foi co-fundadora do Núcleo de Música Experimental e Intermídia do Rio de Janeiro. No ano de 2004, através do patrocínio da Petrobrás, lançou seu primeiro CD solo, com músicas de câmara.

Aposentada da carreira acadêmica, Marisa Rezende participa ativamente dos eventos mais importantes de música contemporânea no Brasil e no exterior, como o “Festival Sonido de las Americas” e o “Festival Brasilianischer Musik”, em Karlsruhe. Recentemente, em outubro de 2014, foi homenageada na terceira edição do festival “Virtuosi Século XXI”, em Recife-PE.

## 1.3 Um breve contexto sobre as obras

*Ressonâncias* foi composta em 1983 e dedicada ao pianista Elden Little. Uma das características mais marcantes da obra reside na “[...] exploração dos recursos particulares de reverberação do piano” (NOGUEIRA, 2004, encarte do CD *Marisa Rezende – Música de Câmara*). Além dos diversos matizes sonoros provenientes das ressonâncias do instrumento, a obra também explora uma ampla gama de timbres, toques e articulações. *Ressonâncias* parte de uma linha melódica “[...] pouco ordenada a princípio [que assume] uma formação triádica

no decorrer da peça, sendo construída, predominantemente, com articulações de igual duração” (REZENDE, 1989). O perfil livre e oscilante dessa mesma linha contribui para criar o caráter de improvisado da obra, outro aspecto marcante de sua identidade. A forma da obra descreve um grande arco até seu final, “[...] 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” (FERRAZ, 2006, p. 85).

*Contrastes*, composta em 2001, é uma obra concisa em que duas linhas de naturezas distintas são submetidas a transfigurações radicais ao longo da peça, criando e recriando cenários divergentes, fazendo jus ao seu próprio título. É, sobretudo, uma peça que “[...] parte do princípio de que a mesma coisa pode ter muitas faces e suscitar vários olhares” (REZENDE, 2012, encarte do CD de Joana Holanda – *Piano Presente*), como em um caleidoscópio. Por mais que as ideias retornem, elas nunca são as mesmas, o que faz com que a obra adquira uma moldura espiralada (SENNÁ, 2007, p. 112) na qual se desenvolvem os eventos musicais. Pianisticamente, *Contrastes* é um microcosmo cujas articulações, timbres e nuances se combinam para formarem constelações sonoras, em que o “[...] pianismo habitual, tão impregnado de gestual percussivo e de ações corporais dá lugar aqui à emergência de lirismos que se acham muito mais próximos da vocalidade” (NOGUEIRA, 2004, encarte do CD *Marisa Rezende – Música de Câmara*).

*Miragem*, composta em 2011, é a peça para piano solo mais recente da compositora. É como uma pintura sonora em que tintas dão lugar a ressonâncias, timbres e nuances, e o pincel é trocado por uma baqueta com ponta de feltro. A obra utiliza técnica expandida, o que convida o intérprete a explorar outra dimensão do instrumento, tocando-o tanto de maneira convencional, ao teclado, quanto em suas cordas. Assim, dois planos de um mesmo instrumento se combinam para criar um *continuum* de imagens que, ora surgem ao horizonte das ressonâncias, ora se dissolvem para dar lugar a outras ilusões.

## **2. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DAS OBRAS DE MARISA REZENDE**

No contexto deste trabalho, o processo de construção da performance é entendido como as etapas referentes aos meus estudos das três obras para piano solo de Marisa Rezende, e compreende desde experimentações e o desenvolvimento de novas técnicas, no caso das técnicas expandidas, até reflexões sobre as minhas escolhas interpretativas. Partindo do pressuposto de que o ato da leitura de um texto musical é sempre inserido no contexto das vivências e experiências prévias do intérprete, considero relevante expor um panorama explicando como ocorreu a minha aproximação com a música contemporânea. No subcapítulo a seguir, descrevo uma síntese dessa minha trajetória através de pontos que considero fundamentais na formação de minhas principais referências musicais. Os subcapítulos que seguem tratam do processo de construção da performance de cada obra em separado.

### **2.1 As minhas referências musicais**

Embora seja impossível apontar qual foi o exato momento que ocorreu o início do meu interesse por obras modernas e contemporâneas, posso afirmar com certeza que a minha predileção pelo repertório de compositores franceses do século XX foi o passaporte para outras sonoridades do século XX e XXI. No ano de 2010, no meio do meu curso de graduação – bacharelado em piano na Universidade de São Paulo, campus Ribeirão Preto –, decidi conhecer mais obras de compositores como Claude Debussy (1862 – 1918), Francis Poulenc (1899 – 1963) e Frederic Mompou (1893 – 1987), apenas para citar alguns com os quais eu tinha mais afinidade. Sempre que possível, eu procurava partituras de algumas peças desses compositores no objetivo de conhecer a escrita, o pianismo, as sonoridades, e às vezes, algumas dessas peças acabavam fazendo parte do meu repertório. São várias as características dessa corrente artística que chamam a minha atenção, porém, escolho algumas as quais sinto exercer maior influência em minhas referências musicais: a especial utilização da ressonância do piano, a fusão de colorações e nuances, o trato timbrístico e textural. Obras de Debussy como *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1893), *La Mer* (1905), *Préludes* para piano solo e *Six Épigraphe Antiques* (1914), constituem referências importantes para mim, sobretudo, por terem despertado meu interesse por formas mais livres e espontâneas, e também pelo estilo empregado pelo compositor para representar paisagens sonoras, situações ou metáforas como as ondas do mar

em *Jeux de Vagues*, segunda peça de *La Mer*, as refrações da luz sobre as águas em *Reflets dans l'eau*, primeira peça do ciclo *Images* (1905) ou ainda, nos títulos e indicações presentes nas próprias partituras, que fornecem imagens sonoras através das quais, por exemplo, o intérprete pode usar como estímulo para escolha de seus toques e timbres (figura 1):

Como o som distante de cornetas  
Comme une lointaine sonnerie de Cors

Encore plus lointain et plus retenu

pp

8<sup>va</sup> b?

8<sup>va</sup> b?

8<sup>va</sup> b?

8<sup>va</sup> b?

(... "Os sons e os perfumes rondam o ar noturno")

(... "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir")

**Figura 1:** Debussy, *Prelúdio para piano n.º IV* (c. 50-53). Sugestões de imagens sonoras.

Esse forte teor imagético do compositor é um dos aspectos de seu estilo que mais me cativa. Nessa mesma época, li alguns de seus prelúdios para piano como *Voiles*, *La fille aux cheveux de lin*, *La puerta del Vino*, *Danseuses de Delphes*, o *Nocturne* (1892) para piano solo e, no meu repertório de graduação havia a *Ballade* (1890) e o primeiro estudo para piano, livro I, *Pour le cinq doigts d'après Monsieur Czerny* (1915). Pianisticamente falando, essas peças me estimularam a explorar as nuances do instrumento e a entender como diferentes níveis sonoros interagem para formar novas cores.

Assim como Debussy, Mompou foi um compositor cujas obras revelaram sonoridades que me cativaram muito: *Cants Mágics* (1917/1919), *Impresiones Intimas* (1911/1914) e *Scenes d'enfants* (1915/1918) são algumas delas. Em Mompou – tanto quanto em Debussy – destaco a descrição de paisagens sonoras e do conteúdo imagético, porém, também observo aspectos distintos de seu estilo como a preferência por atmosferas mais meditativas e, por vezes, quase hipnóticas em suas obras. *Musica Callada* (1959 – 1967) é um exemplo desse aspecto particular que quero ressaltar. Li *Scenes d'enfants*, embora não a tenha incluído em meu repertório, mas quis tocá-la e senti-la para conhecer melhor os elementos sonoros que me chamaram tanto a atenção: a cintilância das harmonias – trechos com muitas reverberações na região aguda do piano – que acompanham linhas extremamente líricas, as sonoridades luminosas – acordes abertos, ressoantes – e o uso das sugestões poéticas similares a Debussy para evocar ideias sonoras (figura 2):



**Figura 2:** Mompou, *Scenes d'enfants n.º V*. Sugestões de imagens sonoras.

A linguagem harmônica de Poulenc foi, talvez, o aspecto que mais me atraiu em suas obras, o que não significa que eu tenha desconsiderado a inventividade do compositor, suas melodias e outros tantos atributos marcantes que poderia mencionar aqui. Falo especificamente da questão harmônica em virtude das diversas vezes que, ao escutar ou tocar obras como a *Sonata para oboé e piano* ou a *Sonata para clarinete e piano*, ambas de 1962, eu identificava traços característicos da linguagem *jazzística*, por vezes aliados a um ritmo muito característico do gênero. Foi um exercício muito interessante e prazeroso abordar essas obras tentando buscar ou sentir esses sotaques *jazzísticos*.

Embora eu reconheça que a influência dos compositores franceses constitua uma parcela muito significativa das minhas referências sonoras e pianísticas, existem outras que igualmente me influenciaram. Ainda nessa época, o interesse que eu já cultivava por obras contemporâneas acentuou-se, em grande parte, por estímulo de alguns de meus colegas e professores compositores da faculdade que frequentemente divulgavam o repertório atual. Naquela ocasião, estimulado pela curiosidade de conhecer mais a fundo esse repertório e especialmente o repertório brasileiro, procurei escutar obras de Ricardo Tacuchian (1939), Marlos Nobre (1939), Guilherme Bauer (1940), Vânia Dantas (1945), Ronaldo Miranda (1948), Rodolfo Caesar (1950), Rodolfo Coelho de Souza (1952) – sendo este último, um dos meus professores da graduação – e outros que naturalmente fui conhecendo através de recomendações, gravações disponibilizadas gratuitamente na internet, CDs que eu comprava ou recebia de presente, recitais que eu assistia e também partituras. Foi um momento de uma mudança muito significativa do meu universo musical, e conseqüentemente, da maneira como eu passei a me relacionar com a música e meu instrumento. No anseio de querer explorar e conhecer obras brasileiras contemporâneas para piano, pedi ao meu professor na época, Prof. Dr. Fernando Crespo Corvisier, algumas indicações de peças que pudessem integrar meu repertório. O professor Fernando Corvisier sempre demonstrou uma ligação muito forte com as obras e com

o próprio compositor paulista Almeida Prado<sup>4</sup> (1943 – 2010), e em virtude dessa admiração e proximidade ele me indicou algumas peças para piano do compositor, mais precisamente, o *Caderno VII de Momentos* (1984) e os *16 Poesilúdios* (1983 – 1985). Comecei estudando o *Caderno VII de Momentos*, composto por seis breves peças: a princípio, me pareceram obras bastante desafiadoras pelo fato da escrita sugerir uma organização complexa dos fraseados e do ritmo, os quais me pareciam irregulares, e além do mais, não havia nenhuma gravação disponível dessas obras para que eu tivesse uma ideia do tipo de sonoridade que deveria buscar (figura 3):

**Figura 3:** Almeida Prado, *Momento n.º 38*, *Caderno VII* (c. 2 - 11). Complexidade rítmica.

Conforme fui convivendo com as obras, dei-me conta da quantidade de representações musicais que o *Caderno VII de Momentos* continha: desde sinos e arautos como no caso do *Momento 42*, intitulado de *Aleluias*, até paisagens sonoras como o *Momento 39*, o qual traz a frase “uma manhã lavada, depois da chuva”. A partir das imagens, fui construindo minhas interpretações e conseguindo dar significados aos elementos do texto. No caso dos *Poesilúdios*, incluídos em meu repertório no ano seguinte, contei novamente com uma sugestão imagética bastante rica, aliás, já presente no próprio título do ciclo<sup>5</sup>. O primeiro *Poesilúdio* é baseado em um trecho de um poema de Fernando Pessoa, os quatro seguintes, em quadros que Almeida Prado havia recebido de presente de alguns amigos artistas plásticos, e os outros onze descrevem noites: *Noites de Tóquio*, *Noites de São Paulo*, e assim por diante, isto é, cenas

<sup>4</sup> As *Cartas Celestes XIII* de Almeida Prado, compostas em 2001, foram dedicadas ao Fernando Corvisier.

<sup>5</sup> A palavra *Poesilúdio* vem da associação de outras duas palavras: poesia e prelúdio.

noturnas que o compositor recriava através de elementos musicais que identificavam aqueles lugares. *Noites de São Paulo*, por exemplo, é em “Tempo de Rock”, como o rock *trash* da Rita Lee, conforme as palavras do próprio compositor (MOREIRA, 2002, p. 82). Foi uma estética muito prazerosa de explorar, repleta de novos elementos que vieram ampliar o meu rol de predileções: as citações, a assimetria das peças, a mescla de estilos em uma mesma obra, intertextualidade, paródias, e os elementos que eu já havia apontado como referências no repertório dos franceses e que também encontrei nas obras de Almeida Prado como as paisagens sonoras, o aspecto imagético e o trabalho com a ressonância do instrumento. Esse momento de envolvimento com as obras de Almeida Prado foi muito intenso; li algumas de suas peças para música de câmara como a Balada *B'nai B'rith* (1993) e *Diálogo* (1967), ambas para violino e piano, e também, escrevi e publiquei em parceria com o professor Dr. Fernando Corvisier, artigos em simpósios e congressos (SILVA & CORVISIER, 2010), (SILVA & CORVISIER, 2011), (SILVA & CORVISIER, 2012), juntamente com apresentações artísticas das obras. O meu trabalho de conclusão de curso da graduação foi uma análise de todos os *Momentos* pertencentes ao *Caderno VII*.

Ao lado das obras de Almeida Prado, haviam outras em meu repertório que agregaram ainda mais referências à minha bagagem musical. Uma dessas obras foram as *Seis Pequenas Peças para piano – Sechs kleine Klaviestücke* –, Opus 19 de Arnold Schoenberg (1874 – 1951), primeira obra do compositor austríaco que me propus a estudar. Até aquele momento eu nunca havia interpretado nada de Schoenberg e nem de nenhuma estética semelhante à dele, somente escutado algumas poucas obras orquestrais sem me aprofundar muito no estilo, porém, essas peças do Opus 19 abriram meus ouvidos para outro universo bastante instigante, o qual encarei como uma contrapartida bastante prazerosa da estética dos compositores franceses que mencionei anteriormente: enquanto o estilo dos franceses me cativava justamente pelo caráter introspectivo e íntimo das obras, o Expressionismo de Schoenberg me conquistava em virtude da perturbação e inquietude de sua expressão, algo como a sensação provocada pelo famoso quadro *O Grito*, de Edvard Munch (1863 – 1944). Foi uma estética com a qual eu realmente gostei muito de me envolver e que influenciou significativamente meus gostos musicais. No aspecto pianístico, o que me chamou a atenção foi a quantidade de expressões e diálogos provenientes de articulações, toques e da exploração dos registros do piano. O que antes me pareceu um plano desordenado em uma primeira leitura, ganhou uma nova perspectiva quando esses elementos foram reconsiderados, o que aliás, desconstruiu a ideia gélida e monótona que eu tinha das obras da escola de Schoenberg, e que abriu uma série de portas para que eu apreciasse Alban Berg (1885 – 1935), Anton Webern (1883 – 1945), Ernst Krenek (1900 –

1991) e outros compositores ligados à estética que ficou conhecida como Segunda Escola de Viena. A figura 4 mostra um trecho da primeira peça desse ciclo de Schoenberg (I – “Leicht, zart”) que pianisticamente exemplifica a expressividade dos elementos que mencionei:



Figura 4: Schoenberg, *Op. 19 n.º I - Leicht, zart* (c. 3 – 5). Expressividade.

Ainda por conta de uma sugestão do professor Fernando Corvisier, incluí outra obra ao meu repertório, dessa vez, do compositor húngaro György Ligeti (1923 – 2006). A obra em questão foi seu estudo para piano número 5, *Arco-Íris – Arc-in-ciel* –, e assim como no caso de Schoenberg, eu nunca havia interpretado nada de Ligeti, porém conhecia algumas de suas obras como *Música Ricercata* (1953), *Lux Aeterna* (1966) e *Lontano* (1967). Confesso que não foi difícil desenvolver gosto e afinidade pela obra, embora fosse um desafio devido à complexidade, mas me identifiquei de imediato com as harmonias *debussynianas* e o plano rítmico cujas acentuações proviam um *swing*, que novamente me lembrou do *jazz*, o qual como já dito, é um gênero de que gosto muito (figura 5).

Andante con eleganza, with swing, ca. 84 \*)

\*) Varying tempo: The metronome mark represents an average, the semiquaver movement fluctuating freely around this average tempo, as in jazz.

Nota de rodapé da partitura: Tempo variável: A indicação do metrônomo representa uma média, o movimento das semicolcheias flutua livremente em torno dessa média, como no jazz.

Figura 5: György Ligeti, *Estudo para piano n.º 5 – Arc-in-ciel* (c. 1 - 2). Acentuações.

A motivação em querer conhecer outros compositores e estilos me levou até as obras minimalistas, principalmente as de Steve Reich (1936) como *Different Trains* (1988) para quarteto e *tape*, *Proverb* (1995) para vozes e conjunto de câmara e *City Life* (1995) para conjunto amplificado, as quais listavam entre as minhas prediletas. Além de Reich, minha lista de referências continha obras do também minimalista Philip Glass (1937), como suas óperas

*Einstein on the beach* (1976) e *Monster of Grace* (1988). O que realmente me fascinou no estilo desses compositores foram os timbres, em especial, aqueles conseguidos através da mescla de instrumentos sintetizados e acústicos.

Avançando um pouco, para meados de abril de 2013 quando eu estava no início do meu primeiro semestre do curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em um dos encontros com a minha orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Domenici, conversávamos sobre obras que poderiam fazer parte do meu repertório para piano daquele ano, e dentre as várias sugestões de peças que surgiam, aproveitei a ocasião para manifestar o interesse que eu havia desenvolvido por obras contemporâneas, especialmente as brasileiras. No intuito de entender qual era o estilo e estética que mais me atraía, minha orientadora perguntou se havia algum compositor ou obra que eu gostaria de incluir no meu repertório, e o primeiro nome que veio em minha mente foi o de Almeida Prado, pois a princípio, eu estava disposto a continuar me aventurando em suas obras para piano. Lembro-me de ter mencionado algumas das *Cartas Celestes* como possíveis peças, porém, como eu havia acabado de sair da graduação e também de um envolvimento intenso com as obras de Almeida Prado, também considerei a possibilidade de conhecer outros compositores contemporâneos brasileiros. A par disso, minha professora comentou sobre as obras da compositora carioca Marisa Rezende, com as quais até então eu não havia tido nenhum tipo de contato, e sugeriu que eu ouvisse suas peças para piano solo começando por *Contrastes*, sugerida por ela para fazer parte do meu repertório de piano daquele ano de 2013. Por meio de uma busca na internet encontrei o site Sussurro<sup>6</sup>, um acervo virtual de música contemporânea brasileira, hospedado no servidor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que me possibilitou acesso à gravação de *Contrastes*<sup>7</sup> interpretada pela própria compositora e também pianista Marisa Rezende. Assim que escutei a gravação pela primeira vez, o que mais me chamou a atenção foi a diversidade da obra: o jogo entre atmosferas introspectivas com outras mais impetuosas, as variações dos materiais e o vocabulário harmônico. Abordarei mais detalhes no tópico que é reservado exclusivamente para essa peça, mas o importante a enfatizar neste ponto é que a minha simpatia pela música foi imediata. Quando escolho uma obra na intenção de incluí-la em meu repertório, e isso significa que ela fará parte da minha vida pois irei conviver com ela, tento primeiramente imaginar e sentir o que ela pode transmitir da minha pessoa, ou se sinto nela a disponibilidade de um canal através do qual posso expressar e

<sup>6</sup> Sussurro – Acervo de Música Contemporânea. UFRJ. Disponível em: <<http://sussurro.musica.ufrj.br/>>

<sup>7</sup> Sussurro – Acervo de Música Contemporânea. UFRJ. Disponível em <<http://sussurro.musica.ufrj.br/pqrst/t/rezendemaris/contrastes.mp3>>. Acesso em Março de 2013.

compartilhar algo que é muito especial para mim, e foi nesse sentido que ocorreu a minha imediata afinidade por *Contrastes*.

Acho pertinente fazer alguns comentários sobre meu repertório de 2014, o qual, juntamente com minha orientadora e professora de piano Catarina Domenici, foi pensado com o objetivo de fornecer subsídios para que eu pudesse realizar um trabalho mais voltado para o controle dos vários planos sonoros, da ressonância do instrumento, da qualidade dos timbres e nas variedades de toques e articulações. As demais peças que ao lado de *Ressonâncias* e *Miragem* completaram o meu repertório de 2014 foram: *Rain Tree Sketch* I (1982) e II (1992) do compositor japonês Toru Takemitsu (1930 – 1996), e três peças do ciclo *Vingt regard sur l'enfant-Jesus* (1944) do compositor francês Olivier Messiaen (1908 – 1992), a saber, *Première communion de la Vierge*, *Noël* e *Le baiser de l'enfant-Jésus*.

Tanto as peças de Marisa Rezende quanto as de Takemitsu e Messiaen, cada qual com seu respectivo estilo, enfatizam de forma proeminente a exploração da ressonância, timbres, articulações e toques pianísticos. Os timbres e a flexibilidade temporal são aspectos praticamente estruturais em Takemitsu, o que, aliás, contribuiu de forma muito profícua quando voltei o foco para o estudo de *Contrastes*. Em Messiaen, a elaborada e complexa trama existente entre ressonância, timbres e articulações constitui inúmeros planos sonoros, o que auxiliou no desenvolvimento de aspectos da minha escuta que inevitavelmente usei para desenvolver as performances das obras de Marisa Rezende. Os estudos das obras de Marisa, igualmente me forneceram subsídios para que eu agregasse às minhas performances das obras dos outros compositores. Em outras palavras, as peças presentes no programa do meu repertório de 2014, constituíram uma proposta muita mais integrada do que a do primeiro recital de mestrado em 2013, o qual abarcou uma diversidade maior de períodos e estéticas, começando com a *Suíte Inglesa III*, em sol menor de J. S. Bach (1685 – 1750), passando pelas *Variações em fá menor*, Hob. XVII:6 de J. Haydn (1732 – 1809), as *Quatro peças para piano*, Opus 119 de J. Brahms (1833 – 1897), juntamente, com *Contrastes* de Marisa Rezende e outra peça de Messiaen, *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*, que também faz parte do ciclo *Vingt regard sur l'enfant-Jesus*.

Portanto, meu repertório de 2014 privilegiou a estética francesa de que tanto gosto; Messiaen<sup>8</sup> foi um compositor com o qual criei uma afinidade muito forte, desde a primeira peça dele que estudei no repertório de 2013. Suas obras expandiram minhas ideias sobre características musicais que eu já apreciava, como a ressonância e a mescla de sonoridades.

---

<sup>8</sup> Vale ressaltar que Almeida Prado estudou composição com Messiaen no Conservatório de Paris, entre os anos de 1969 e 1973 (MOREIRA, 2002, p. 38-39), de quem absorveu muitas técnicas, influências e sonoridades.

Takemitsu demonstra muita influência da escola francesa em suas obras. Peter Burt, afirma que o fascínio de Takemitsu com o requinte timbrístico da música francesa não se limitou aos músicos da geração de Debussy, mas também pelas colorações de Messiaen (BURT, 1998, p. 309). A segunda *Rain Tree Sketch* foi dedicada à memória de Messiaen, composta em 1992, no ano em que o compositor francês faleceu. Foi um repertório com o qual me senti muito à vontade, pois ao mesmo tempo em que me apresentou uma série de desafios, também me colocou em contato com um universo sonoro repleto de referências com as quais eu tenho afinidades pessoais muito fortes.

## 2.2 *Contrastes* (2001)

*Contrastes* foi a primeira das peças de Marisa Rezende que estudei, e assim que recebi a partitura em meados de junho de 2013, a qual foi gentilmente cedida via e-mail pela própria compositora, tratei de fazer uma primeira leitura ao piano para me ambientar à escrita, à sonoridade e também para saber quais seriam meus principais desafios. Uma característica marcante de *Contrastes* reside na mutação de seus materiais, e no modo como estes evoluem para criar atmosferas distintas as quais descrevem a forma espiralada da obra. Reconhecer quais são essas atmosferas, os momentos de transição entre uma e outra e o modo como se conectam sonoramente, são alguns dos pontos que pretendo mostrar a seguir.

Ao falar sobre o seu ato composicional, Marisa diz:

Por um bom tempo, meu material preferido para iniciar uma composição era uma linha melódica [...] Esta linha melódica podia ser algo semelhante a uma frase musical, ou um fragmento de frase, ou uma linha desconstruída, mas continuava sendo dominante e dominadora, já que subjugava outros parâmetros, tornando-se quase hegemônica no tocante à tomada de decisões. Talvez tenha sido esta a razão pela qual fui buscando novos pontos de partida, ou quem sabe a mudança tenha se dado por cansaço ou esgotamento de um processo um tanto hermético [...] 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, como em *Contrastes* (2004) [sic], para piano, como uma extensão ou desdobramento desta característica (REZENDE, 2007, p. 77 – 78).

Assim que comecei a estudar a obra, minha atenção logo voltou-se para os primeiros compassos, especificamente, para a alternância entre grupos de colcheias e de colcheias pontuadas (figura 6). Em uma rápida consulta às demais páginas constatei que o padrão se repetia em vários outros momentos, o que fazia dele uma característica recorrente em toda a

obra. Antevi então que seria um dos desafios durante meus estudos, já que exigiria de mim um controle de pulsação muito grande para que as partes não ficassem desproporcionais. *Contrastes* é uma peça bastante concisa, e em razão disso, considero importante a ênfase na criação de suas várias atmosferas durante a performance, justamente para criar impressões temporais diferentes.

Conflituado ♩ = 40 Marisa Rezende

Piano

*p* *meio pedal contínuo* *ff* *simile* *mf* *poco rall. staccatissimo* *sem pedal*

**Figura 6:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 1 - 6). Compassos iniciais.

Os 4 compassos iniciais mostrados na figura 6, apresentam duas linhas distintas, tanto em dinâmica quanto em caráter, as quais correspondem à primeira ideia contrastante da obra que, de certo modo, vai servir de moldura para vários outros momentos. A já mencionada distinção das linhas e a relação rítmica existente entre as colcheias e colcheias pontuadas da mão direita, são alguns dos elementos estruturais que considero importantes nesse início. No compasso 5, ambas as mãos convergem para uma mesma dinâmica – *mf* –, como se entrassem em acordo, e juntas desenham um movimento rumo ao extremo grave do piano. Nota-se também no compasso 5, a ênfase nos intervalos de quartas, os quais terão uma importância estrutural bastante significativa no decorrer da peça. Os intervalos de quinta também são predominantes em vários trechos da obra, como é notável especialmente no compasso 7 (figura 7).



Figura 7: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 7 - 9). Predominância de intervalos de quartas e quintas.

No início do processo de aprendizagem, me ative ao título da obra – *Contrastes* – e comecei a observar quais eram os elementos com os quais a compositora estava propondo as ideias contrastantes. Como eu ainda não tinha uma concepção muito ampla de todas as dimensões da obra, percebi detalhes que me pareceram mais flagrantes, como os contrastes de articulações, contrastes de dinâmicas, arpejos em contraste com acordes e as variações das ideias.

Figura 8: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 10 - 15). Contrastes de articulações.

A figura 8 ilustra a variedade de articulações e toques presentes na obra, os quais considero elementos essenciais para auxiliar na criação das várias atmosferas. Nas partes representadas pelas letras A e B na figura 8, dois tipos de toques distintos acontecem: em A, a linha formada por grupos com ligaduras na mão direita exige toque *legato* com *tenuto*, e em B, a linha da mão esquerda exige um toque mais incisivo em quase todas as notas, e essa distinção entre ambas as linhas é também acentuada pelas diferenças de dinâmicas entre elas. Na parte

marcada pela letra C na figura 8, há a indicação “sem pedal” e “*p subito*”, o que também causa um contraste marcante de sonoridade em relação ao trecho do compasso 12 (figura 8). Na parte marcada pela letra D, as mesmas sonoridades dos compassos anteriores são apresentadas com pedalização, exigindo um toque mais sustentado para reforçar a reverberação, o que igualmente provê uma mudança expressiva de ambiência sonora.

No compasso 16 (figura 9), a mesma sonoridade do compasso 15 é reiterada gerando suspensão através do prolongamento da fermata, e imediatamente, um movimento ascendente mais enérgico nos registros agudo e extremo agudo rompe o caráter contemplativo criado anteriormente, inserindo uma atmosfera mais impetuosa e que utiliza fragmentos da linha inicial da mão direita, no caso, as notas dó-réb-sí♭ dispostas na região aguda de estruturas cordais baseadas em intervalos de quartas e quintas (em destaque na figura 9).

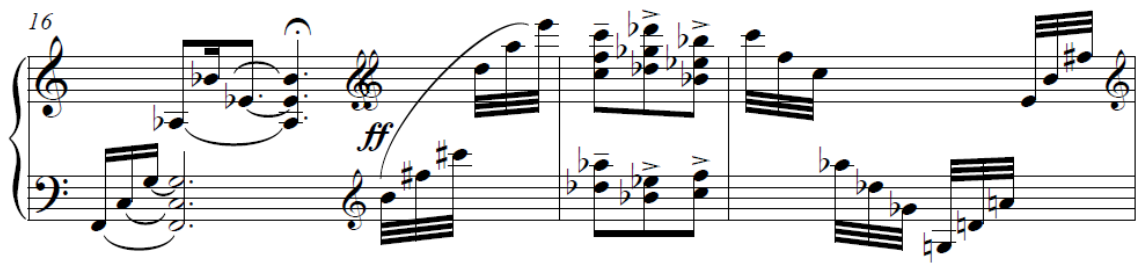
**Figura 9:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 16 - 21). Fragmentos da linha inicial da mão direita.

O trecho ilustrado na figura 9 também apresenta um interessante jogo entre arpejos e estruturas cordais: ambos são realizações distintas de estruturas intervalares semelhantes, o que mostra a ideia de Marisa em que a “[...] mesma coisa pode ter muitas faces e suscitar vários olhares [...]” (REZENDE, 2012, Encarte do CD de Joana Holanda – *Piano Presente*).

Na continuação de meus estudos, separei e trabalhei trechos de maiores dificuldades técnicas, escolhi os dedilhados, observei as pedalizações, e assim que percebi que minhas ideias interpretativas começavam a amadurecer, decidi mostrá-la para minha professora de piano Catarina Domenici. Na aula, após algumas observações positivas sobre a minha primeira ideia de construção da peça, minha professora comentou sobre a desproporção das partes em que

havia a alternância de grupos de colcheias com colcheias pontuadas. A minha pulsação oscilava e os desvios se somavam no decorrer da peça resultando em um todo disforme, o que, conseqüentemente, comprometia as minhas intenções expressivas. De fato, durante meus estudos, eu não havia colocado uma atenção especial nesse aspecto, embora tivesse plena consciência de que mais cedo ou mais tarde essa questão exigiria um estudo mais minucioso.

Para me ajudar, a professora Catarina sugeriu que eu fizesse um trabalho mais particular para esse caso, contado as subdivisões – no caso, semicolcheias como referências de pulsos – para que eu compreendesse melhor as proporções de cada uma das partes. Ela sentou-se ao piano e me mostrou como estudar essas partes, entoando as subdivisões, escolhendo trechos que possuíam perfis semelhantes e tocando um em seguida ao outro. Nas duas semanas seguintes me ative a essa questão, estudando com o auxílio do metrônomo para marcar as pulsações e entoando as semicolcheias em voz alta. Em casos de irregularidades rítmicas esse tipo de estudo se faz necessário, pois concede ao intérprete um maior senso de proporção dos trechos musicais. Em seu trabalho conclusivo de graduação, a pianista Luiza Beatriz Morselli recorre a esse mesmo recurso em seu estudo de *Contrastes*, mudando diversas vezes os valores de notas que serviam como referência de pulso, de acordo com a dificuldade do trecho (MORSELLI, 2011), o que se mostrou efetivo durante seus estudos. Apesar dos ganhos, confesso que foi um exercício desgastante, enfadonho e que me causou a sensação de engessamento da performance, mas resolvi insistir por ter me convencido de que a questão da proporção era importante. Comecei abordando trechos bem contrastantes, em que figurações mais rápidas alternavam com outras formadas a partir de acordes com valores de notas mais longas, como o trecho ilustrado na figura 10:



**Figura 10:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 16 - 18). Alternância de figurações.

Na segunda vez que apresentei a peça em aula algumas coisas haviam melhorado, como os contornos e direções de frases e algumas articulações começavam a aparecer de maneira mais clara. As proporções rítmicas estavam melhor, algumas passagens já estavam mais bem entendidas, porém, em alguns trechos era mais perceptível a minha tendência em oscilar demasiadamente o pulso básico, principalmente nos momentos em que a relação rítmica dos

primeiros compassos retornava. Ao chegar nesses trechos meu pulso já era outro, ora mais lento, ora mais rápido. Morselli ressalta o mesmo desafio rítmico apresentado pela obra:

Sobre as figuras rítmicas de *Contrastes* (2001), tive dificuldade em deixá-las regulares e de sentir segurança ao executá-las, com receio de parecer mecânico e/ou incorreto ritmicamente, organizei as pulsações rítmicas para obter a regularidade desejada [...] (MORSELLI, 2011, p. 54)

Outro ponto abordado em aula foi referente às dinâmicas: os meus *p* e *pp* estavam sonoramente muito parecidos, assim como os meus *mf* e *f*, e seria necessário trabalhar ainda mais a distinção entre esses níveis, pois a dinâmica é um dos elementos utilizados pela compositora para construir os momentos contrastantes da obra.

Prossegui estudando com atenção na questão rítmica, e tentando incorporar mais detalhes de toques, dinâmicas, articulações e começando o trabalho de memorização. Em relação a todos esses aspectos, a gravação em áudio de trechos dos meus estudos me ajudou muito, pois assim eu pude contar com uma perspectiva diferente de como minhas articulações, por exemplo, estavam sendo executadas, ou se as dinâmicas estavam sendo projetadas em níveis diferenciados conforme o pretendido. Para a memorização, comecei com algumas marcações específicas: escolhia trechos de dois ou três sistemas e começava a observar com mais atenção os perfis das frases, se havia ou não ideias similares, em que sentido as ideias se diferenciavam uma das outras e se havia ou não a predominância de alguma característica marcante, como as estruturas formadas a partir dos intervalos de quartas e quintas. A memorização me deixou muito mais confortável durante a interpretação, e também contribuiu para que eu tivesse um melhor rendimento nos estudos, pois acabei absorvendo muito mais detalhes em relação às dinâmicas e articulações.

Após algum tempo de estudo, eu já havia criado um vínculo maior com a obra que me permitia vislumbrar uma série de detalhes em relação a sua forma musical. Quando digo forma, particularmente não penso somente nos conceitos de seções ou quaisquer outras ideias que denotem segmentação ou desmembramento, mas sim, de como a obra se sustenta, do modo como os eventos se articulam para formar o discurso musical no tempo da performance. A forma de *Contrastes* ficou mais clara para mim após certa convivência com ela, pois passei a entendê-la como algo que se desenvolve através de variações dos materiais, os quais, por mais radicalmente que estejam transformados, ainda os reconhecemos.

A seguir, ilustro algumas das variações que ocorrem na obra. A observação de como essas variações se inserem em contextos diferentes e quais os elementos que as diferenciam, foi

um aspecto muito relevante para que eu fizesse minhas escolhas interpretativas. As duas linhas melódicas mostradas na figura 11, marcadas pelas letras A e B, apresentam perfis similares, sendo que pode-se considerar a linha marcada em B como uma variação da linha marcada em A. Tal variação não ocorre somente através da ampliação dos valores das notas, mas principalmente em virtude dos ambientes sonoros distintos nos quais esses materiais são apresentados. Em A, a linha da mão esquerda é acompanhada por colcheias e colcheias pontuadas na mão direita as quais sugerem movimento, quase como um *ostinato*, e a distinção entre a dinâmica das linhas de ambas as mãos cria uma dicotomia muito cativante para o início da obra, enquanto que em B, a linha da mão esquerda é acompanhada por acordes na mão direita que sugerem um plano mais estático, e a proximidade das dinâmicas dos acordes e da linha permite uma maior fusão de sonoridades.

Conflituado  $\text{♩} = 40$  Marisa Rezende

Piano *p*  
meio pedal contínuo

*ff*

*simile*

(...)

27 *mp* *p* *mp* *f*

*p*

**Figura 11:** Marisa Rezende, *Contrastes*. (c.1 - 3 [...] 27 - 31). Variações (I).

Outra variação que uso para exemplificar, ocorre a partir do compasso 47 (figura 12):

Figura 12: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 45 - 52). Variações (II).

No caso da figura 12, o fragmento da linha inicial aparece em acordes com dinâmica *ff*, muito semelhante à sonoridade usada no compasso 17 (em destaque na figura 9). No compasso 52, (“*Piu mosso*” na figura 12), os mesmos fragmentos aparecem uma oitava acima e são usados para criar uma sonoridade cintilante de caráter mais agitado no extremo agudo, o que ocorre em razão da repetição do material que aos poucos se esvai.

Figura 13: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 53 - 57). “Tempo primo”.

O compasso 53 na figura 13, apresenta as mesmas estruturas do compasso 51 (em destaque na figura 12), mas com *appoggiaturas* que resultam em uma sonoridade arpejada e com notas de valores mais longos em dinâmica *p*. O compasso 54 (figura 13), usa quase os mesmos fragmentos do compasso 52 (figura 12), porém, também com notas de valores mais longos, dinâmica *pp*, com deslocamentos de oitavas e intervalos mais espaçados formados com a mão esquerda. Isso torna possível a criação de atmosferas diferentes a partir de materiais semelhantes.

Utilizo mais um exemplo do final da peça para ilustrar o modo como materiais semelhantes se integram a outros para criar atmosferas distintas.

The image displays a musical score for the piece 'Contrastes' by Marisa Rezende, specifically measures 63 through 69. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins at measure 63 with a fortissimo (*ff*) dynamic and a 'rall.' (ritardando) marking. It features complex chordal textures. At measure 66, the tempo and mood change to 'Muito Calmo' (Very Calm), with a piano (*p*) dynamic and 'non legato' marking. The second system starts at measure 67 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a 'rall.' marking. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

**Figura 14:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 63 - 69). Aparecimento da linha inicial da mão direita.

A partir do “Muito Calmo” (compasso 66 na figura 14), as notas da linha inicial (primeiro compasso na figura 6) reaparecem na mesma ordem, mas com um contorno diferente, sendo sustentada por acordes. Destaca-se também o uso de toque *non legato*, com pedalizações individuais em cada uma das notas. Todo o trecho da figura 14, possui alternância entre conjuntos de notas e notas pontuadas, que reflete o primeiro compasso da obra (compasso 1 na figura 6).

Portanto, a noção desenvolvida a partir das várias atmosferas criadas através das diferenciações de toques, timbres, dinâmicas e variações dos materiais, me serviu como um plano de estudo em que eu pude me concentrar mais na busca dos toques, timbres e caráter de cada um desses momentos. Para complementar a questão da forma, quando eu li o encarte do

CD *Piano Presente* da pianista Joana Holanda, encontrei um breve texto sobre *Contrastes*, de autoria da própria Marisa Rezende, com o qual me identifiquei muito e que de certa maneira, reforça muitos aspectos que compartilho aqui:

**Contrastes** parte do princípio de que a mesma coisa pode ter muitas faces e suscitar vários olhares. Assim, dois conjuntos de alturas articulam a peça, assumindo perfis dados por certos contornos e suas configurações rítmicas, também fixos, que se alternam como em um caleidoscópio (REZENDE, 2012, encarte do CD de Joana Holanda – *Piano Presente*).

Da vez seguinte que trabalhei a obra em aula com minha professora, percebi um progresso significativo, inclusive em relação às pulsações e proporções, mas ainda era visível que eu estava desconfortável com essa questão, tendo que me monitorar demais durante a interpretação para que os desvios não voltassem a ocorrer, desconforto esse que me impedia de fazer certas partes com mais expressividade, por exemplo. Também já havia mostrado uma melhora significativa em relação às dinâmicas, e devo isso ao processo de memorização. Outro ponto que trabalhamos nessa mesma aula foi a diferenciação dos toques. Voltei a separar os mesmos trechos da obra revendo-os com atenção redobrada em relação aos toques. A gravação em áudio de trechos dos meus ensaios novamente me auxiliou, permitindo que eu avaliasse determinados aspectos como, por exemplo, se o destaque de grupos com articulações diferentes, como os ilustrados na figura 8, estava realmente acontecendo, se a distinção entre os níveis de dinâmicas estava satisfatório ou ainda, me ajudando a escolher tipos de toques através da experimentação, em que eu gravava três ou mais vezes seguidas um determinado trecho utilizando toques diferentes, para depois escolher aquele que mais se aproximava das minhas ideias.

Em uma outra aula, minha professora observou que em alguns momentos, ou eu deixava o pedal ressoar mais do que o necessário ou o cortava antecipadamente. Um dos trechos em que isso ocorria é ilustrado a seguir na figura 15:

The image shows a musical score for the piece 'Contrastes' by Marisa Rezende, measures 4 to 6. The score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with similar rhythmic patterns. The dynamics are marked as 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano). The tempo is indicated as 'poco rall. staccatissimo'. A blue bracket under the bass line in the final measure is labeled 'sem pedal', indicating a section without pedaling.

**Figura 15:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 4 - 6). Trecho sem pedalização.



No trecho em destaque, eu havia optado por retirar o pedal aos poucos após chegar ao compasso 6, buscando um efeito de transição gradativa entre a parte pedalizada anterior e a “sem pedal”. Na realidade, essa minha opção acabou obscurecendo um efeito muito mais interessante desse trecho: o corte do pedal favorece a suspensão do som da nota si na mão esquerda, sobre a qual acontece a linha mais fragmentada da direita. Portanto, após essa aula, estudei a peça reconsiderando várias outras escolhas de pedalizações que eu havia feito, me certificando de que eu não estava comprometendo outros efeitos similares ao que foi exemplificado acima.

Assim como o prolongamento excessivo do pedal, o corte antecipado em momentos inadequados pode comprometer outros momentos importantes, como o que é ilustrado na figura 16:

Figura 16: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 63 - 66). Levantamento gradativo do pedal.

Nessa passagem há um efeito bastante interessante do compasso 65 para o 66: a retirada gradativa do pedal após toda a ressonância acumulada dos compassos anteriores com pedal contínuo. Eu estava efetuando uma troca de pedal no meio do compasso 64, o que fazia com que parte da ressonância que deveria ser mantida se perdesse, o que conseqüentemente enfraquecia o efeito gradativo da passagem do compasso 65 para o 66 (em destaque na figura 16). A professora Catarina Domenici já havia mencionado essa questão em aulas passadas, mas devido ao trabalho de memorização realizado anteriormente, acabei fixando involuntariamente essa pedalização no meio do compasso 64 que, de fato, não existe. Considero também a possibilidade de que eu estivesse tentando aliviar o acúmulo da ressonância para ressaltar as sonoridades dos acordes, para não comprometê-los com mesclas em demasia, sem me dar conta de que o acúmulo é extremamente necessário para o efeito do pedal. Os acordes devem ser destacados, mas não pela modificação da pedalização, e sim pelo timbre. Se o timbre dos acordes for bem definido, com mais presença das notas agudas e com os graves sustentados, não há necessidade de se preocupar com a ressonância, o que, aliás, se trata de outro ponto igualmente alertado pela minha professora, não só nessa passagem mas em outras em que a mesma questão se faz presente.

Eu estava em um momento em que a peça já estava toda memorizada e já contava com uma maior consciência em relação às minhas escolhas interpretativas, porém, senti necessidade de mais estímulos, pois eu estava um pouco estagnado em relação a ideias para minha interpretação, e então, recorri à gravação da obra feita pela própria compositora, presente no CD *Marisa Rezende – Música de Câmara*. Eu já havia escutado a gravação antes de estudar a peça para conhecer a sonoridade e o estilo da compositora, porém, meus ouvidos agora eram outros. Escutei através de outra perspectiva, buscando mais detalhes e relações que no primeiro momento não havia considerado. Outras características me chamaram a atenção dessa vez, tais como: os toques marcantes que a compositora utilizou nos trechos que possuem mais elementos contrastantes, como a passagem ilustrada na figura 8, o sentido “Conflituado” indicado na partitura e as pedalizações. Durante a escuta da gravação, entendi que a ideia do conflito acontecia através da tensão entre as atmosferas mais impetuosas e as outras mais calmas, e durante os meus estudos busquei acentuar as características desses trechos. Novamente com o auxílio de gravações de meus estudos, percebi que ainda faltava mais distinção entre as dinâmicas. Nesse mesmo período, também procurei ouvir outras obras de Marisa Rezende, orquestrais e para conjunto de câmara, no intuito de motivar mais ideias e ter um maior envolvimento com seu universo sonoro.

Aproveito o tópico para comentar sobre a minha relação com o estilo de Marisa Rezende. Desde a primeira leitura de *Contrastes*, eu estava em busca de uma melhor compreensão da estética da compositora, tentando criar relações entre as sonoridades de *Contrastes* e as minhas referências musicais. Nessa tentativa, a minha percepção foi a de que o estilo de Marisa Rezende é muito peculiar, e as relações que eu buscava pareciam muito distantes, quando não, forçadas. Ao mesmo tempo em que essa observação me deu um leve desconforto, também me deixou motivado a querer buscar o que seria então, o estilo da compositora. Tempos depois, procurando materiais na internet sobre Marisa Rezende, encontrei uma entrevista<sup>9</sup> que a compositora concedeu a Tom Moore, articulista do site *Opera Today*, em 2007. Em um dos momentos da entrevista, Tom Moore pergunta a Marisa Rezende justamente de onde vinha a sua influência estética e seus modelos composicionais, e a resposta está reproduzida a seguir:

Marisa Rezende: Eu realmente não sei dizer. Tudo que eu ouvi e que eu gostei deixaram uma impressão em mim. O fato de eu ter ido para Recife, onde estudei composição com alguém que não era compositor, mas sim um musicólogo, me deixou

---

<sup>9</sup> Site Opera Today. Tom Moore interviews Marisa Rezende: Disponível em: <[http://www.operatoday.com/content/2007/11/tom\\_moore\\_inter\\_1.php](http://www.operatoday.com/content/2007/11/tom_moore_inter_1.php)>. Acesso em Setembro de 2013.

mais aberta, livre... [...] Se eu tivesse estudado aqui no Rio, com um professor que fosse mais rígido, isso poderia ter ficado pelo caminho. Eu estava apta a escolher – eu trabalhava com consonância em um período em que as pessoas não aceitavam isso facilmente. Por quê? Isso estava na minha mente, no meu ouvido, eu gostei disso... Por que não? Então meu caminho foi um pouco alternativo. (MOORE, 2007, *Opera Today*)<sup>10</sup>

Pode-se sentir na resposta da compositora uma busca por um caminho próprio: ela segue o som que gosta, que está em sua mente. Isso me cativa em razão do convite para explorar todo um universo sonoro único, e essa busca trouxe uma experiência muito rica para a minha atividade interpretativa.

### 2.3 *Ressonâncias* (1983)

*Ressonâncias* foi composta em 1983, e como o próprio título sugere, é uma obra cuja característica principal está na exploração das ressonâncias do piano, em suas mais amplas possibilidades expressivas. Adquiri a partitura de *Ressonâncias* em meados de junho de 2013, através do site do Concurso de Piano *Prof. Abrão Calil Neto* de Ituiutaba-MG, hospedado no servidor da Universidade do Estado de Minas Gerais<sup>11</sup>, porém, comecei a estudá-la em abril de 2014. Em razão dos objetivos da minha pesquisa, minha professora de piano e eu decidimos que haveria o mínimo possível de interferência dela em minhas escolhas interpretativas.

O pedal é um elemento estrutural na obra, já que influencia diretamente a identidade sonora de cada uma das seções que a compõem. Macedo e Breide afirmam que na [...] “construção interpretativa das obras de Marisa Rezende, o emprego do pedal mostra-se relevante por exercer a função de elemento composicional” (MACEDO; BREIDE, 2013, p. 120). Na partitura, há a indicação de que o “[...] pedal deve ser usado para um efeito máximo de ressonância, com um mínimo de trocas”<sup>12</sup>. As ressonâncias criam atmosferas sonoras muito peculiares, não só pela questão sonora em si, mas também pelo caráter de cada uma dessas atmosferas. Certamente, tais atmosferas não estão exclusivamente associadas ao pedal, mas

<sup>10</sup> **Excerto original:** MR: I can't really say. Everything that I heard and that I liked made an impression on me. The fact that of my having gone to Recife, where I studied composition with someone who was not a composer, but a musicologist, left me more open, freer .... If I had studied here in Rio, with a professor who was more rigid, it might have gotten in my way. I was able to choose – I was working with consonance in a period where people did not accept this easily. Why? It was in my head, in my ear, I liked it....why not? So my path was a little alternative (MOORE, 2007, *Opera Today*, tradução do autor).

<sup>11</sup> Site da Universidade do Estado de Minas Gerais. 21º Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto”. Disponível em: <<http://www.ituiutaba.uemg.br/concursodepiano/index.php?p=compositores.php>>. Acesso em Junho de 2013.

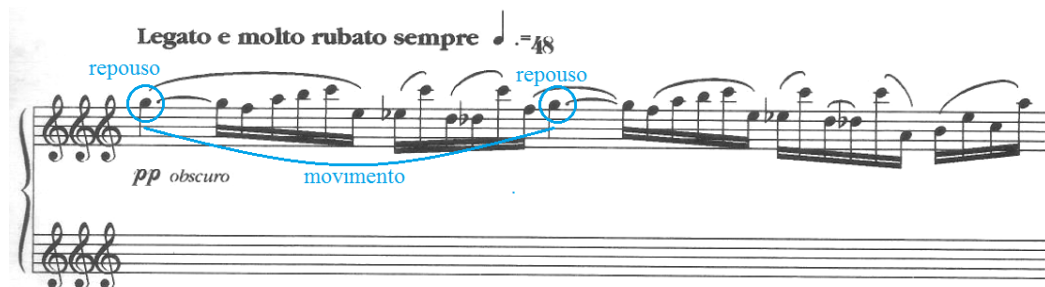
<sup>12</sup> Conforme consta na partitura (ver ANEXO D).

chamo atenção para o fato de que ele é um elemento recorrente em toda a obra. Cogan e Escot afirmam que a cor sonora

[...] não pode ser reduzida a apenas uma característica, mas consiste em uma *mistura de características*, as quais vieram a ser chamadas (especialmente na música eletrônica) de *envelope sonoro*. As características de maior importância no envelope do som são: o *ataque*, que inclui tanto o ataque quanto seu crescimento; o *corpo*, que pode ser um espectro firme e estável ou um espectro que mude com o tempo; a extinção do som (*release*), que envolve o decaimento, abafamento, o *after-ring*, ou outras mudanças na qualidade do som (COGAN e ESCOT, 2013, p.424).

A primeira leitura que fiz de *Ressonâncias* foi por trechos aleatórios, tentando sentir o que a obra propunha, quais seriam as dificuldades técnicas e se havia ou não repetições de ideias. Durante a leitura, observei que as linhas com as quais a obra inicia (figura 6), correspondiam ao material predominante nas três primeiras páginas de *Ressonâncias*. O mais difícil foi encontrar um toque apropriado, pois em razão das linhas se situarem na região extrema aguda do piano, eu não podia contar com a densidade sonora de harmônicos muito ricos como meio de acentuar a expressividade, portanto, eu necessitaria explorar outras alternativas para alcançar um resultado satisfatório.

Inicialmente, a linha abrange o registro 7<sup>13</sup> do piano, extremo agudo, como mostra a figura 6:



**Figura 17:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 1). Linha inicial no extremo agudo.

As claves adicionais indicam transposições de oitavas, portanto, no caso representado na figura 17, duas oitavas acima do que seria na escrita tradicional, já que são duas claves adicionais. Há ainda dois outros elementos muito importantes nesse início: a indicação de “*legato e molto rubato sempre*” que abrange toda obra, e o “*pp obscuro*” que é bastante característico das primeiras seções da obra, como veremos posteriormente. O toque *legato* somado à sonoridade do “*pp obscuro*” cria um ambiente mais contido, com colorações

<sup>13</sup> As nomenclaturas aqui utilizadas para identificar os registros e as notas pertencentes a esses registros, seguem as classificações apresentadas por Cogan e Escot (2013, p.545). Apesar dos autores não fornecerem uma nomenclatura para as notas abaixo de dó1, foi adotado neste trabalho o numeral 0 para se referir a tais notas.

esmaecidas, o que também se vincula com o próprio caráter improvisatório da linha que perambula pelo espaço musical. Ainda sobre o caráter das linhas iniciais e, de certa forma, sobre toda a obra, Silvio Ferraz usa a metáfora do vento como força amalgamadora das notas lançadas pelo compositor, e nesse contexto, refere-se a *Ressonâncias* como ‘vento tremulado’ (FERRAZ, 2006, p. 82), descrição que muito se associa ao modo como eu interpreto os movimentos oscilantes da linha.

Como se tratam de linhas com contornos bastante livres, busquei ordená-las através da relação entre repouso e movimento, usando justamente as notas de repouso circuladas na figura 17 como objetivo dos arcos formados pelos movimentos em semicolcheias. Além da condução fraseológica, os mesmos pontos de repouso podem servir para nortear o uso do *rubato*, pois dependendo do tamanho da frase entre um ponto e outro, pode-se administrar uma maior ou menor flexibilidade do *rubato*. Se a frase for muito extensa, pode-se buscar pequenos apoios dentro da própria frase, como se fossem subfrases. Ainda em relação ao *rubato*, em seu trabalho conclusivo de graduação intitulado “Memorial Descritivo: Construção de uma interpretação das obras *Ressonâncias* e *Contrastes* para piano de Marisa Rezende”, a pianista Luiza Beatriz Morselli faz uma comparação entre a edição final de *Ressonâncias* – a qual utilizei para os meus estudos – e o manuscrito da compositora. No manuscrito, Marisa Rezende havia utilizado um tipo de notação contemporânea no início da obra, com linhas nas hastes indicando *acellerando* ou *retardando*, porém, em uma entrevista cedida à Morselli, Marisa afirma que se a vontade dela era “[...] deixar claro que aquelas notas não eram para ser tocadas em tempo estrito, ao mexer nas hastes poderia condicionar que a flutuação de tempo acontecesse artificialmente, marcando suas inflexões” (REZENDE apud MORSELLI, 2011, p. 25), o que fez com que ela abandonasse a ideia da notação contemporânea e optasse simplesmente pela indicação de *rubato*. O *rubato* é especialmente importante, pois além de fornecer expressividade para a linha, acentua seu caráter improvisatório. Conforme relata a própria compositora, há também a necessidade de considerar o gesto das mãos durante a aplicação do *rubato*:

Para mim, o *rubato* ele vem muito porque a mão responde àqueles desenhos. Aquele conjunto, sucessão de muitas alturas, tem naturalmente certos intervalos que são pequenos, que cabem muito naturalmente, confortavelmente, às vezes tem outras passagens que já não são tantas, e é melhor ceder um pouco para fazer a passagem que é um pouco menos confortável, com um pouquinho de retenção, um pouquinho mais de calma e depois soltar, do que querer fazer aquilo tudo a tempo (REZENDE, 2014b, vídeo parte 3, 16’45’’).

A parte entre colchetes na figura 18 mostra um trecho mais amplo desenvolvido pela mesma linha, que por sua vez forma a 1ª subseção da seção A:

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system is marked "Legato e molto rubato sempre" with a tempo of  $\text{♩} = 48$  and dynamics "pp obscuro". A blue circle highlights a specific note in the first system. The second system features a blue rectangular box around a section of the melody and a blue circle around a note at the end of that section. The third system is marked "mf" and "poco meno mosso", with a blue bracket highlighting a section of the music. The dynamics "pp" are also indicated at the end of the third system.

**Figura 18:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 1). 1ª subseção da seção A.

As notas circuladas correspondem, respectivamente, à nota mais aguda,  $\text{dó}^7$ , e a nota mais grave,  $\text{ré}^6$ , e o trecho marcado com um retângulo corresponde ao momento em que o registro se expande até a nota mais grave. Estruturalmente, essas marcações me forneceram ideias sobre o desenho de toda essa subseção. Tendo consciência desse desenho, busquei realçá-lo através de algumas escolhas interpretativas como a ideia de impulsos e agrupamentos sugeridos pelas ligaduras, o toque com mais peso na região da nota mais grave, e um toque mais leve rumo ao agudo. Experimentei algumas maneiras diferentes de executar a linha. Minhas primeiras tentativas resultaram em melodias com contornos rígidos, em parte, por causa do meu próprio gesto ao piano: observei que a rigidez do meu punho estava impedindo os movimentos necessários para um melhor delineamento dos contornos das frases, o que também impedia a aplicação do toque *legato* como indicado na própria partitura, o que aliás, é uma dificuldade pessoal em relação a esse tipo de toque. Pensando sobre o “*pp obscuro*” indicado no início da peça, reconsiderarei a execução do trecho. Reconsiderando o sentido de “*obscuro*” indicado na partitura, tratei de buscar um toque mais superficial para conseguir criar uma atmosfera mais sombria.

A continuação para a 2ª subseção da seção A da obra segue conforme ilustrada na figura 19:

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems. The first system features a melodic line in the right hand starting with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) section marked 'poco meno mosso' with dynamics p and pp. The second system shows a 'rall' section followed by 'a tempo' and 'pp' dynamics. Blue brackets and letters (A, B, C, a, b, c) highlight specific musical phrases and transitions.

**Figura 19:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 1). Transição para a 2ª subseção da seção A.

A linha que se desenvolve logo após o dó6 (letra A na figura 19), conecta a 1ª subseção com a 2ª, porém, ainda dentro do mesmo caráter. O sentido oscilante dessa linha, pode ser enfatizado pelo *rallentando* ao longo de três grupos os quais interpretei como se fossem uma espécie de sequência (letras a, b, c, na figura 19). Embora o movimento ascendente descrito por esses três grupos possa transmitir a ideia de uma chegada resoluta até o próximo evento, como inicialmente eu havia interpretado, o uso do *rallentando* gera uma retenção bastante propícia para a entrada da linha que inicia a 2ª subseção (letra B, figura 19). Essa transição entre uma subseção e outra ocupa o espaço correspondente ao registro 6 do piano, confirmando a ampliação da área de registros até então explorados, isto é, 6 e 7, agudo e extremo agudo. *Ressonâncias* é uma peça que explora amplamente as potencialidades expressivas do piano através do espaço sonoro, o qual vai sendo conquistado aos poucos. Cogan e Escot afirmam que a questão do espaço musical “[...] afeta tanto a linguagem quanto a cor musical” (2013, p. 52), e reconhecer esse aspecto na obra contribuiu para que eu pudesse lidar com as construções das diversas atmosferas que a música possibilita criar.

**Figura 20:** Marisa Rezende, Ressonâncias (página 2). 2ª subseção da seção A

Na 2ª subseção da seção A (figura 20), não há indicações de agrupamentos nas linhas da mão direita através de ligaduras como há na 1ª subseção. Particularmente, vi na ausência de ligaduras uma oportunidade para poder explorar outros agrupamentos conforme a minha vontade expressiva, me baseando também, nos trechos similares que são apresentados na primeira página da obra (figura 18). As linhas dessa 2ª subseção da seção A são mais expandidas, diferentemente da 1ª subseção, em que as linhas possuem mais repousos entre elas. Pensar no acorde (letra A na figura 20) como um ponto de chegada, me ajudou a construir o contorno da linha que o antecede. Pouco antes da chegada ao acorde, há três grupos que formam um movimento ascendente, (letras a, b, c, na figura 20), o que me permitiu criar uma conexão com o momento similar que aparece na figura 19. Penso que, mesmo conexões discretas como essas podem servir para reforçar a unidade sonora de determinada seção ou de toda a obra.

Há também uma segunda linha composta pelas notas dó6-láb6 (letra B na figura 20), que passa a acompanhar a mão direita. Essa linha já havia sido iniciada anteriormente na parte que inicia a 2ª subseção (letra C na figura 19). Especialmente nos momentos de repouso da



linha na mão direita, como no acorde (letra A na figura 20), e no repouso na nota sol (letra C na figura 20), essa linha da mão esquerda ganha uma maior atividade, o que me deu a ideia de buscar uma expressividade mais inquieta nessa seção.

Como dito anteriormente, o pedal é um elemento essencial para criar as atmosferas características de cada seção. Na seção A, não há grandes problemas em manter um pedal contínuo, pois as regiões extrema aguda e aguda favorecem para que não haja acúmulo excessivo de ressonância. Certamente, o toque, timbre e dinâmica combinados com o pedal, resultam em alquimias sonoras bastante diferentes, as quais devem ser consideradas nesses casos.

A seção B da obra, cujo início está marcado pela letra C na figura 20, repete a linha inicial uma oitava abaixo, acompanhada pela linha da mão esquerda da 2ª subseção da seção A. Assim que a linha inicial é rerepresentada, o acompanhamento da mão esquerda vai aos poucos, ganhando ainda mais variedade de movimentos, em oposição à 2ª subseção da seção A em que ela, basicamente, repetia curtos movimentos melódicos entre as notas dó e lá<sup>b</sup>.

Os pequenos círculos sob as notas na figura 21 indicam marcações de apoio<sup>14</sup>, os quais geram uma bilinearidade da linha, isto é, a distinção sonora provida por esses apoios causa o efeito de uma segunda linha surgido a partir desta. É uma das características espaciais abordadas por Cogan e Escot, em que os autores afirmam que “[...] ao movimentar-se pelo espaço musical, uma linha pode exibir níveis variados de uniformidade ou complexidade” (COGAN & ESCOT, 2013, p. 65). Considero interessante explorar essa bilinearidade na performance, pois ela pode gerar um outro caráter ou identidade sonora dessa linha que é rerepresentada.

---

<sup>14</sup> Essas marcações constam na edição, porém, devido à qualidade da cópia, não é possível ver com clareza.

The image displays a musical score for Marisa Rezende's piece 'Ressonâncias' across pages 2 and 3. It is divided into three systems. The first system shows the beginning of Section B, marked 'poco cantabile', with a blue bracket highlighting the initial melodic line. The second system continues the melodic line with blue dots marking specific notes. The third system, separated by a page break ('Quebra de página'), shows the continuation of the melodic line, ending with dynamic markings 'f' and 'mf'.

**Figura 21:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (páginas 2 e 3). Seção B: representação da linha inicial.

Prosseguindo, assim que a linha alcança sua nota de destino dó6, (circulada na figura 22), inicia-se a transição para a 2ª subseção da seção B da obra (letra A na figura 22). Essa transição é realizada com a mesma linha melódica com a qual é feita a transição da 1ª para a 2ª subseção da seção A (letra A na figura 19), porém, com os valores das notas aumentados. Assim como na transição para a 2ª subseção da seção A, (figura 19), também uso os mesmos três grupos como sequências, (letras a, b, c, na figura 22).

**Figura 22:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 3). Transição para a 2ª subseção da seção B.

A 2ª subseção da seção B é caracterizada por uma maior movimentação de suas figuras, porém, ainda dentro do caráter contido. A linha se expande de maneira ininterrupta, como se pode ver na figura 23, embora eu escolha fazer apoios e agrupamentos para conseguir expressividade nessa subseção. Essa 2ª subseção da seção B contrasta com as anteriores em razão de sua maior movimentação, e as intervenções da linha que acompanha as figuras da mão direita não ocorre de maneira ordenada, mas sim sugerindo certo acaso, reforçando o sentido de improviso da obra. A sonoridade do “*Leggiero e più mosso*” e a predominância da atividade dessa parte nos registros 5 e 6 os quais já haviam sido explorados, mantém a conexão com as subseções anteriores.

**Leggiero e più mosso**

*pp*

*acalmando*

*crescendo poco a poco*

a b

**Figura 23:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 3). 2ª subseção da seção B.

A transição para a seção C (entre colchetes na figura 24), há o uso de um fragmento da linha da 2ª subseção da seção B (em retângulo na figura 23) para gerar repetições (letra A na figura 24). Da maneira como interpretei, essas mesmas repetições permitem a saída dessa 2ª subseção da seção B sem rupturas abruptas de materiais.

**Tempo primo**

A

a b

B

**Figura 24:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). Transição para a seção C.

Na mão esquerda também há reiteraões de materiais os quais vejo como maneiras de manter a conexão com a seção anterior (letras a, b, na figura 24) e (letras a, b, na figura 23). Uma característica da obra que considero bastante significativa para a minha performance, é o fato do quão orgânicas são as transições: sempre há o resquício de algum evento anterior, um motivo ou uma sugestão, que é usado para nos colocar dentro de outra atmosfera, assim, “[...] cada novo objeto, traz traços do anterior embutidos. Seja por familiaridade de perfil melódico, seja pela familiaridade de componentes intervalares [...]” (FERRAZ, 2006, p. 85). Em 1990, a própria compositora publicou uma análise de *Ressonâncias*, a qual inclusive inspirou muitas das minhas perspectivas postas aqui, em que ela ressalta justamente o fato de que “[...] cada seção é construída buscando um aumento de tensão interna, e a introdução gradativa do elemento predominante da próxima seção” (REZENDE, 1990, p. 72).

Nessa transição, há um ritmo na mão esquerda (letra B na figura 24) que conduz a saída da transição rumo aos arpejos que iniciam a seção C. É um contraste bastante marcante entre a seção C e as duas anteriores, não só pela dinâmica e pela ampliação sonora da obra para o registro médio do piano, mas principalmente, pela mudança de figurações: da linearidade oscilante das linhas iniciais para os arpejos. Sobre essa mudança da primeira e segunda seções para a terceira, a compositora diz:

[...] a ideia de *Ressonâncias*, ela é muito mais aberta. Uma coisa que, como tem na partitura [...] Eu estava querendo fazer uma coisa como se fosse um pouco improvisada mesmo, e portanto então ela flutua mesmo. Essa linha vai e vem, sobe e desce, fica ali naquela parte das três primeiras páginas, e depois é que tem aquela parte mais de transição [...] que faço os arpejos por terças para preparar a última parte que volta a linha, com a formação de tríades [...] (REZENDE, 2014b, vídeo parte 3, 0’39’’).

O sentido de improvisado continua nesta parte central. Os arpejos predominam e formam então a 1ª subseção da seção C.

**Figura 25:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). 1ª subseção da seção C.

Os dois arpejos formados por intervalos de terças (letras A e B na figura 25), possuem uma característica peculiar: ambos conduzem a movimentação da seção de modo a ampliar o âmbito registral para a região grave. O primeiro desses arpejos alcança os registros 4 e 3, sendo que o registro 4 já havia sido alcançado (letra B na figura 24), porém, a expressão do arpejo é muito mais marcante e parece confirmar a atividade nesses registros. O segundo arpejo em terças tem uma amplitude ainda maior, começando o movimento em si5 e alcançando a região de ré2. Como essa região é bastante reverberante, o pedal necessita de mais trocas, porém, a ressonância pode ser mantida durante a troca do pedal através do *legato* de mão (letras C e D na figura 25), os quais a compositora indica na partitura através de ligaduras.

Para memorizar essa subseção, senti necessidade de organizar os eventos, e pensando nisso, a dividi em três segmentos. No primeiro, os arpejos formados por terças são seguidos por movimentos ascendentes de sonoridades mais abertas, formando uma microestrutura que aqui é descrita por A[bc], em que A representa o arpejo descendente, e [bc] os dois arpejos ascendentes. Seguindo essa microestrutura, há uma passagem que lembra os perfis encontrados em A[bc], não se tratando de uma repetição exata, pois não utilizam as mesmas relações intervalares, porém, pode ser entendida como uma repetição de sonoridades, que aqui será descrita como A'[b'c'] para ilustrar exatamente essa relação, em que A' representa o arpejo descendente de maior extensão, e [b'c'] os dois arpejos ascendentes que o sucedem, como é mostrado na figura 26:



**Figura 26:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). 1º segmento.

O segundo segmento é aqui descrito como B[d]B', em que B representa um movimento ascendente, [d] um grupo central de seis notas na mão direita, e B' uma repetição quase exata de B, como mostra a figura 27:

**Figura 27:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). 2º segmento.

O terceiro seguimento é formado por três grupos que aqui são descritos como C[e]C', sendo que o C se trata de um movimento ascendente, o [e] de um movimento também ascendente mas de maior extensão, e C' uma repetição quase exata de C, como mostrado na figura 28:

**Figura 28:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). 3º segmento.

Portanto esses três segmentos constituem a 1ª subseção da seção C, e essas divisões me forneceram um plano bastante profícuo para minha performance e principalmente, memorização.

A junção da 1ª subseção da seção C com a 2ª subseção ocorre pela reiteração do grupo [d] modificado na mão direita (em destaque na figura 29), que então desencadeia um movimento descendente em terças rumo ao extremo grave, marcando o início da 2ª subseção da seção C:



**Figura 29:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 5). Junção com a 2ª subseção.

Na figura 29, o [d'] representa exatamente a reiteração da ideia do grupo [d] na figura 28, e o traço representado por A indica o caminho até a região grave, marcando mais um momento em que a atividade nos registros do piano é ampliada.

A 2ª subseção da seção C começa no registro 1 do piano – extremo grave –, a região mais delicada para se lidar com pedalizações devido à riqueza de harmônicos. A obra propõe a exploração dos elementos mais expressivos e peculiares de cada um dos registros, e a intensa atividade ressonante no grave, uma das características mais marcantes dessa região, provê certo equilíbrio com a atividade inicial predominantemente nos agudos, como duas forças opostas que se complementam.



**Figura 30:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 5). 2ª subseção da seção C.

Um conjunto de cinco notas (letras a, b, na figura 30) aparece constantemente em meio à ressonância de toda a seção C. A progressão dessa subseção somada à constante reiteração desses motivos, possibilita a criação de uma atmosfera dramática nessa que é a região central da obra. Meus principais questionamentos sobre essa 2ª subseção da seção C foram relacionados a que tipo de pedal utilizar, como faria para ressaltar o contorno das melodias e ao mesmo tempo, como iria preservar a ressonância.

Durante meus estudos, não me satisfiz com nenhuma das minhas escolhas de pedalização, e decidi mostrar para minha professora para que discutíssemos juntos esses aspectos. Em aula, mostrei pela primeira vez o andamento do estudo da obra à professora Catarina, tocando até o final da seção C. Em relação à 1ª subseção da seção C em que há a predominância dos arpejos (figura 25), a minha professora comentou sobre a organização das frases. Executei a parte dos arpejos de maneira muito contínua, quase ininterrupta, e então, minha professora sugeriu que eu pensasse em algumas respirações, para que essa passagem adquirisse mais forma. De fato, durante os estudos eu não havia considerado isso, e minha preocupação foi mesmo com a fluidez e o movimento contínuo de toda essa passagem. O

segundo aspecto abordado por ela, diz respeito à falta de definição do meu toque na região grave, na segunda subseção da seção C. Não se ouvia os contornos sugeridos pelos grupos de notas, isto é, faltavam mais gestos das minhas mãos auxiliando a delimitação dos contornos das linhas. Quando ela sentou-se ao piano para me mostrar o trecho com um toque mais definido, fazendo as linhas no extremo grave com mais contornos, também experimentou algumas pedalizações. Percebi que mesmo com um acúmulo excessivo da ressonância, era possível ouvir os desenhos das linhas em razão da boa delimitação dos toques. Outro comentário feito pela professora Catarina fez, refere-se às linhas iniciais da obra. Embora eu tenha me preocupado com a dinâmica e a atmosfera obscura, o toque superficial que eu havia escolhido estava comprometendo a definição das linhas, já que algumas das notas falhavam desequilibrando as melodias. A recomendação foi a de que eu buscasse um toque mais lento e próximo ao teclado. Nos estudos seguintes, me ative às seções A e B, buscando assimilar o toque mais próximo ao teclado e *legato*. Na primeira parte da seção C, dos arpejos, experimentei um maior uso do *rubato* para conseguir flexibilidade nas frases e definir os pontos das respirações. Na segunda parte da seção C, das linhas nos registros graves, realizei um estudo sem a colocação do pedal de sustentação no intuito de resolver primeiramente, a questão dos contornos das frases.

Especificamente sobre a parte dos arpejos, decidi reconsiderar algumas questões para buscar um uso mais adequado do *rubato* e também, na questão das respirações apontada em aula pela minha professora.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows the right hand with a blue bracket highlighting a specific passage of arpeggiated chords. The second system shows the left hand with a blue bracket highlighting a similar passage, and a blue circle around a note in the lower register. Dynamics markings such as *f* and *mf* are present throughout the score.

**Figura 31:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). Agrupamentos dos arpejos (I).

No trecho delimitado pelos colchetes na figura 31, início da primeira subseção da seção C, optei pela execução de um movimento direto com um breve desacelerando antes da chegada

ao *f*, e logo em seguida, um acelerando para alcançar minha nota de destino, isto é, o ré2 (circulado na figura 31). Nos dois movimentos ascendentes seguintes, desacelero nas notas finais de cada um com um discreto decrescendo. Considerei a reverberação volumosa da região média do piano para pensar sobre a pedalização, e de modo geral, o que me satisfaz foi a aplicação de trocas no início de cada agrupamento ascendente, de maneira a não deixar o som totalmente limpo, mas com manchas sonoras. No caso dos arpejos descendentes de terças, escolhi deixar resquícios da ressonância se fundirem com o início das sonoridades abertas dos ascendentes, e somente após os sons se mesclarem é que eu realizava a troca gradual do pedal.

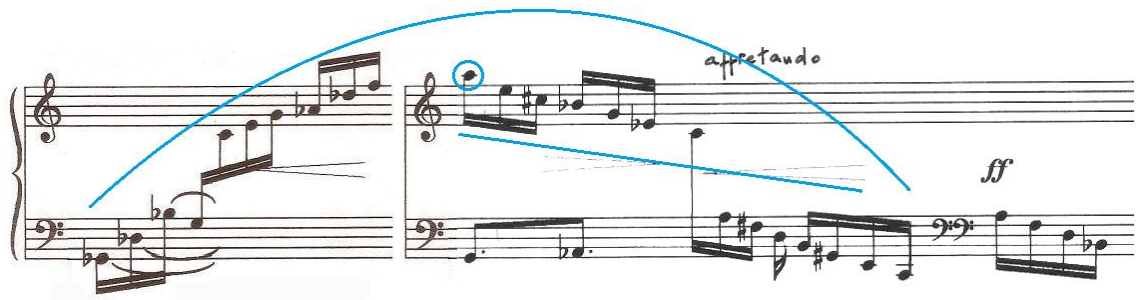
A figura 32 mostra como abordei o trecho seguinte, ainda nessa mesma subseção dos arpejos:



**Figura 32:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). Agrupamentos dos arpejos (II).

No trecho acima, eu estava considerando as seis notas (em retângulo na figura 32) como um grupo separado da linha ascendente anterior, o que acabou fragmentando o trecho. Reconsiderando, passei a executar esse mesmo grupo de seis notas como se fosse uma extensão ou finalização da linha ascendente anterior, formando assim um contorno fraseológico maior, (arco na figura 32) com um leve desacelerando nas notas finais. De um modo geral, nesse trecho usei a desaceleração nos finais de cada um dos movimentos ascendentes para obter as respirações que faltavam.

Usei a mesma ideia do agrupamento de maior amplitude anterior (arco na figura 32) para fazer a transição da primeira subseção da seção C, dos arpejos, para a segunda subseção, em que aparecem as linhas na região extrema grave (figura 33):



**Figura 33:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 5). Transição para a 2ª subseção da seção C.

Porém, assim que a frase atinge o seu ápice na nota lá5 (circulada na figura 33), ao invés de desacelerar, utilizo um *acelerando* para enfatizar a chegada à região grave, juntamente com um toque mais apoiado. Assim, consegui satisfatoriamente o meio termo que eu procurava entre um movimento mais fluente e um mais flexível, ou seja, através da organização dos grupos em arcos fraseológicos de maiores amplitudes

Continuei o trabalho com esses trechos e prossegui com os demais, porém, a segunda subseção da seção C ainda me incomodava em virtude da dúvida com o pedal. Busquei auxílio na gravação da própria compositora, disponível no acervo virtual *Sussurro*<sup>15</sup>. Escutei várias vezes o trecho com atenção para compreender os contornos, timbres e pedalizações que a compositora usou. Cheguei à conclusão de que se tratava realmente de um adensamento sonoro que aos poucos ia adquirindo contornos mais claros, isto é, começava com uma mescla excessiva da ressonância com o pedal, e conforme a linha ia progredindo rumo a registros mais agudos, os contornos iam ficando mais claros. Gostei muito do efeito, e durante os estudos, trabalhei para colocá-lo em minha performance.

Após decidir alguns aspectos interpretativos das seções anteriores, me ative na continuação da obra, mais especificamente, na transição que conduz à seção D (“Lento”):

<sup>15</sup> Sussurro – Acervo de Música Contemporânea Brasileira. UFRJ. Disponível em <<http://sussurro.musica.ufrj.br/pqrst/t/rezendemaris/Ressonancias.mp3>>. Acesso em Junho de 2014.

Quebra de página

Meno mosso

Lento

*mp*

**Figura 34:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 6). Transição para o “Lento”.

A transição é feita através de fragmentos de materiais da 2ª subseção da seção C, assim como ilustra as relações na figura 34: o trecho dentro do retângulo representa uma amostra das sonoridades que compõem a 2ª subseção da seção C, e as letras são alguns dos grupos de notas que aparecem fragmentados durante a transição no segundo sistema da figura 34. Quanto mais se aproxima do “Lento”, mais rarefeitas as sonoridades ficam em virtude da subtração das notas. Uma das ideias que tive em relação ao efeito que eu queria para esse trecho, foi usar o grande acúmulo de ressonância da seção anterior para ajudar na rarefação textural gradativa até o “Lento” (figura 34), juntamente com o declínio da ressonância até chegar à textura de duas linhas. Gostei da ideia e do resultado das minhas primeiras tentativas durante os estudos, embora seja extremamente difícil administrar o declínio da ressonância para esse efeito, já que varia muito de piano para piano.

A seção D começa no “Lento” (figura 35) e é especialmente significativa na questão estrutural, pois cria um espaço de caráter mais meditativo após a tempestuosidade da seção anterior. A existência de tensões internas nas seções, conforme relatado pela própria compositora (REZENDE, 1990, p. 72), também pode ser observada externamente, em uma perspectiva macroestrutural, em que as seções, ora em atmosferas de maior tensão, ora de menor, emolduram a obra. Ainda sobre o contorno geral de *Ressonâncias*, a seção D causa uma rarefação textural próxima ao centro da obra, e posteriormente, gera o início do adensamento textural gradual em direção ao fim da peça na seção E.

A seção D é então caracterizada pela textura de duas linhas, de caráter livre, que aos poucos vai se transfigurando para dar início à transição mais densa que conduz à última seção.

The musical score consists of three systems. The first system is labeled 'Lento' and 'mp'. The second system is marked 'f' and contains two blue boxes labeled 'A' and 'B'. The third system is marked 'p' and 'mf' and contains a blue box labeled 'C' and two blue circles around chords in the bass staff.

**Figura 35:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 7). Seção D e transição para a seção E.

A seção D levantou outras questões durante os meus estudos. Eu já tinha ideia do que queria em relação ao timbre e toque, pois o esforço para fazer a transição anterior através do declínio da ressonância já evoca a intenção de chegada em uma dinâmica suave e com toque lento, porém, me refiro a que tipo de ambiência eu poderia criar com os elementos dessa parte, ou que tipo de caráter expressar. Como eu ainda não tinha nenhuma ideia definitiva em relação a esses aspectos, me ative à polifonia de suas duas linhas, que já significava uma maneira de criar uma determinada ambiência, no caso, mais retida.



A transição da seção D para a seção E é preparada através da inserção de notas duplas à linha do “Lento” (letra A na figura 35) que, aos poucos vão surgindo e se tornando predominantes. O acorde com fermata (letra B na figura 35) soa como um elemento de pontuação entre o final da seção D e o início da transição para a seção E. A partir desse acorde (letra C na figura 35), inicia-se a transição que conduzirá a obra rumo ao “Vivo”, que marca o início da seção E. Durante a transição, acordes vão surgindo, (circulados nas figuras 35 e 36), preparando o ambiente sonoro para as tríades, que então serão predominantes na seção posterior.

O ritmo pontuado move o fluxo adiante, juntamente com o gradual aumento de dinâmica – de *p* para *mf* e em seguida, de *mp* para *ff* –, contando ainda com o *accelerando* que faz com que a linha ganhe projeção rumo aos acordes sobrepostos (em retângulo na figura 36), dando início à seção E.

The image shows a musical score for piano. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The tempo is marked 'accelerando' and the dynamics are 'mp' and 'ff'. A blue box highlights a chord in the left hand, and a blue circle highlights a chord in the right hand. The word 'Vivo' is written above the score.

**Figura 36:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 7). Transição para a seção E.

Uma característica marcante da seção E é a utilização de todos os registros e dinâmicas do piano, o que dá a ela um caráter apoteótico. Fragmentos das linhas iniciais da obra retornam na seção E dispostos em tríades (figura 37), e a mescla da ressonância com o pedal se torna fundamental para fundir as sonoridades dos acordes, o que acho especialmente bonito nessa seção.

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'A) Linha inicial', is marked 'pp obscuro' and shows a melodic line with several notes circled in blue. The lower staff, labeled 'B) Recapitulação da linha inicial em tríades', is marked 'Vivo' and 'ff', and shows the same melodic line reworked as triads, with the circled notes from the first section appearing as chords. The blue circles in both sections highlight the notes G4, A4, and B4 in the treble clef.

**Figura 37:** Marisa Rezende. *Ressonâncias*. Fragmentos da linha inicial dispostos em tríades.

Quando falamos em termos como acordes ou tríades, é possível que pensemos também em tonalismo, porém, é necessário fazer uma ressalva dizendo que essa peça não segue as hierarquias que caracterizam o sistema tonal, pois ela não assume “[...] uma tonalidade ou atonalidade, ou mesmo uma pantonalidade, observa-se no lugar delas uma tendência” (FERRAZ, 2006, p. 84). No entanto, em uma palestra dada por Marisa Rezende no EMA (Encontros de Música Atual), realizado no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2014 e disponível no Youtube<sup>16</sup> no canal do prof. Dr. Silvio Ferraz, a compositora afirma: “[...] tenho um enorme apreço por consonâncias, e namoro o sistema tonal até onde eu posso chegar, até perto dele ou não” (REZENDE, 2014c, vídeo, 3’57”). Assim, a compositora lida constantemente com essa fronteira, mas sem necessariamente se ater a um sistema ou outro. Especificamente sobre a obra *Ressonâncias*, nessa mesma palestra, Marisa diz que o fato dela ter colocado tríades uma atrás da outra em semicolcheias, e com pedal contínuo, causa um embaralhamento dos sons que se desvia de um entendimento tonal (REZENDE, 2014c, 12’11”).

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3hdsPqnjPVA>>. Acesso em Dezembro de 2014



Nas minhas primeiras tentativas de pedalizar o trecho da figura 36, percebi que o excesso de ressonância esmaecia o brilho do som das tríades sobrepostas (em retângulo na figura 36), o que me fez considerar trocas mais rápidas entre os grupos de notas pontuadas uma escolha mais adequada.

Em relação às tríades, minha primeira ideia foi a de enfatizar as sonoridades agudas procurando timbres mais ressoantes, como sinos. A figura 38 mostra um trecho em que há um efeito de pedalização bastante interessante:

\*) Levantar o pedal gradualmente até que o acorde de D6 maior apareça claro.  
Release pedal gradually until C major chord becomes clear.

**Figura 38:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 7). Surgimento das tríades de dó maior.

O desafio no trecho acima (em retângulo na figura 38) é fazer com que as tríades de dó maior surjam de forma clara em meio à ressonância da passagem anterior, como indica a observação no rodapé da partitura, (entre colchetes na figura 38). Durante os meus estudos, explorando algumas possibilidades de execução dessa passagem, percebi que ao destacar o timbre das tríades de dó maior através de ataques mais rápidos, buscando um som mais brilhante sobretudo na tríade mais aguda, torna-se mais fácil realizar o efeito gradual do pedal. O trecho que se segue imediatamente após as tríades de dó maior começa na dinâmica *p*, e para que eu conseguisse uma junção mais suave entre ambas as partes, decidi esperar o declínio da ressonância das tríades até um nível sonoro próximo à dinâmica *p*.

No que diz respeito a alguns aspectos técnicos dessa seção final, destaco os momentos em que as tríades formam saltos distantes por estarem dispostas em registros diferentes, principalmente no trecho entre colchetes na figura 39:



**Figura 39:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 8). Saltos das tríades.

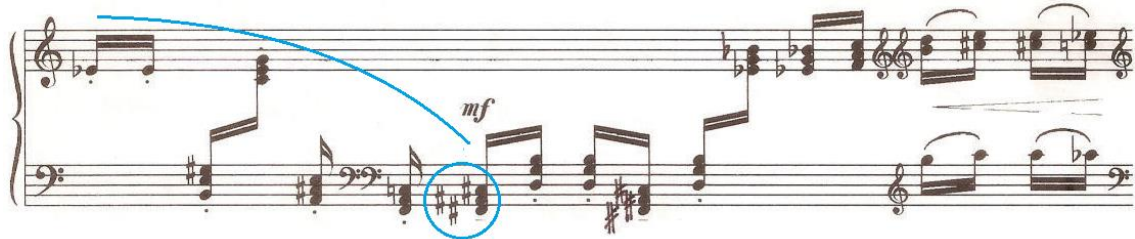
A distância de deslocamento entre os acordes gerou dificuldade técnica para mim. No intuito de tornar essa passagem mais fácil, evitando a preocupação com precisão de ataques e dos deslocamentos, optei por executar a sequência que se inicia após o acorde lá#6-dó#7-fá#7, (circulado na figura 39) em um andamento mais lento, para em seguida, retornar gradualmente ao andamento original. Durante meus estudos, gravei algumas vezes essa passagem de acordo com essa escolha, e ao ouvir, estranhei o começo repentino dessa sequência em um andamento mais lento. Por um lado, isso resolvia a questão da dificuldade técnica, por outro, comprometia a continuidade da linha formada pelos acordes. Como o meu estranhamento se dava justamente por conta do início repentino em um tempo mais lento a partir do acorde, decidi usar um desacelerando para chegar até o acorde lá#6-dó#7-fá#7, expresso pela linha curva na figura 40:



**Figura 40:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 8). Curva expressiva de chegada ao acorde.

Essa valorização da curvatura da frase resultou em uma sensação de ápice no acorde lá#6-dó#7-fá#7, fornecendo um desenho para o trecho e resolvendo a questão do início repentino em andamento mais lento que havia me incomodado anteriormente. Para enfatizar esse arco dramático da frase, escolhi fazer uso de um crescendo até o acorde lá#6-dó#7-fá#7, destacando-o com um toque capaz de gerar um timbre mais brilhante. Mesmo que, *a priori*, eu

não tivesse planejado, essas escolhas me deram ideias de como chegar até outro momento bastante significativo da finalização da obra: o início das sequências que conduzem ao seu fim, como mostra a figura 41:



**Figura 41:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 8). Chegada à primeira sequência.

O final da seção E é preparado através de duas sequências, seguidas por um movimento de maior amplitude que se expande. A segunda sequência (letra B na figura 42) está transposta meio tom acima da primeira (letra A na figura 42), repetição esta que gera uma expectativa que acentua a dramaticidade dessa parte final, também apoiada pela diferença de dinâmica entre ambas.

The image shows three staves of musical notation. The first staff has a blue box labeled 'A' around a section of music with a dynamic marking of 'mf'. The second staff has a blue box labeled 'B' around a section of music with a dynamic marking of 'f', and another blue box labeled 'C' around a section of music with a dynamic marking of 'ff'. The third staff has a dynamic marking of 'fff'.

**Figura 42:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 8). Sequências.

O trecho logo após a segunda sequência (letra C na figura 42) começa com motivos análogos àqueles que dão início às sequências, porém, ao invés de seguir para as suspensões de antes, ele se expande em direção ao ápice da frase, ou seja, o acorde com a dinâmica *fff*,

(circulado na figura 43). Busquei pedalizar o final da obra de acordo com a maneira como organizei todo o trecho, isto é, pedal do início ao fim em cada uma das sequências, com uma troca leve de uma para outra, e um pedal contínuo no início da passagem de expansão até o final da peça.

**Figura 43:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 8). Finalização.

Após o acorde em *fff*, uma sequência descendente de tríades conduz até o extremo-grave do piano, mais especificamente, ao réb1 com fermata. Pelo fato das tríades estarem dispostas ao longo de todos os registros do instrumento, e em razão de possuir um volume considerável de ressonância sustentada no pedal, decidi executar as tríades com toques rápidos e incisivos, com o objetivo de ressaltá-las em meio às reverberações, e para provocar ainda mais ressonância. A obra termina com uma linha ascendente formada por notas longas consecutivas, que parte do réb1 com fermata no extremo-grave, e termina na nota si no extremo-agudo, justamente no registro em que a obra começa. Durante o estudo desse trecho final, me lembrei do efeito que havia escutado na gravação da própria Marisa Rezende, em que a linha ascendente se esvaía juntamente com o declínio da ressonância. Anteriormente, eu havia executado essa linha de forma muito precipitada, e quando eu chegava ao seu final, ainda havia uma quantidade muito grande de ressonância soando, o que me forçava a ter que esperar muito tempo para que

o som decaísse, mesmo com retirada gradual do pedal. O desafio foi justamente adaptar o toque e dinâmica ao longo da linha de acordo com o declínio da ressonância. Eu poderia ajudar o declínio da ressonância com um levantamento gradual do pedal bastante controlado ao longo da linha, mas quando experimentei essa opção, senti que as fundamentais foram bastante prejudicadas, o que a meu ver, fez com que a ressonância perdesse a qualidade do som.

Quando mostrei a performance da obra completa para minha professora, Catarina Domenici, muitos detalhes já haviam melhorado em relação aos toques e dinâmicas nas três primeiras páginas, e a intenção da parte do extremo-grave já estava bem mais convincente. Minha professora comentou que, na parte do andamento “Vivo”, seção E, eu ainda podia explorar maneiras de mesclar as sonoridades das tríades através dos toques, aproveitando a diferença de dinâmicas entre elas.

**Figura 44:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 7). Dinâmicas das tríades.

Ao piano, a professora Catarina começou a experimentar alguns toques no trecho ilustrado acima, mostrando como as tríades em dinâmica mais suaves (circuladas na figura 44), através de um toque mais lento, podem emergir de dentro da ressonância mais brilhante das tríades em dinâmicas mais fortes (em retângulos na figura 44), executadas por meio de toques mais rápidos. Escutando o resultado enquanto a professora Catarina tocava e mostrava o trecho achei o efeito especialmente bonito, pois criava uma espécie de sombreamento das sonoridades triádicas, e também, um efeito de profundidade já que os grupos em dinâmica mais suave soavam em segundo plano. Logo imaginei que essa opção, quando aplicada a toda àquela seção em especial, iria criar uma imagem sonora bem mais rica. Em relação ao final, mais especificamente, às sequências que preparam a finalização da obra (figura 42), a professora Catarina comentou que as tríades graves precisavam de timbres mais definidos, isto é, uma

atenção maior no *voicing* dos acordes, pois o som estava soando difuso demais, o que comprometia a cor das tríades, a qualidade da ressonância e o próprio contorno das sequências que eu havia planejado. Para fazer esse ajuste, ela sugeriu que eu explorasse esses acordes, ora destacando as notas intermediárias, ora as agudas, ouvindo o impacto que os efeitos e as mudanças ocasionavam na ressonância, para então escolher uma opção que me agradasse.

No quadro abaixo, exponho uma síntese de algumas de minhas decisões interpretativas em *Ressonâncias* que considero como as mais relevantes:

#### 2.4 *Miragem* (2011)

Sem dúvidas, *Miragem* foi a obra que mais desafios me propôs. Foi a primeira vez que tive em meu repertório uma peça que utiliza técnica expandida e notação gráfica, com as quais eu não estava acostumado e não sabia interpretar. Sempre tive muita curiosidade e vontade de estudar peças que exploram sons não convencionais do piano, como as obras *Aeolian Harp* (1923) e *The Banshee* (1925) do compositor norte-americano Henry Cowell (1897 – 1965), ou ainda as peças para piano preparado de John Cage (1912 – 1992) como *Bacchanale* (1940). Eu tinha conhecimento de alguns compositores brasileiros que haviam escrito peças para piano com técnicas expandidas como Jorge Antunes (1942), Calimério Soares (1944) e Aylton Escobar (1943), porém, nunca tive a oportunidade de estudá-las, em parte, pela dificuldade em ter acesso às partituras. Portanto, fiquei muito empolgado em saber que teria em meu repertório uma peça que me permitiria vislumbrar outras faces do meu instrumento, ainda mais sendo obra de uma compositora com a qual muito me identifico.

Durante a minha trajetória com *Miragem*, necessitei desenvolver autonomia em relação ao meu processo de construção de performance da peça. Assim como no caso de *Ressonâncias*, raras foram as vezes que mostrei o andamento do estudo para a minha professora de piano, em razão de termos acordado que a interferência dela nas minhas escolhas interpretativas deveria ser mínima, considerando os objetivos do meu projeto de pesquisa. Em meados do mês de maio, recebi a partitura de *Miragem* através da minha professora de piano Catarina Domenici, e comecei a estudar a peça por volta da segunda semana de junho, quase ao mesmo tempo em que comecei a estudar *Ressonâncias*.

Para as ações realizadas nas cordas do piano, se faz necessário o uso de uma baqueta com ponta de feltro, a qual é geralmente utilizada para tocar tímpano. Minha professora já havia me alertado para o fato de que há inúmeros tipos de baquetas com pontas de feltro disponíveis



no mercado, e que eu deveria levar isso em consideração, pois diferentes tipos de baquetas produzem sons distintos quando percutidas nas cordas do piano.

No decorrer da semana, fiz uma pesquisa em catálogos de lojas de instrumento e acessórios musicais na internet para conhecer os tipos de baquetas disponíveis. De acordo com o levantamento que fiz, os modelos variam em relação ao tipo de feltro utilizado para a confecção da ponta, podendo ser macio, médio ou rígido; tamanho, espessura e formato das hastes; formato das pontas, as quais podem ser arredondadas ou achatadas. Senti dificuldade em encontrar essas baquetas nas lojas especializadas na cidade de Porto Alegre, pois a maioria não vende baqueta para tímpano em razão da baixa procura, ou então, as que vendem não costumam colocar uma quantia muito grande em estoque, e quando o produto esgota, não há interesse imediato na reposição, conforme um dos lojistas pessoalmente me explicou. Somente duas lojas possuíam baquetas com pontas de feltro disponíveis em estoque. A figura 45 mostra uma baqueta, em três ângulos diferentes, que corresponde à mesma marca e modelo que encontrei nessas lojas:



**Figura 45:** Baqueta da marca C. Ibañez, modelo *Tympani*, escolhida para o estudo da obra.

Como eu necessitava com certa urgência de uma baqueta para dar início aos meus estudos, e levando em consideração a escassez de outros tipos de baquetas nas lojas – mesmo na internet – escolhi o modelo ilustrado acima, da marca *C. Ibañez*, que possui uma haste de tamanho padrão e feltro de densidade rígida.

Em um momento posterior, consegui emprestada outro tipo de baqueta com ponta de feltro, exatamente do mesmo modelo mostrado na figura 46 em dois ângulos diferentes. Essa

baqueta possuía formato, peso e densidade bastante diferentes em relação à mostrada na figura 45. A ponta era arredondada, a haste levemente mais pesada e o feltro mais macio.

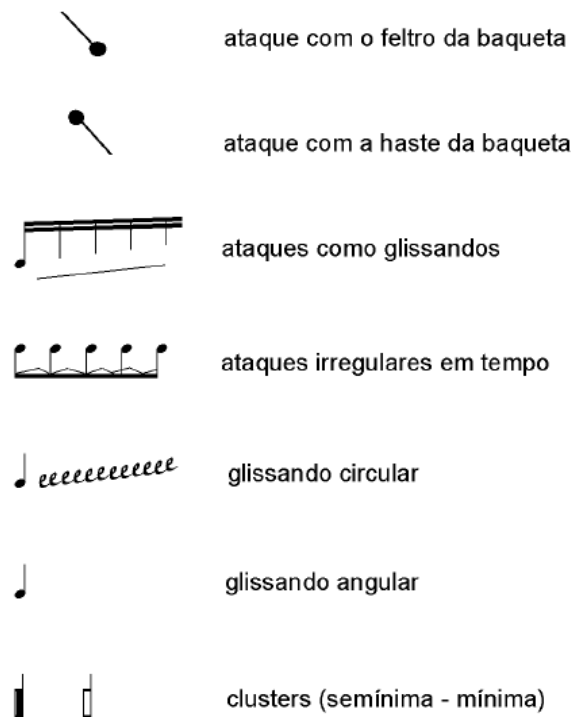


**Figura 46:** Baquetas da marca *Liverpool*, modelo para tímpano.

Na primeira vez que estudei usando uma baqueta *Liverpool*, percebi que não era a mais adequada para a situação. Ao realizar um ataque na corda do piano, notei que o som saiu muito esparzido com essa baqueta. Os *glissandi* saiam abafados, e mesmo se eu colocasse mais pressão na ponta da baqueta, não surtia muito efeito. Senti muito mais dificuldades para realizar o *crescendo* nos *glissandi* circulares, pois para poder dar volume ao gesto eu precisava colocar muita pressão na ponta da baqueta, em razão dela ser macia demais. Por possuir uma área maior de contato, a ponta arredondada acarretou em um outro problema: ao tentar tocar determinada nota nas cordas, ela acabava esbarrando em notas adjacentes à que eu queria, sendo que a outra baqueta com a qual eu estava estudando possui um desenho que me permite atacar a corda com mais precisão, usando sua aresta. Por essas razões, abandonei a ideia de seguir utilizando a baqueta *Liverpool* em meus estudos e continuei com a *Ibañez*.

Meu próximo passo foi ir até o piano de cauda da sala em que estudo no PPGMUS da UFRGS e começar a explorar a peça, para ver o que eu conseguia fazer a partir das informações contidas na partitura. Antes de mais nada consultei a bula, mostrada na figura 47, a qual fornece instruções de como realizar os sons representados pelos sinais gráficos na partitura.



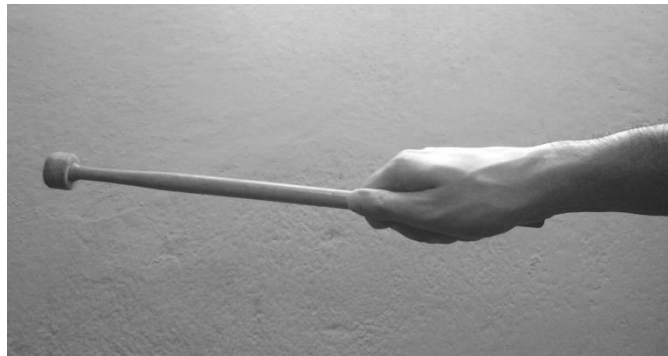


**Figura 47:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 6). Reprodução da bula de instruções.

Percebi que algumas das instruções eram bastante claras e objetivas, como as duas primeiras que são relativas à quando se deve tocar com a ponta da haste ou com a ponta de feltro da baqueta, e também a última indicação sobre os *clusters*. No entanto, as demais me colocaram diante de dúvidas, como por exemplo, a instrução descrita como “ataques como *glissandos*”. Nesse caso, eu não pude concluir se vários ataques consecutivos deveriam ser executados durante o movimento do *glissando* (ataques como se fossem *glissandos*), ou se o *glissando* ocorre após o ataque (ataque com *glissando*, se considerarmos a possibilidade de que há um erro de digitação na bula). A instrução seguinte, “ataques irregulares em tempo”, também despertou dúvidas em mim. O desenho que indica tal ação possui linhas que sobem e descem abaixo das cabeças das notas, o que pode indicar tanto a variação temporal, com acelerandos e desacelerandos, quanto variação das intensidades dos ataques, saindo de *p* indo para *f* e retornando à *p*, por exemplo. A quinta instrução, “*glissando circular*”, é mais tangível, já que o gráfico e a descrição fornecem uma conexão mais direta com o tipo de movimento necessário para produzir o som. Em relação a sexta instrução, “*glissando angular*”, creio que se trata de um erro na edição, uma vez que não consta o gráfico correspondente. É possível que, para alguém que está bastante familiarizado com esse tipo de notação e, conseqüentemente, já possui um conhecimento mais amplo do repertório de sinais gráficos utilizados em execuções com

técnica expandida, tais questões possam soar bastante ingênuas. No entanto, quando se trata de alguém que aborda uma obra como essa pela primeira vez, todo e qualquer detalhe faz diferença.

Após ter levantado esses questionamentos a partir das informações da bula, fui para o meu primeiro estudo, o qual na verdade foi uma atividade exploratória ao piano, fazendo alguns *glissandi* nas cordas com a baqueta para sentir o movimento e o som, executando alguns ataques aleatórios nas cordas, observando a diferença do som emitido com a ponta da baqueta e com a ponta da haste, enfim, fiquei um bom tempo explorando esses sons no intuito de me ambientar. Concentrei-me também na técnica de ataques rápidos com a baqueta, os quais eu iria necessitar em função dos trêmulos, e parti para experimentações ao instrumento: tentei tocar com o punho mais solto, com um pouco mais de ação do braço, sem ação do braço, segurando a baqueta mais na ponta da haste, mais ao centro, e foi em uma das vezes que mudei a maneira de segurar a baqueta, que senti uma possível solução para a realização dos ataques. Durante a fase de exploração, eu havia tentado realizar os trêmulos nas cordas segurando a baqueta conforme ilustrado na figura 48:



**Figura 48:** Modo de segurar a baqueta - I

No entanto, esse modo de segurar não me permitia um controle muito eficiente de ataques rápidos próximos às cordas, o que eu conseguia de maneira muito mais fácil manuseando a baqueta de acordo com a figura 49:



**Figura 49:** Modo de segurar a baqueta - II

Da maneira ilustrada na figura acima, senti mais liberdade do meu punho e maior controle nos ataques mais próximos às cordas, tanto com a ponta de feltro quanto com a ponta da haste. Senti também que a baqueta ficava mais livre entre meus dedos para poder responder aos ataques, sendo que da maneira ilustrada na figura 48, a baqueta ficava muito travada em minha mão, me passando uma sensação mais rígida, o que talvez fosse mais adequado em outras ocasiões, mas me refiro especialmente aos trêmulos.

Comecei também a focar na localização das notas na lira do piano. A primeira ideia que tive para me localizar foi recorrer a marcações nos abafadores do piano com fitas adesivas coloridas. Devido a minha insegurança com esse tipo de estratégia de localização, comecei colocando marcações em todas as notas que eu precisava atacar com a baqueta, já que não eram tantas, mas mesmo assim a quantidade de marcações mais me confundiu do que auxiliou. Preferi então, usar uma espécie de marcação referencial, isto é, marcava algumas notas que, através de suas posições, eu conseguia rapidamente achar as outras por aproximação. Por exemplo: marcando o lá#2 no grave, eu saberia que duas cordas acima eu estaria no dó#3, e duas abaixo no láb2, e assim fui fazendo com as outras cujo intervalo entre elas não fosse muito extenso, caso fosse, eu recorria a outras marcações também referenciais. O que me ajudou muito a me familiarizar com a localização das notas na lira do piano, foi “brincar” improvisando melodias nas cordas e nos diversos registros. Lembro-me de que muitas vezes, eu iniciava meus estudos com esse exercício, ora improvisando melodias mais curtas, ora melodias com saltos e também, fazendo acompanhamentos com acordes na mão esquerda para treinar a coordenação envolvendo o uso de ambas as mãos em planos diferentes, já que a compositora faz uso tanto da escrita convencional, a qual é mais predominante na mão esquerda, e de sinais gráficos que indicam ações a serem executadas com a mão direita nas cordas do piano com a baqueta.

Após a etapa de exploração dos sons no interior do piano, me preendi à partitura para assimilar algumas informações, concentrando-me em reconhecer as reiterações de ideias, os

elementos que se modificam quando essas ideias reaparecem e os materiais principais, com o propósito de mapear a obra para a performance.

Das três obras para piano de Marisa Rezende, *Miragem* foi a única que não memorizei. Acredito que pelo fato dela ter sido a primeira obra com técnica expandida que estudei, e em razão do tipo de escrita com o qual eu não estava acostumado, acabei me sentindo desconfortável em me desprender totalmente da partitura durante a performance. O que fiz foi a memorização de alguns trechos, principalmente daqueles em que eu necessitava de uma maior concentração para realizar as ações nas cordas e no teclado do piano.

Como a própria compositora afirma, *Miragem* é uma obra bastante amarrada em termos de sonoridade, devido à predominância dos conjuntos de alturas iniciais mi-fá#-si-lá#-dó, às quais são adicionadas outras notas ao longo da obra (REZENDE, 2014b, vídeo parte 3, 3'00''). A obra toda possui o pedal contínuo, como indicado na figura abaixo, o que faz da ressonância um elemento essencial da sua identidade sonora. Logo no início, o conjunto de notas principais é apresentado:

The image shows a musical score for the beginning of Marisa Rezende's *Miragem*. The score is in bass clef and includes dynamic markings (*mp*, *mf*, *pp*), performance instructions ("Muito lento e livre", "expressivo", "ord."), and a "Pedal contínuo" instruction. The score features a circled chord and a section marked "B" with a "cresc. molto" marking. The score is divided into two systems, A and B, with a blue bracket indicating the "Pedal contínuo" instruction.

**Figura 50:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). Início do primeiro sistema.

A figura acima mostra o início da peça e a figura 51, sua continuação. Nos trechos compreendidos pelas figuras 50 e 51, não há nenhuma nota fora do conjunto mi-fá#-si-lá#-dó. A fim de organizar, relacionei os materiais desse trecho de acordo com as marcações na figura 50: as tercinas do início (segunda metade do trecho marcado pela letra A na figura 50) são usadas para construir um movimento de expansão representado pela letra B, o qual é combinado com o trinado. Ambos os trechos marcados possuem uma suspensão em fermatas, sendo que a

segunda é sobre notas mais longas. Na sequência, há uma reiteração dessas mesmas ideias com algumas alterações, como é mostrado na figura 51:

Figura 51: Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). Reiteração dos materiais.

Assim como o trecho anterior, não há outras notas além das que constituem o grupo principal mi-fá#-si-lá#-dó. O sib3 que aparece é correspondente enarmônico de lá#, portanto, não há diferença de sonoridade, apenas de notação. Assim como no trecho da figura 50, o trecho da figura 51 começa com um perfil similar (letra A na figura 51), porém, com mais notas adicionadas. Após o grupo A na figura 50, há um evento bastante conciso antes de começar o grupo B das tercinas. Após o grupo A na figura 51, há um evento mais elaborado antes de começar o grupo B das tercinas, o que aumenta um pouco a dimensão de todo o trecho. Essas relações me permitiram a visualização de ambos os trechos como frases correlacionadas.

Nos meus primeiros estudos, separei justamente os trechos ilustrados nas figuras 50 e 51 para trabalhá-los com mais atenção, e também, para procurar me familiarizar a tocar em dois planos diferentes, ou seja, ao teclado do piano e em seu interior. Na pauta inferior não observei nenhuma questão técnica ou notacional que tenha me levado a dúvidas ou indecisões. No entanto, na pauta superior, os ataques com a baqueta na nota lá#0, foi o suficiente para que eu me conscientizasse sobre a necessidade de desenvolver uma maneira mais eficaz de me localizar na lira do instrumento. Nesse caso, a resolução foi simples pelo fato da corda correspondente à nota ser a segunda da esquerda para a direita. Fiquei um certo tempo experimentando diferentes ataques na corda da nota lá#0, buscando maneiras de relacioná-la à ressonância da parte da mão esquerda. Notei também que o som variava e acordo com a região

da corda que era percutida com a baqueta: no centro, um som mais reverberante, e nas extremidades, um som mais opaco.

Adiante, no trecho mostrado na figura 52, há o surgimento de novas sonoridades.

The image shows a musical score for Marisa Rezende's 'Miragem' (page 3). It consists of two staves in bass clef. The upper staff contains a sequence of chords and notes, with a blue rectangle highlighting a specific section. The lower staff contains a sequence of notes and chords, with a blue diamond highlighting a specific section. Dynamics include *mf*, *f*, *gliss.*, and *mp*. There are also markings for triplets (3) and a fermata.

**Figura 52:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). Aparecimento do dó# (réb) e ré#.

Marcado com um retângulo na figura 52, há o momento em que uma nova sonoridade é agregada, tanto na mão esquerda quanto na direita com a baqueta, ou seja, o dó# e seu enarmônico réb. O trecho circulado no início da figura 52 é similar ao trecho circulado na parte superior da figura 51, diferindo somente no fato de que está escrito com notas de valores mais curtos. Há também, a primeira aparição do ré#, tocado com a baqueta na parte inferior da figura 52, com fermata. Vejo todo o trecho descrito na figura 52 como uma finalização da parte “Muito lento e livre” (figura 50), cujo acorde destacado com um losango na figura 52, marca essa finalização e reitera as sonoridades características do grupo principal (mi-fá#-si-lá#), com a nota dó# ao invés de dó.

Até o momento, as ações da baqueta foram, basicamente, ataques diretos e trêmulos nas cordas com a ponta de feltro. Ao tentar realizar o trêmulo com a baqueta, percebi que ainda precisava de um certo tempo para me acostumar com os ataques rápidos, pois o som saiu desequilibrado e com solavancos.

A partir do momento ilustrado na figura 53, “Mais lento e doce”, há uma maior variedade de ações realizadas pela baqueta.

Mais lento e doce  
(o)

Tempo primo  
(j)

Figura 53: Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). “Mais lento e doce”.

Logo no início desse trecho, na parte superior da figura 53, os ataques irregulares com a baqueta na corda da nota mi<sub>2</sub> acompanham a frase na mão esquerda ao teclado, que recobra a sonoridade da melodia inicial da peça, porém, com mais notas agregadas, incluindo o dó#. Após o “Tempo primo”, o trecho então chega ao *glissando* circular, em destaque na figura 53. Durante o estudo, ao olhar para o aspecto geral da primeira página da partitura, notei que o *glissando* circular era bastante recorrente, principalmente da segunda metade dessa página em diante. A própria notação gráfica e a maneira como ela está disposta na pauta, evoca tanto a ideia sonora quanto a gestual, isto é, a execução dos movimentos circulares nas cordas do piano e sua direção, indo com gesto ascendente do grave para o agudo. No entanto, ressalto que tive dúvidas em relação à qualidade sonora, pois percebi que o grau de pressão da baqueta nas cordas podia ocasionar um som mais áspero ou mais brando durante a execução. A princípio, quando experimentei executar os *glissandi* juntamente com a mão esquerda, acabei optando pelo som mais brando e com menos pressão da baqueta nas cordas para não obscurecer os contornos da parte realizada ao teclado, conseguindo assim uma maior diferenciação entre os dois níveis.

O *glissando* circular em destaque na figura 53, conduz ao andamento “Mais movido”, o qual prossegue para o momento mais dramático desta primeira página, conforme ilustrado na figura 54:

Mais movido Tempo primo

Figura 54: Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). “Mais movido”.

O movimento descendente desse trecho tem como objetivo chegar ao *cluster*, (circulado na figura 54), seguido por *glissandi*, tanto na mão esquerda quanto na direita. Durante o movimento em direção ao *cluster*, a nota mi# (ou fá, enarmônico, em retângulo na figura 54), aparece pela primeira vez e é reiterado posteriormente, (em losango da figura 54). O difícil nesse trecho, foi fazer com que ambos os planos se conectassem para criar a mesma intenção expressiva. Vemos que, tanto a parte com a baqueta quanto a do teclado descrevem uma linha descendente até ao grave, seguida de uma subida repentina através dos *glissandi*, circular na direita com a baqueta, e na direita ao teclado. A primeira vez que tentei executar esse trecho, o resultado foi bastante desconexo, sem a intenção de chegada ao grave, e os movimentos ascendentes me pareceram bastante descoordenados. Eu ainda precisava de mais segurança para poder conseguir a expressividade que trechos assim exigiam. De acordo com a própria compositora, o *cluster* e os *glissandi* causam uma saturação, usando o total cromático a que temos acesso no sistema temperado (REZENDE, 2014b, vídeo parte 3, 4’02’’).

Mais lento ----- *acelerando* -----

e crescendo rall.

virar baqueta

Figura 55: Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). Final da primeira página.



Após a saturação do *cluster* e dos *glissandi*, a textura se rarefaz até chegar ao “Mais lento”, indicado na figura 55. A partir daí, há repetições de ideias baseadas no excerto em destaque figura 55, as quais são acompanhadas por *glissandi* circulares, e segue acelerando e crescendo até o *rallentando* no final da página. Um aspecto importante sobre a primeira página, é que todas as ações realizadas com a baqueta foram feitas com sua ponta de feltro, o que muda bastante na parte seguinte, em que predominam ações feitas com a ponta da haste da baqueta, o que gera um contraste sonoro muito marcante.

**Figura 56:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). Início com haste da baqueta.

No início do primeiro sistema da segunda página, ilustrado na figura 56, a mão esquerda realiza melodias que relembram sonoridades do início da obra, usando todas as notas do conjunto principal (mi-fá#-si-lá#, e seus enarmônicos), mais as que foram agregadas ao longo da página anterior (dó# e fá, e seus enarmônicos). No entanto, essas sonoridades são agora acompanhadas pelo som mais marcante dos *glissandi* angulares que acontecem após o ataque na nota lá#0, feitos com a ponta da haste da baqueta. Como mencionei anteriormente, eu havia notado um possível erro de edição na bula, a qual não mostra a representação gráfica do *glissando* angular, e logo deduzi que o gráfico em ziguezague (em retângulo na figura 56) se tratava exatamente dessa informação ausente. A própria definição da bula, *glissando* angular, não transmite muitas ideias relativas à execução sonora, portanto, me ative ao próprio desenho das linhas em ziguezague. Executei o gesto tentando reproduzir esse desenho nas cordas e percebi que o som produzido foi bastante áspero e agressivo, por conta de ser executado com a ponta da haste da baqueta, e diante disso, acabei optando por uma qualidade sonora mais branda conseguida através da colocação de menos da pressão na ponta da haste, fazendo com que ela resvalasse de maneira menos ruidosa nas cordas.

O trecho que dá seguimento, com trêmulos entre ambas as mãos (letra A na figura 57), cria outro ápice na peça, chegando pela primeira vez à dinâmica *fff*, e ao mesmo tempo, fazendo surgir o mibb (ré), outra altura que até então não havia aparecido. Toda a ressonância proveniente desses trêmulos serve de conexão para os dois eventos posteriores (letras B e C na figura 57):

**Figura 57:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). "Mais movido"

Os dois trechos representados pelas letras B e C na figura 57, são bem similares ao trecho que representa o ápice na primeira parte da obra (figura 54). Aqui, eles prolongam a dramaticidade dos trêmulos: o primeiro trecho, letra B, é em dinâmica mais suave que o final do trêmulo, mas forte o suficiente para manter sua atmosfera tempestuosa. O segundo trecho, letra C, é mais ameno e dissipa a tensão dos eventos anteriores, o que é acentuado através da indicação “acalmando” posta acima. O trecho imediatamente a seguir continua a dissipação através da rarefação da textura:

**Figura 58:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). Rarefação textural.

Essa rarefação prepara a ambiência para o “Tempo primo – muito calmo”, o qual possui o caráter bastante contemplativo e introspectivo.

**Figura 59:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). "Tempo primo - muito calmo"

Sobre o trecho ilustrado na figura 59, a compositora diz que ele fica congelado durante muito tempo devido à repetição do material (REZENDE, 2014b, vídeo parte 3, 5’32’’). A meu ver, é justamente a repetição desse material que gera um contraste bastante especial nessa parte. Nesta seção, a compositora privilegia certas notas (ré#-mi-fá#-lá#-si) para criar a sonoridade

predominante, formando pequenos arcos melódicos que, no geral, vão do si<sup>2</sup> até o ré<sup>#</sup>4. Nessa parte central, houve uma particularidade técnica que se mostrou bastante importante para a criação dessa atmosfera contemplativa. Algumas das notas que são tocadas em trêmulo com a ponta da haste da baqueta são as mesmas que necessito tocar ao teclado, o que causa um ruído no momento em que ambas as ações acontecem simultaneamente. Para tentar amenizar esse ruído, precisei ensaiar uma coordenação bastante complicada entre ambas as mãos: no momento em que eu fosse tocar a nota ao teclado, eu precisaria cessar discretamente o trêmulo na corda correspondente à essa nota, para que o contato da ponta da haste na corda não interferisse no ataque ao teclado. É algo difícil de conciliar, pois exige muita sincronia entre as mãos, talvez, um dos detalhes mais difíceis de toda a obra para mim. As notas ré<sup>#</sup>, lá<sup>#</sup> e si correspondem ao grupo que predomina na parte dos trêmulos com a baqueta. De um modo geral, consegui uma sonoridade mais delicada entre ambos os planos, fazendo com que os trêmulos soassem como extensões das notas tocadas ao teclado.

Na sequência, as mesmas sonoridades ainda são mantidas, porém, nota-se certa predileção sobre as notas ré<sup>#</sup> e o lá<sup>#</sup>, como mostrado na figura 60:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplets (indicated by a '3' over a bracket) and a 'rall.' (rallentando) marking with a dashed line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with several triplets (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#).

**Figura 60:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). Continuação do "Tempo primo - muito calmo"

A atmosfera mais impetuosa proposta pelos trechos das figuras 56 e 57, juntamente com a atmosfera mais lírica e introspectiva dessa parte central ilustrada nas figuras 59 e 60, formam uma oposição essencial para o aspecto dramático dessa segunda página, já que a primeira, embora tenha seu momento de ápice, possui um caráter muito mais contido.

Logo após o trecho acima (figura 60), inicia-se uma linha ascendente que *rallenta* até alcançar uma parte ainda mais lenta ("Lentíssimo" na figura 61). Percebe-se também, que o sol<sup>#</sup> surge pela primeira vez durante o desenvolvimento dessa linha, o que dá a ela uma sonoridade diferenciada em relação às demais, com uma coloração de mí lídio.

The musical score for Figure 61 consists of four staves. The first two staves are in treble clef. The first staff begins with a *rall.* marking and a dashed line above it. The second staff continues the melodic line. The third staff is in bass clef and features a *Lentissimo* marking with a dashed line above it. The fourth staff is in bass clef and begins with a *pp* marking and a triplet of eighth notes. The overall texture is sparse and contemplative.

**Figura 61:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). Linha ascendente.

A meu ver, essa linha descreve uma extensão da atmosfera introspectiva da parte “Tempo primo – muito calmo” (figura 59), pois conforme caminha em direção ao lá#5 no agudo, ela também vai conduzindo essa atmosfera em direção ao seu fim, o que acontece de maneira mais efetiva no momento seguinte, ilustrado na figura 62:

The musical score for Figure 62 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and shows a melodic line that becomes increasingly tremulous and sparse, ending with a fermata and an upward-pointing arrow. The lower staff is in bass clef and features a *pp* marking and a triplet of eighth notes. The overall texture is very light and ethereal, with the upper staff marked *morrendo...*

**Figura 62:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). Diluição completa da linha.

No trecho da figura 62, a diminuição da linha é feita com os trêmulos após o último acorde da mão esquerda. Os trêmulos que antes estavam nas notas adjacentes ao ré#5, vão em direção ao agudo e desaparecem, fazendo seguindo a indicação “morrendo...” posta na partitura. Após a fermata na pausa de semínima (figura 62), tem início outro evento que prepara a obra para seu fim, o qual é mostrado na figura 63:

Figura 63: Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). "Tempo primo"

A passagem ilustrada na figura 63 retorna ao “Tempo primo”, isto é, um tempo mais movido. Os trinados e os trêmulos produzem muita ressonância, o que considero essencial para a finalização da obra, pois escolho fazer o decrescendo da parte seguinte (“Lentíssimo”, na figura 64”) juntamente com o decaimento dessa ressonância. Em razão disso, percebi que não poderia esperar muito tempo nas fermatas após o *rallentando* (final do sistema na figura 63), caso contrário a ressonância iria se perder e eu iria ficar sem sonoridade suficiente para produzir o efeito do decrescendo.

Figura 64: Marisa Rezende, *Miragem* (página 5). "Lentissimo".

Procurei fazer o início do “Lentíssimo” dentro da ressonância dos trêmulos anteriores, com um toque mais suave e lento, embora eu considere difícil controlar o nível sonoro em razão dos trinados. A linha ascendente da mão esquerda decresce conforme se aproxima do grupo de notas com fermata. A mão direita também se movimenta em direção ao repouso em um conjunto de notas com fermata (em retângulo na figura 64), porém, ao longo do caminho, reitera grupos

de notas que recobram a sonoridade inicial da obra, com exceção do sol# no primeiro grupo de notas tocadas pela mão direita (“Lentíssimo”, figura 64).

A conclusão de *Miragem* acontece através da reiteração das sonoridades de ré# e lá#, alturas estas que foram bastante usadas na parte central, porém, agora aparecem no extremo grave do piano. As sonoridades que encerram a obra são *glissandi* feitos com a unha nas cordas, indo do registro médio para o agudo, e depois, extremo agudo. Esses *glissandi* enfatizam o efeito de desaparecimento da ressonância dos eventos anteriores.

No quadro abaixo, apresento uma síntese de alguns pontos que considero mais relevantes em minhas escolhas interpretativas:

### 3. A INTERAÇÃO COM A COMPOSITORA

#### 3.1 Envio das gravações à compositora

No dia 02 de setembro de 2014, com o auxílio de uma câmera digital, gravei em áudio e vídeo as minhas performances de *Contrastes* e *Ressonâncias* na Sala Armando Albuquerque, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na ocasião, eu ainda estava em fase de consolidação da minha performance da obra *Miragem*, e me senti desconfortável com a ideia de enviar à compositora uma gravação em que eu ainda não tinha posicionamentos sólidos em relação às minhas escolhas interpretativas, situação essa que era bem diferente com as outras duas obras, pois eu já havia tocado *Contrastes* em 2013, e já começava a criar vínculos mais estreitos com *Ressonâncias*.

Para o envio das gravações, criei uma conta no site de compartilhamento gratuito de vídeos Youtube<sup>17</sup>, e aloquei minhas gravações no servidor do site em caráter privado<sup>18</sup>. No dia 14 de setembro de 2014, enviei por e-mail os links de ambas as gravações para Marisa Rezende. No dia 22 de setembro de 2014, Marisa Rezende me enviou um e-mail contendo em anexo suas considerações sobre as minhas gravações (ANEXO A). O que apresento neste capítulo, são as reflexões que realizei após receber as considerações de Marisa Rezende, as quais foram cruciais para ampliar e transformar alguns de meus pensamentos sobre as obras, sobre o entendimento do estilo da compositora e sobre a minha própria prática interpretativa.

##### 3.1.1 Sobre as considerações de *Contrastes*

As primeiras considerações feitas pela compositora acerca da minha performance de *Contrastes*, foram referentes a aspectos que ela considerou sonoramente bonitos, como a imponência das sonoridades dos acordes graves – compassos 27 e 32 –, as notas agudas dos compassos 37 e 41, a oposição da parte expressiva com a mais imponente no final da peça e também, congratulando a minha compreensão do *ethos* da obra. Fiquei muito satisfeito e

---

<sup>17</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>.

<sup>18</sup> Por se tratar de material de pesquisa, os vídeos foram disponibilizados no Youtube em caráter privado: o site oferece essa opção no momento em que os arquivos são enviados ao servidor, assim, somente as pessoas que possuírem os endereços correspondentes aos vídeos, é que poderão acessá-los. Informações mais detalhadas sobre estas e outras funcionalidades do serviço estão disponíveis em: <<https://support.google.com/youtube/answer/157177?hl=pt-BR>>.

motivado em saber que esses pontos cativaram a atenção de Marisa Rezende, já que durante os estudos me empenhei na qualidade sonora e na escolha dos timbres. Também me alegrou saber que consegui transmitir o *ethos* da obra, e o reconhecimento desse aspecto fez com que eu tivesse um retorno muito positivo do meu trabalho em busca do caráter da obra e do estilo da compositora.

Minhas reflexões seguem a ordem das considerações enviadas por e-mail pela compositora, as quais constam na íntegra no Anexo A. Ao todo, a compositora enviou onze considerações sobre minha performance de *Contrastes*, abordando aspectos ligados ao ritmo, ressonância, timbres e técnica pianística.

A primeira das considerações é referente à relação rítmica dos grupos de colcheias e colcheias pontuadas dos primeiros compassos (figura 65).

Figura 65: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 1 - 3). Relação rítmica.

A compositora comenta sobre a importância em manter essa relação entre ambos os grupos, em que o segundo, em razão das notas pontuadas, atua como uma espécie de retenção ou *rallentando* do primeiro. Recomenda também que o uso do *rubato* nessa situação seja evitado, pois interfere e obscurece justamente a relação rítmica que possui uma importância estrutural para a obra. Sabendo desses pontos, comecei a pensar sobre quais escolhas interpretativas me levaram a tais desvios. É certo que no decorrer de meus estudos, como relatado anteriormente, considerei a proporção entre os grupos de colcheias e colcheias pontuadas um desafio a ser superado devido ao controle das pulsações, porém, o que mais me chamou a atenção foi o fato da compositora ter comentado sobre o *rubato*, recurso esse que não escolhi usar de forma deliberada. Escutei novamente a gravação buscando entender o que estava gerando o *rubato*, e após algumas escutas suspeitei de que, talvez, o *rubato* estivesse ocorrendo não só em virtude da irregularidade entre os grupos de colcheias e colcheias pontuadas, mas principalmente, da minha intenção em dar expressividade à linha da mão esquerda através de uma flexibilidade temporal desnecessária.



A segunda consideração é mais pontual e refere-se à nota si prolongada na mão esquerda nos compassos 6 e 7 (figura 66).

The image shows two systems of musical notation in bass clef. The first system is marked "poco rall. staccatissimo" and "sem pedal". It features a long note in the left hand, with a fermata above it. The second system is marked "pouco a pouco a tempo" and "mf". It shows a similar long note in the left hand, with a fermata above it. The right hand in both systems plays a series of chords and arpeggios.

**Figura 66:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 6 e 7). Prolongamento da nota si na mão esquerda.

Marisa Rezende ressalta a importância em manter a nota pressionada para abrir a ressonância para os desenhos que a mão direita realiza em seguida. Pelo fato dessa passagem não contar com o uso do pedal, eu teria que tocar a nota si com mais peso e timbre, para que ela tivesse projeção suficiente para durar o quanto fosse necessário.

O terceiro ponto relaciona-se diretamente com o toque ao piano. A compositora comenta que eu poderia executar os arpejos dos compassos 13 e 14 (figura 67) com mais peso e definição.

The image shows three systems of musical notation in bass clef. The first system is marked "13" and "p subito", with "sem pedal" written below. It shows arpeggios in the left hand. The second system is marked "Ped." and shows a long note in the left hand. The third system is marked "Ped." and shows a long note in the left hand. The right hand in all systems plays a series of chords and arpeggios.

**Figura 67:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 13 - 15). Arpejos no extremo grave.

De fato, eu ainda não tinha encontrado o toque ideal para esses arpejos, e a professora Catarina Domenici havia comentado o mesmo em aula, isto é, que os arpejos precisavam de um contorno mais claro, inclusive, fazendo sugestões similares às que Marisa Rezende me fez: realizar os arpejos com “[...] um pouco mais de peso nas notas, quase um legato [...]” (REZENDE, 2014a, e-mail). Usando o vídeo para refletir sobre o gesto que eu estava executando ao piano nesse trecho dos compassos 13 a 15, percebi que eu estava buscando a definição e o destaque desses arpejos através de um toque quase *staccato*, com saída rápida da tecla, o que fazia com que algumas notas saíssem menos projetadas que outras ou até mesmo

omitidas. Assim, acabei recorrendo à escolha de um toque bem distinto em relação aos outros que eu estava utilizando para conseguir o destaque desses arpejos.

A quarta consideração trata sobre os arpejos em fusas que formam as anacruses para os compassos 17 e 19 (figura 68).

**Figura 68:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 16 - 19). Anacruse para o compasso 17 e 19.

A recomendação da compositora foi que eu pensasse na execução dessas anacruses como “acordes arpejados”, para que a “[...] forma da mão [ficasse] pronta mentalmente [para facilitar] a passagem [...]” (REZENDE, 2014a, e-mail). Indo ao piano e experimentando a passagem de acordo com as sugestões, realmente consegui executar os arpejos com mais facilidade, sobretudo, pelo fato de sentir que minhas mãos ficavam mais estabilizadas ao teclado, em oposição aos movimentos de punho desnecessários que eu estava utilizando. Do modo como executei essa passagem na gravação, acabei seccionando a frase, principalmente quando acontecia a transição dos arpejos para os acordes. Com o objetivo de conseguir segurança e precisão, recorri ao uso de cesuras depois das anacruses para ter tempo de preparar o ataque nos acordes, o que causou as quebras percebidas pela compositora.

A quinta observação feita por Marisa Rezende é sobre um erro na edição da partitura. Na edição que utilizei, o penúltimo acorde da mão direita do compasso 21 – figura 69 – está grafado com bemóis, sendo que a compositora afirma não ter acidentes.



**Figura 69:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 21). Erro da edição.

Essa correção causou mudança em minha intenção interpretativa, pelos seguintes fatos: adotando os bemóis, o acorde adquire um sentido mais dolente no contexto dessa passagem, o que me induziu a amortecer o ataque sobre ele e prolongar a terminação da frase para fazê-la mais lânguida. Ao retirar os bemóis senti o acorde mais luminoso, o que me fez querer reforçá-lo ao invés de amortecê-lo, e não prolongar tanto o final da frase.

Similar à segunda, a sexta consideração está relacionada à sustentação ou prolongamento da nota, nesse caso, o dó4 no compasso 35 (circulada na figura 70).

**Figura 70:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 35 - 37). Sustentação da nota dó.

Avaliei que deveria usar um toque mais apoiado na nota dó4 do compasso 35 e um toque mais lento para as notas seguintes, assim, ao soltá-las, o dó ainda teria projeção suficiente para durar o necessário no compasso 36.

A sétima consideração é sobre o mesmo trecho, nas fermatas no início do compasso 37. Marisa recomenda que seja dado um pouco mais de tempo nas fermatas para que o “desenho novo [entre] com mais ‘espaço’” (REZENDE, 2014a, e-mail). Eu havia pensado exatamente o contrário, ou seja, em não prolongar tanto o valor da fermata, principalmente a primeira, para não perder a conexão dessa passagem com a anterior, no entanto, não havia cogitado a possibilidade de enfatizar o começo de um novo evento, o que é mais adequado para o caso. Outra ressalva feita pela compositora é sobre a importância de não perder a ressonância da nota lá0 na mão esquerda, no extremo grave (em retângulo na figura 70), o que se relaciona com a mesma necessidade de colocar mais peso no toque para que a nota tenha projeção suficiente para acompanhar os eventos seguintes. Quando fui ao piano para repensar esse trecho, percebi

que o pedal que eu estava utilizando nas notas anteriores ao lá0 no extremo grave no compasso 37, estava obscurecendo a definição de sua sonoridade. Quando executei o trecho apenas com pedal de mão nas notas antecedentes, adicionando o pedal efetivamente após a chegada ao lá0 – baseado na própria recomendação da compositora –, ganhei muito mais sustentação sonora desta nota.

A oitava e nona considerações abordam irregularidades rítmicas. O primeiro caso ocorre no compasso 42. A compositora chama a atenção para a nota réb4 da mão esquerda (circulada na figura 71) que complementa o desenho da mão direita. Confesso que eu não havia prestado a atenção nisso, pois a princípio tentei valorizar justamente a interrupção causada pela pausa de semifusa no final do compasso 42.

**Figura 71:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 42 - 44). Complemento do desenho da mão direita.

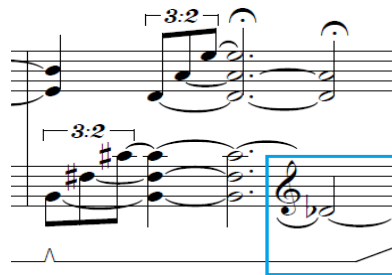
Ainda sobre o mesmo trecho, Marisa também comenta sobre a importância da distinção rítmica entre fusas e colcheias. Recorrendo à minha gravação, percebi que o *rubato* que eu estava usando para conseguir expressividade – assim como no caso dos grupos dos primeiros compassos da obra – acabava desequilibrando essas relações rítmicas. Percebi também que a precisão rítmica nessa parte faria com que eu tivesse ainda mais contraste com a seção anterior, a qual apresenta muitas das ideias usadas nesse trecho, porém, de forma mais flexível e ampliada.

A nona consideração, também relacionada à inconsistência rítmica, é sobre o compasso 48 (figura 72), e é igualmente causada pelo uso do *rubato* na intenção de conseguir expressividade.



**Figura 72:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 48). Trecho em que ocorre a inconsistência rítmica na gravação.

As duas últimas considerações da compositora são sobre pedalizações. A primeira se refere ao compasso 57 (figura 73), em que Marisa recomenda que eu não levante totalmente o pedal, para que a ressonância da nota réb4 permaneça durante o próximo compasso. Há também a questão timbrística envolvida, isto é, da necessidade de um maior peso na nota dó#4 – que torna-se réb4 por enarmonia –, para que ela possa ainda ser ouvida durante o compasso seguinte. No entanto, é igualmente importante considerar o controle do levantamento do pedal, o qual eu estava fazendo de maneira precipitada, e que por consequência, acabava comprometendo o efeito de transição para o compasso seguinte.



**Figura 73:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 57). Levantamento gradativo do pedal

A outra observação é sobre a relação enarmônica do dó#6 do acorde da mão direita, com o réb4 na mão esquerda, respectivamente circulos na figura 74. Marisa ressalta que ambos devem ser ouvidos. O réb4 forma uma sonoridade com o láb4, a qual deve dar guarnição para o que é feito pela mão direita. Igualmente, o controle do levantamento do pedal torna-se fundamental para que a ressonância não se esvaia por completo. Ouvindo minha gravação, notei que o tempo que eu levava para ir do compasso 65 para o 66 resultava em um prolongamento excessivo que quase desconectava um evento do outro, quando o esperado é que ocorra uma junção sutil entre uma parte e outra através da ressonância, que por sua vez depende do controle do pedal.

The image shows a musical score for piano, measures 63 to 66. Measure 63 starts with a forte (ff) dynamic and a 'rall.' (ritardando) marking. The music consists of chords and moving lines in both hands. Above measure 64, there is a dotted line followed by 'e dim.' (diminuendo). A blue circle highlights a note in measure 64. A blue line extends from this circle to a note in measure 65, which is the start of a new section marked 'Muito Calmo' and 'p non legato'. The dynamic changes to piano (p). The score ends with a pedal line at the bottom, showing a gradual decay of the sound over the final measures.

Figura 74: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 63 - 66). Transição gradual do pedal.

### 3.1.2 Sobre as considerações de *Ressonâncias*

Marisa Rezende inicia a seção de comentários sobre minha performance de *Ressonâncias* relatando que na gravação, pareci estar menos a vontade com essa peça do que com a anterior, atribuindo esse meu desconforto ao possível menor tempo de contato com ela ou a uma maior dificuldade. De fato, não foi apenas impressão da parte dela, pois a consolidação da minha performance de *Ressonâncias* era recente e ainda em fase de amadurecimento. Terminei a leitura da peça no início de agosto, trabalhei durante o restante do mês para firmar minhas escolhas interpretativas e realizei as gravações no início de setembro. A convivência e a criação de laços afetivos com as obras foram elementos de muito impacto no meu processo de construção da performance, que como qualquer outro tipo de relação, se estreita com o tempo. Paralelamente a isso, considero *Ressonâncias* uma obra tecnicamente mais complexa do que *Contrastes*.

Assim como em *Contrastes*, a compositora congratulou meu entendimento sobre a sonoridade da obra, dizendo que “[...] o que era piano, pianíssimo, forte... saiu ajustado e efetivo” (REZENDE, 2014a, e-mail). Outro comentário bastante significativo que Marisa Rezende fez em suas palavras iniciais, é que com um maior tempo de convivência com a obra eu iria conseguir tirar “[...] maior proveito do rubato que é a marca importante dela [...]” (REZENDE, 2014a, e-mail). Eu realmente estava trabalhando bastante a questão do *rubato*, e como a obra ainda estava em fase de consolidação das minhas ideias interpretativas, o modo como tentei aplicar esse recurso ainda se mostrava muito inadequado. Ao todo foram nove considerações enviadas no texto de Marisa Rezende.

A primeira consideração de Marisa é sobre a linha o início da obra (figura 75).



**Figura 75:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 1). Início da obra.

Marisa questiona se eu havia utilizado o pedal *una corda* para executar as linhas melódicas iniciais no extremo agudo, e caso eu tivesse, recomenda que eu não utilize e busque o pianíssimo somente através do toque. Na gravação, eu não utilizei o pedal *una corda*, e penso que a compositora possa ter tido essa impressão pelo fato de eu ter usado um toque muito superficial, leve demais.

A segunda observação refere-se ao *rallentando* no último sistema da primeira página, em que a compositora comenta que executei a passagem na qual há duas semínimas pontuadas, (em retângulo, figura 76) de maneira apressada.



**Figura 76:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 1). *Rallentando* no último sistema

Ouvindo a gravação, constatei que consegui realizar um *rallentando* satisfatório até o começo do último sistema, porém, me precipito justamente no momento das duas semínimas pontuadas, sem me dar conta do prolongamento que deveria ocorrer em razão dos próprios valores das notas.

O terceiro comentário da compositora me ajudou a perceber um desvio de interpretação muito interessante da minha parte. Marisa ressalta que, para chegar ao dó7 na dinâmica *f* no primeiro sistema da página 3 (em destaque na figura 77), é preciso fazer um crescendo no seguimento anterior. No dia que fiz as gravações para enviar à Marisa Rezende, fiz o registro de três a quatro performances de cada obra para depois escolher a que ficou melhor, e em todas elas, nesse mesmo trecho em que eu teria que chegar a uma dinâmica *f*, ao invés de crescer para ganhar impulso e alcançar a nota, eu decrescia e *rallentava*.



Figura 77: Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 3). Chegada ao *f*.

Percebendo que não havia nenhum tipo de notação que me induzisse a escolher essa interpretação, suspeitei de que eu estava associando a execução de uma linha cujo desenho ascende até o registro extremo agudo, com a dinâmica *p* ou *pp*. Talvez eu tenha estabelecido na minha audição que o registro extremo agudo, em razão da atmosfera marcante do início da obra, fosse predominantemente para uso de dinâmicas suaves, o que pode ter me conduzido a esse tipo de escolha de forma inconsciente.

A quarta observação de Marisa é sobre o tempo que utilizei na seção central dos arpejos (figura 78).

**Tempo primo**

Figura 78: Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). Tempo primo.



A compositora comenta que é importante voltar ao “Tempo primo” nesse trecho, pois isso permite deixar as sonoridades de terças mais perceptíveis, já que elas vão se firmar em tríades no final. Penso que, na intenção de dar destaque a essa seção e para valorizar os movimentos dos arpejos, acabei optando por um andamento mais rápido. Marisa também aponta para a importância de sustentar as notas que possuem ligaduras sob os dedos, já que o registro médio do piano necessita de mais trocas de pedal.

O quinto ponto comentado por Marisa Rezende é sobre a seção do extremo grave representado (figura 79):

**Figura 79:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 5). Linhas do extremo grave.

Ela confirma que esse trecho está bem e que “[...] ele soa mesmo embolado, e assim deve ser” (REZENDE, 2014a, e-mail). Gostei muito de saber disso, pois de fato eu queria passar essa impressão depois de tanto me questionar sobre o trecho. Entretanto, Marisa observa que eu poderia aproveitar mais o “acalmando” para preparar a chegada até a parte lenta. Nesse caso, eu realmente precisava me conscientizar da necessidade de começar o “acalmando” mais cedo,

assim eu teria mais espaço para desacelerar até a parte lenta, o que estava acontecendo de maneira muito brusca.

A próxima consideração da compositora diz respeito ao contraste entre o “Lento” da página 6 e a parte seguinte das colcheias pontuadas e semicolcheias (figura 80):

The image shows a musical score for piano, titled "Lento". It is in G major and 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system is marked "Lento" and "mp". The second system is marked "f". The third system is marked "p" and "mf". The score shows a clear contrast in dynamics and articulation between the sections.

Figura 80: Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 6). “Lento”.

Marisa comenta que toquei o “Lento” muito “a tempo” e que podia ser mais expressivo. Penso que a ausência de ligaduras no início do trecho em questão possa ter me transmitido uma impressão mais estática, o que me levou a querer enfatizar a organização rítmica de forma estrita. Marisa continua dizendo que o aspecto “[...] mais rítmico e mais marcado [...]” (REZENDE, 2014a, e-mail) é o caráter do trecho seguinte, dos grupos das colcheias pontuadas e das semicolcheias. Portanto, é necessário haver esse contraste entre algo mais flexível e outro mais marcado.

O sétimo ponto refere-se ao “Vivo” (figura 81), o qual Marisa comenta ter saído bem em intenção, porém, chama a atenção para a necessidade de um melhor ajuste da sôbra de ressonância para que a tríade de dó maior apareça de maneira mais clara. Considerei ter faltado

mais destaque nos ataques dos acordes e um maior controle do pedal, o que ainda precisava ser melhor explorado durante meus estudos.

**Figura 81:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 7). "Vivo".

O penúltimo aspecto abordado pela compositora é sobre um erro de leitura que cometi na última página (figura 82), em que li algumas notas uma oitava acima do que deveria ser. No caso do acorde no primeiro sistema (letra A na figura 82), ao ouvir a minha gravação, não percebi erro. No entanto, nas últimas notas do segundo sistema (letra B na figura 82), eu realmente havia tocado as notas uma oitava acima, provavelmente, em razão de ter me equivocado com a notação de claves adicionais usada pela compositora, para indicar transposições de oitavas. Percebi também, que nas figuras similares do terceiro sistema (letra C na figura 82), eu havia cometido o mesmo erro, isto é, tocado as notas uma oitava acima. Assim, creio que a compositora possa ter se equivocado apenas na indicação do trecho.

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system shows a right-hand chord circled in blue and labeled 'A'. The second system shows two chords circled in blue, one in the right hand and one in the left hand, labeled 'B'. The third system shows a chord in the right hand circled in blue and labeled 'C'. Dynamics include *mf* and *ff*.

Figura 82: Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 8). Erros de leitura.

A última consideração foi referente às fermatas nas notas réb1 e dó1 no último sistema da peça (figura 83):

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a note in the left hand circled in blue. The second system shows a note in the left hand circled in blue. Dynamics include *mf*, *dim. e rall*, and *ppp*.

Figura 83: Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 8). Fermatas

Marisa sugere que as fermatas sejam mais longas, para indicar que a peça está acabando. Durante os estudos, eu realmente fiquei receoso em prolongar demais as fermatas e com isso, perder a ressonância necessária para fazer o efeito de diminuição da linha ascendente. Quando fui ao piano revisar essa parte percebi que, de fato, o volume da ressonância produzida pelos eventos finais é muito grande, o que proporciona um tempo bastante confortável para que eu prolongue as fermatas e faça a diminuição da linha, inclusive, na minha gravação é bastante perceptível o volume de ressonância que ainda resta mesmo quando acabo de fazer a linha ascendente.

### 3.2 O encontro com a compositora

Antes de começarmos o trabalho ao piano, Marisa e eu conversamos sobre alguns aspectos referentes à composição e interpretação. Ao longo da conversa, fui tendo contato com ideias da compositora que me aproximaram do modo como ela pensa a música, a sua relação com o piano, o ato de compor e a sua visão sobre interpretação musical. Logo no início, Marisa comenta sobre a subjetividade na interpretação, da inexistência de um consenso sobre como interpretar determinada obra e sobre a importância das ideias que são lançadas na interpretação e que “[...] vão e germinam numa outra peça de uma outra pessoa” (REZENDE, 2014b, vídeo parte 1, 02’00’’). Ouvi-la se posicionar através desses argumentos, me fez pensar sobre a responsabilidade na interpretação, já que as ideias as quais a compositora reconhece que podem germinar ou se desdobrar nas obras de outros compositores, provêm também da atividade criativa do intérprete. Em outro momento da entrevista, a compositora relata que certa vez contou para um grupo de intérpretes que uma de suas obras foi inspirada em um rio, e que essa informação os auxiliou na expressividade da performance. Por isso, Marisa reconhece a necessidade da aproximação com o intérprete para auxiliar na busca por elementos expressivos (REZENDE, 2014b, vídeo parte 1, 02’53’’).

Partindo para o trabalho ao piano que realizei com a compositora, destaco alguns pontos que, para mim, foram relevantes para o entendimento de como o contato com a compositora me levou a reconsiderar algumas de minhas decisões interpretativas. Os exemplos tocados ao piano pela compositora, que também é pianista, abriram novas perspectivas para a busca de sonoridades.

A primeira peça que toquei para Marisa Rezende foi *Contrastes*, e um dos pontos abordados pela compositora diz respeito aos arpejos dos compassos 13 e 14 (figura 84).

**Figura 84:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 13 - 15). Arpejos no extremo grave.

Na gravação do trabalho com a compositora, é perceptível que eu ainda estava buscando a nitidez dos arpejos através de um toque *staccato*, sendo que Marisa já havia me sugerido um toque próximo ao *legato*, com mais de peso nas notas. Vale aqui ressaltar a diferença de estímulos entre o que interpretei ao ler as considerações de Marisa sobre os arpejos e ouvi-la tocar o trecho ao piano. A observação de como a compositora busca o som ao instrumento, as mãos posicionadas na fôrma dos arpejos, as articulações sendo realizadas mais próximas às teclas e o tempo mais lento, foram elementos que me propuseram uma outra ideia de como conseguir a nitidez do contorno. Em seguida, a compositora recomendou que não houvesse uma separação entre a anacruse para o compasso 17 (figura 85), sentando-se ao piano e me mostrando um movimento mais direto, com um deslocamento mais rápido e punhos mais soltos.

**Figura 85:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 16 - 18). Anacruse para o compasso 17.

A importância do movimento das mãos e punhos foi algo que não considerei ao ler as observações que Marisa me enviou por e-mail, pois só me ative ao posicionamento das mãos ao teclado. Ao vê-la fazendo os movimentos, conscientizei-me de que meu punho ficava rígido durante os deslocamentos, principalmente no trecho do compasso 18 em que há um arpejo descendente seguido de um arpejo ascendente. A queda nos acordes com os punhos soltos também ajuda a produzir um som mais encorpado e menos agressivo. Ao perceber isso, procurei reconsiderar a maneira que eu estava tocando outros trechos que possuem movimentos similares, como a anacruse do compasso 62 para o 63 (figura 86):

58

*pp*

*pp*

*ppp*

*f*

63

rall. . . . . e dim.

Muito Calmo

*ff*

*p non legato*

Figura 86: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 58 - 66). Anacruse para o compasso 66.

O próximo tópico abordado diz respeito ao toque que utilizei no fragmento do compasso 24 (em destaque na figura 87). Marisa ressaltou que o fragmento ainda pertence ao caráter expressivo do trecho em questão, e recomendou que eu utilizasse um toque que fosse mais em acordo com esse caráter. Quando Marisa sentou-se ao piano e me mostrou o som ao qual se referia, percebi que ela usou um toque *non legato*, lento e próximo às teclas. Logo percebi que o toque *staccato* rápido que eu estava utilizando, fazia com que o fragmento ficasse deslocado no contexto expressivo ao qual ele pertence.

22

*expressivo*

*mf*

*p*

Figura 87: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 22 - 24). Fragmento contrastante.

Pensando sobre o modo como eu havia interpretado esse fragmento, creio que eu tenha associado a ideia de um som muito projetado ao uso do *staccato* nas semicolcheias. Juntamente a isso, o deslocamento espacial na partitura do trecho a ser executado no registro grave, também



pode ter me transmitido a ideia de que esse fragmento pertencesse a um outro nível sonoro, o que pode ter me induzido a distanciá-lo dos outros eventos que constituem o caráter expressivo. Através dos exemplos e das observações feitas pela compositora, pude perceber que eu estava tendo uma visão equivocada dos elementos que aparecem de forma mais destacada durante a peça, como o trecho do compasso 24 (figura 87) ou os arpejos dos compassos 13 e 14 (figura 84). De um modo geral, eu estava tentando colocá-los em evidência através de um toque *staccato* com ataques rápidos, desconsiderando o caráter do ambiente no qual eles estavam inseridos. Confesso que realmente é difícil saber a intenção mais adequada somente a partir da partitura. Lembro de ter ouvido a gravação de *Contrastes* da pianista Joana Holanda, em seu CD “Piano Presente”, e ter me cativado bastante pelo toque destacado usado pela pianista exatamente nesse mesmo trecho, e creio ter ficado com isso em meus ouvidos, no entanto, quis enfatizá-lo mais do que deveria.

Outro aspecto abordado por Marisa Rezende, é referente à necessidade de um maior tempo nas fermatas do compasso 37 (figura 88).

Mais Calmo

35

*mf*

*p*

*p*

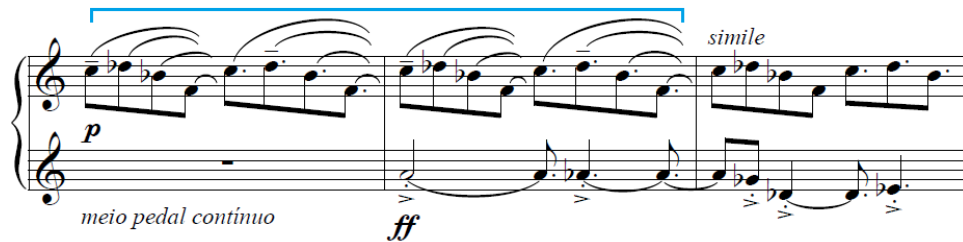
Figura 88: Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 35 - 37). Fermatas.

Novamente, há uma diferença expressiva entre a recomendação feita por e-mail e as minhas impressões durante o trabalho presencial ao piano com a compositora. No e-mail, Marisa recomenda que eu faça as duas fermatas do compasso 37 (em destaque na figura 88) mais longas, para que os novos desenhos da mão direita entrem com mais espaço. No entanto, quando a compositora foi ao piano me mostrar todo o trecho, percebi outros elementos relacionados à entrada dos novos desenhos que mudaram minha visão de como interpretar essa passagem. O que mais chamou a minha atenção foi perceber que a compositora acentuou a dramaticidade dos dois compassos anteriores através do *rallentando*, usado na linha descendente que conduz à nota lá0 que serve de pedal para o compasso 37. Essa condução criou a expectativa para a entrada dos desenhos da mão direita. Da primeira vez que toquei para Marisa ouvir, a minha linha descendente soou muito direta e sem contorno. A partir do momento que entendi como criar a expectativa nos compassos anteriores para a entrada do novo



desenho, também entendi que a fermata no réb6 circulado na figura 88 serve justamente para valorizar a entrada dos novos desenhos.

Em seguida, Marisa me perguntou se eu sabia o porquê da existência das ligaduras postas nos grupos de colcheias e colcheias pontuadas da mão direita nos compassos iniciais, (em destaque na figura 89). A princípio, pensei que se tratava de uma notação de precaução, no intuito de alertar para o fato de que a ressonância não deve ser cortada. No entanto, Marisa afirma que é para que as teclas continuem pressionadas após o ataque, o que resultou em uma diferença significativa de qualidade sonora assim que experimentei.



**Figura 89:** Marisa Rezende, *Contrastes* (c. 1 - 3). Ligaduras indicando pedal de mão.

Com isso, percebi que eu podia acentuar ainda mais a diferença entre as duas linhas, em razão do toque mais sustentado da mão direita ter gerado um contraste ainda maior em relação ao toque incisivo da mão esquerda.

A próxima peça apresentada à Marisa foi *Ressonâncias*. Assim que terminei de tocar, a compositora comentou sobre os *legati* na parte dos arpejos, ambos em destaque na figura 90.



**Figura 90:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 4). *Legati* da mão esquerda.

Embora eu tivesse consciência da importância dos arpejos sustentados na mão esquerda, quando Marisa Rezende foi ao piano tocar, percebi que o tempo que ela usou, bem mais lento do que eu havia escolhido, resultou em uma maior projeção e prolongamento das ressonâncias dos *legati* de mão. Observei que o tempo que eu estava usando somado à minha tendência em acelerar, estava comprometendo a percepção das ressonâncias sustentadas, as quais necessitam de um espaço maior para que sejam ouvidas. Durante os meus estudos, preferi privilegiar o movimento e a tempestuosidade das figurações, ao invés das ressonâncias. Quando li a recomendação de Marisa por e-mail, nem sequer considerei a questão do andamento

relacionado à necessidade de um maior espaço para que as ressonâncias dos arpejos sustentados na mão, fossem percebidos; só tive consciência disso ao ouvir a compositora tocando.

Ainda em relação ao toque *legato*, Marisa comentou que eu precisava fazer maior uso do *legato* de dedo no início da peça (figura 91).



**Figura 91:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 1). Início da obra.

É interessante apontar a diferença entre o modo como interpretei o *legato* indicado na partitura, e o modo como percebi o *legato* ao ver a compositora executando-o ao piano. A princípio, pensei no uso do *legato* convencional, conectando uma nota à outra e evitando um toque muito articulado. Quando Marisa foi ao piano e tocou a linha inicial da obra, percebi que ela utilizou um toque mais lento, com peso e indo ao fundo da tecla, e ao mesmo tempo, mantendo algumas notas pressionadas para auxiliar na qualidade do som.

Outra observação feita por Marisa é que na seção das colcheias pontuadas (figura 92), eu estava fazendo as semicolcheias quase como se fossem fusas.



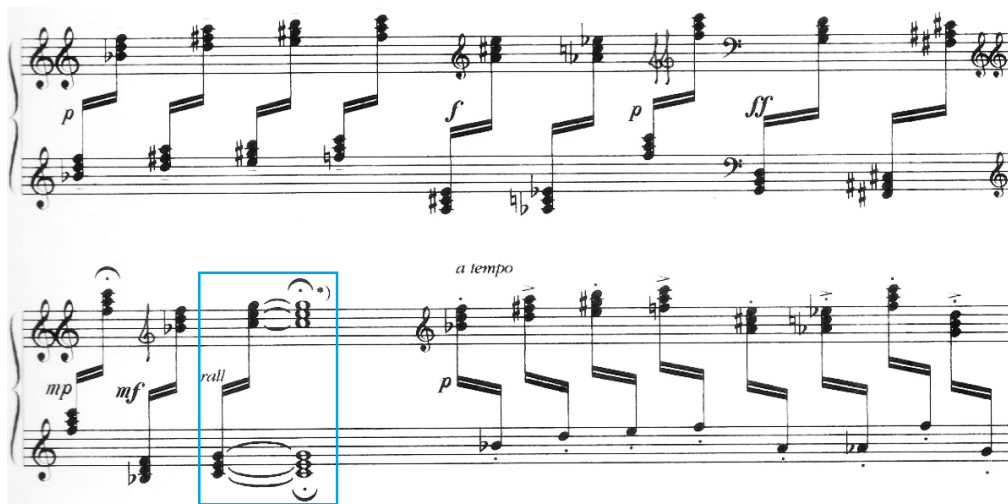
**Figura 92:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 6). Colcheias pontuadas.

Inicialmente, eu havia construído uma imagem de maior impetuosidade nessa parte, um caráter quase de marcha, e reconheço que, na tentativa de enfatizar essa expressão, eu tenha escolhido encurtar o valor das semicolcheias. Quando Marisa Rezende foi ao piano e me mostrou a passagem tocando as semicolcheias de maneira mais calma, percebi que essa opção acentuava o contraste da entrada do “Vivo”, a qual é precedida de um *acelerando* (figura 93).



**Figura 93:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 7). Acelerando para o "Vivo".

O último comentário da compositora foi sobre a tríade sustentada de dó maior que surge em meio à ressonância das outras tríades no final da obra, destacada na figura 94:



**Figura 94:** Marisa Rezende, *Ressonâncias* (página 7). Tríade de dó maior.

A minha demora em levantar o pedal gradualmente, estava fazendo com que a ressonância da tríade de dó maior se esvaísse quase que por completo, sendo que o resquício que sobrava não era o suficiente para causar o efeito de seu surgimento. Marisa então sugeriu que eu levantasse o pedal um pouco mais rápido, para que a sobra do som da tríade de dó maior tivesse projeção suficiente para surgir entre as outras sonoridades. Quando ela foi ao piano e me mostrou o efeito, percebi que não havia necessidade de colocar tanto peso no ataque das tríades de dó maior para provocar mais ressonância, como eu estava fazendo, pois a retirada mais rápida do pedal já era o suficiente.

A terceira e última peça trabalhada com a compositora foi *Miragem*. Assim que toquei, Marisa comentou que os trinos eram os elementos que mais precisavam ser trabalhados. Ela afirmou que, particularmente, não gosta do trinado, e a intenção é que ele fique em um plano

secundário de importância. De um modo geral, a observação de Marisa está ligada ao desafio do controle do trinado nas dinâmicas *p* e *pp*, como o que ocorre na figura 95.

The musical score for Figure 95 consists of two staves: a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The piano staff begins with the tempo marking 'Muito lento e livre' and the instruction 'expressivo'. It features a melodic line with various dynamics: *mp*, *mf*, *mp*, *pp*, and *p*. A 'cresc. molto' marking is present towards the end of the piece. The bass staff contains a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes, with a 'Pedal continuo' instruction. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The word 'ord.' is written above the piano staff.

Figura 95: Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). Trinados e crescendo.

Quando a compositora sentou-se ao piano para me mostrar qual era a sonoridade do trinado, percebi que ela utilizou movimentos curtos do punho, com pouca articulação dos dedos e toque bem próximo às teclas. Eu havia usado muita articulação para evitar que os meus trinados falhassem, no entanto, ao refletir sobre o som demonstrado por Marisa, percebo que não há necessidade da definição que eu estava buscando, mas sim, de um efeito que produz ressonância e acompanha a linha da mão esquerda.

Seguindo com os comentários, Marisa disse não ter escutado o meu *cluster* na região extrema grave (letra A na figura 96).

The musical score for Figure 96 consists of two staves: a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The piano staff starts with the tempo marking 'Mais movido' and ends with 'Tempo primo'. It features a melodic line with dynamics *f*, *ff*, and *f*. A 'cluster' is indicated by a blue box labeled 'B' containing a dense group of notes. A 'gliss.' marking is present at the end of the piece. The bass staff contains a complex rhythmic pattern of chords and single notes, with a 'gliss.' marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The letter 'A' is written below the bass staff, pointing to a specific chord.

Figura 96: Marisa Rezende, *Miragem* (página 3). *Cluster* e *glissando* circular.

Quando assisti ao vídeo do encontro, notei que o gesto que utilizei para executar esse *cluster* havia sido muito lento, o que produziu um som muito suave. Para fazer com que o *cluster* apareça em meio a toda ressonância dos eventos anteriores, é necessário um ataque mais rápido, como se fosse um ataque percutido nas teclas do piano. Em seguida, Marisa comentou que o meu *glissando* circular (letra B na figura 96), precisava ser mais expressivo. O movimento que eu estava usando para fazer o *glissando* circular era de maior amplitude e lento, como se fossem grandes círculos sendo desenhados nas cordas do piano. Quando Marisa executou o mesmo *glissando*, ela fez movimentos circulares mais curtos e rápidos, o que gerou muita ressonância e mudou significativamente a minha percepção sobre esse e os demais trechos em que os *glissandi* circulares também aparecem. Outro aspecto muito significativo que percebi enquanto Marisa me mostrava os *glissandi*, foi a presença do ruído causado pelo atrito da

baqueta nas cordas, aspecto esse que eu havia tentado amenizar durante todo o meu estudo da obra. A mesma observação vale para as partes dos *glissandi* angulares que a compositora tocou logo em seguida. Percebi então, que a interferência ou fusão de um plano sonoro no outro, era mais relevante do que a distinção entre os planos que eu havia imaginado.

Seguindo com o trabalho, Marisa comentou sobre os sinais ziguezagueantes entre uma nota e outra, (em destaque na figura 97), dizendo que era para raspar mais a baqueta entre elas.

**Figura 97:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). *Glissandi* entre as notas.

Eu havia feito a condução de uma nota para a outra através de *glissandi* diretos, com a intenção de destacar a movimentação ascendente e descendente, e principalmente, para conseguir um som mais suave. Novamente, assim como nos *glissandi* circulares, busquei omitir o ruído causado pelo atrito da baqueta nas cordas, o que parece ser uma característica que a compositora gosta de ressaltar.

Marisa relata que, às vezes, tocava a peça buscando auditivamente as alturas, por aproximação, e me disse que no caso de *Miragem*, não se “[...] pode ficar muito fissurado [...]” (REZENDE, 2104b, vídeo parte 3, 07’23”) pela busca por um som muito definido. Relacionando essas informações com indicações colocadas no final da partitura como “Trinados e trêmolos não devem ser uniformes” ou “As alturas percutidas com baqueta comportam algum nível de exatidão” (em destaque na figura 98), percebi que a minha preocupação em tocar a nota exata, em polir demais os sons para evitar os ruídos, ou ainda, buscar um certo tipo de som mais homogêneo, acabava inibindo a expressão de um gesto espontâneo.

Observações:

Acidentes valem para a nota imediatamente seguinte, a não ser quando as notas estiverem ligadas ou sobre o mesmo travessão.

As pausas não significam supressão do som.

Trinados e trêmolos não devem ser uniformes, abrigando acelerações e/ou desacelerações que respondam às inflexões de dinâmica às quais estão expostas.

As alturas percutidas com baqueta comportam algum nível de inexatidão, assim como diferentes desenhos da lira de cada piano podem demandar adaptações.

Claves duplas ou triplas simbolizam transposições de uma ou duas outavas, respectivamente.

**Figura 98:** Marisa Rezende, *Miragem* (página 4). Observações.

Durante a performance, posicionei-me de pé para fazer algumas minúcias no interior do piano, e Marisa comentou que talvez não fosse necessário eu me levantar. Penso que a razão de eu ter escolhido me levantar, além da insegurança e falta de costume em tocar obras com técnica expandida, tenha sido em virtude do modo demasiadamente comedido com o qual estava pensando em cada gesto, visão essa que mudou expressivamente durante o trabalho com a compositora. Saber que os eventos com a baqueta não necessitam ser realizados de forma tão comedida e esquematizada como eu havia imaginado, certamente me deixa mais confortável para realizar a performance sentado.

Segue abaixo uma síntese de minhas escolhas interpretativas de cada obra, informadas pelo trabalho com a compositora:

<i><b>CONTRASTES</b></i>
<p><b>TOQUE:</b> A partir do exemplo da compositora ao piano, decidi utilizar o <i>legato</i> de dedo, que é um toque mais lento e apoiado em relação ao toque empregado anteriormente. Da mesma forma, a execução do <i>staccato</i> também buscou um toque mais apoiado, evitando um toque que produzisse notas muito curtas.</p>
<p><b>RUBATO:</b> a utilização do <i>rubato</i> não deve obscurecer a relação rítmica, que deve prevalecer de maneira clara. Após entender que a relação entre aceleração e retenção é um aspecto estruturalmente importante para Marisa Rezende, decidi empregar o <i>rubato</i> apenas em algumas terminações de frases.</p>
<p><b>PEDALIZAÇÃO:</b> de acordo com a partitura, quando não houver indicação de pedal, o mesmo é <i>ad libitum</i>. Considerando que fatores como a acústica da sala, o modelo e tamanho do piano influenciam na pedalização, e que esta deve ser concebida em conjunto com o toque, busquei utilizar gradações de pedal de acordo com o timbre e caráter expressivo de cada uma das atmosferas que busquei criar na execução da obra.</p>

**Tabela 1:** Síntese das minhas escolhas interpretativas em *Contrastes*.

<b>RESSONÂNCIAS</b>
<p><b>TOQUE:</b> minhas escolhas de toques foram feitas a partir da observação de como a compositora explora a particularidade de cada um dos registros do piano. Para os registros mais agudos, que geralmente usam dinâmicas mais suaves, escolho toques mais lentos e apoiados, utilizando o <i>legato</i> de dedo sugerido pela compositora. Nas passagens da região média do piano e que utilizam dinâmicas médias e fortes, escolho toques com maior sustentação sonora, buscando timbres mais brilhantes. Na região grave em que há dinâmicas mais fortes como <i>ff</i>, escolho toques mais sustentados para a nota mais grave com o objetivo de abrir a ressonância do instrumento, e toques mais rápidos para os arpejos que emergem da nota do baixo.</p>
<p><b>PEDALIZAÇÃO:</b> minhas escolhas foram feitas de acordo com o registro. Para os registros agudo e extremo agudo não sinto necessidade de trocas de pedais, pois posso controlar a ressonância através do toque. Realizo trocas de pedais mais frequentes na região média do piano, porém, dando preferência às sonoridades mais mescladas através de trocas incompletas do pedal e com auxílio do <i>legato</i> de dedo. Na região grave, em que o objetivo da compositora é gerar um excesso de acúmulo sonoro, não troco totalmente o pedal, mas levanto e retorno rapidamente à posição aberta para controlar as reverberações; conforme vou me aproximando da região do registro médio, trabalho na posição de meio-pedal.</p>
<p><b>DINÂMICAS:</b> de uma maneira geral, as dinâmicas estão relacionadas aos registros. Salvo exceções, quanto mais grave o registro utilizado, maior a incidência do uso de dinâmicas mais fortes (<i>mf</i>, <i>f</i> e <i>ff</i>), e quanto mais agudo, maior a incidência de dinâmicas mais suaves (<i>p</i>, <i>pp</i>, <i>mp</i>). Na última seção, em que todas as dinâmicas e registros são utilizados de maneira alternada, escolho acentuar a distinção entre os níveis de dinâmica.</p>

**Tabela 2:** Síntese das minhas escolhas interpretativas em *Ressonâncias*.

<b>MIRAGEM</b>
<p><b>TOQUE:</b> observando a importância do <i>legato</i> na concepção da sonoridade pianística da compositora, optei por um toque mais sustentado e, quando possível, faço uso do <i>legato</i> de dedo.</p>
<p><b>PEDALIZAÇÃO:</b> a partitura traz a indicação de pedal contínuo, e não sinto a necessidade de realizar trocas completas em nenhum momento da peça. O controle da ressonância é feito através de movimentos pequenos no pedal ou fazendo uso do tempo das fermatas sobre notas longas com o intuito de esperar o declínio da sonoridade.</p>
<p><b>BAQUETAS:</b> após a demonstração da compositora ao piano, optei por movimentos rápidos com a baqueta na execução dos <i>glissandi</i> circulares e angulares, não evitando o ruído produzido</p>

pela fricção nas cordas. Para os trêmulos, tanto com a ponta da baqueta quando com o cabo da haste, opto por ataques rápidos e próximos às cordas do piano, com o objetivo de ter maior controle sonoro nas nuances, como nos *crescendi* e *decrescendi* que acompanham as partes da mão esquerda.

**Tabela 3:** Síntese das minhas escolhas interpretativas em *Miragem*.



#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a documentação do meu processo de construção da performance das obras de Marisa Rezende, pude refletir sobre minhas decisões interpretativas e sobre quais recursos técnicos utilizei ou necessitei desenvolver para resolver as demandas das obras. Essa reflexão permitiu um distanciamento do meu próprio processo de construção da performance, que foi essencial para que eu compreendesse melhor as minhas próprias estratégias de estudo. Destaco a importância da experimentação ao instrumento, tanto como estratégia para desenvolver habilidades técnicas, como no caso da técnica de manipulação da baqueta em *Miragem*, quanto estratégia para avaliar as minhas decisões interpretativas, como quando eu gravava várias maneiras de executar um determinado trecho e ouvia as gravações para decidir qual me agradava mais. No caso de *Miragem*, necessitei experimentar várias maneiras de segurar a baqueta, de explorar a espacialidade do interior do piano e a variedade de ataques que eu poderia conseguir com a baqueta. Outro aspecto que, para mim, teve um significado bastante importante, foi perceber o quanto a minha busca pelas sonoridades está atrelada às ideias de imagens sonoras e do caráter das partes que compõem a obra, o que atribuo aos pontos que resaltei no subcapítulo sobre as minhas referências musicais. Ter a consciência desses aspectos foi primordial para que eu pudesse reavaliar minhas performances após os contatos com a compositora.

As interações com Marisa Rezende me permitiram ter acesso às particularidades de seu universo sonoro, aos elementos que escapam à notação musical. Ao ler as considerações que Marisa Rezende me enviou por e-mail, reavaliei as minhas escolhas interpretativas; no entanto, estas reavaliações foram feitas exclusivamente a partir das minhas referências sonoras, isto é, dos sons que compõem o meu legado de experiências musicais.

Durante o trabalho presencial com a compositora pude observar Marisa Rezende ao piano, tendo acesso ao modo como ela pensa e executa o *legato*, as articulações, as pedalizações, quais elementos prefere realçar, como por exemplo, o atrito da baqueta nas cordas em *Miragem*, ou como ela buscou expressar o toque de *legato* de dedo através da notação musical, colocando ligaduras após cada ataque no início de *Contrastes*. A interação presencial me possibilitou vislumbrar novas perspectivas técnicas e sonoras que influenciaram não apenas a execução de um determinado trecho musical, mas também a minha concepção das obras. Em *Miragem*, a minha concepção inicial estava calcada na distinção entre as sonoridades resultantes das ações ao teclado e das ações nas cordas do piano. Após observar como Marisa executa as passagens com a baqueta, ficou claro para mim que a compositora almeja uma fusão dessas

sonoridades, o que me levou a reconsiderar a minha concepção da peça. O emprego de gestos físicos vigorosos e o fato de que a compositora não busca evitar o ruído gerado pela fricção nas cordas abriu ainda uma outra perspectiva expressiva para os ataques com a baqueta. Da mesma maneira, ao perceber a importância do *legato* de dedo na concepção pianística da compositora, reconsiderarei a minha escolha de toque em *Ressonâncias*, onde o emprego do *legato* de dedo nas linhas melódicas da primeira página fez com eu realizasse o *rubato* de maneira mais orgânica.

Embora o meu objetivo nessa pesquisa tenha sido investigar os impactos que a interação com a compositora gerou em minhas decisões interpretativas, outras questões foram suscitadas no decorrer do trabalho, as quais desejo explorar em pesquisas futuras. Dentre os questionamentos que desejo investigar em maior profundidade em pesquisas futuras, destaco os limites da notação musical em relação aos elementos estilísticos que escapam à notação em um contexto no qual o(a) compositor(a) não seja pianista, posto que, neste estudo, a lacuna entre a partitura e a realização sonora dentro dos parâmetros estilísticos da compositora foi preenchida sobretudo pelas demonstrações da compositora ao piano.

## 5. REFERÊNCIAS

BOWEN, J. The history of remembered innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances. *The Journal of Musicology*, University California Press v. 11, n. 2, p. 139-173, 1993.

BURT, P. *The music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status*. Durham – Inglaterra, 1998. 414f. Tese. Durham University, Durham, 1998. Disponível em: <<http://etheses.dur.ac.uk/984/>>. Acesso em Outubro de 2014.

COGAN, R; ESCOT, P. Som e Música – A natureza das estruturas sonoras. Tradução de GERLING, GONÇALVEZ & MUNIAGURRIA. Porto Alegre, UFRGS Editora, 2013.

DOMENICI, C. L. O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica. In: XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010, p. 1142 – 1147.

\_\_\_\_\_. Beyond notation: the oral memory of *Confini*. In: PERFORMA' 11 –, 2011, Aveiro. *Anais...* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011, p. 1 – 14.

\_\_\_\_\_. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 5, p. 65 – 97, 2012a.

\_\_\_\_\_. A voz do performer na música e na pesquisa. In: II SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO, 2012b, v. 1, p. 169 – 182.

\_\_\_\_\_. It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, p. 1 – 14, 2013.

FERRAZ, S. 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, p. 80 – 113, 2006. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS\\_12\\_full.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/12/files/OPUS_12_full.pdf)>. Acesso em Novembro de 2014.

GOEHR, L. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

MACEDO, T.; BREIDE, N. Contrastes de Marisa Rezende: texturas e toques pianísticos. *Revista Interfaces*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 116 – 123, 2013.

MOORE, T. *Tom Moore Interviews Marisa Rezende*. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 23 de Outubro de 2007. Disponível em <[http://www.operatoday.com/content/2007/11/tom\\_moore\\_inter\\_1.php](http://www.operatoday.com/content/2007/11/tom_moore_inter_1.php)>. Acesso em Setembro de 2014.

MOREIRA, A. L. A poética nos 16 *Poesilúdios* para piano de Almeida Prado – Análise Musical. Campinas, 2012. 402f. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MORSELLI, L. B. Memorial Descritivo: Construção de uma interpretação das obras *Ressonâncias* e *Contrastes* para piano de Marisa Rezende. Pelotas, 2011. 114f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.

NOGUEIRA, M. V. Encarte de CD. In: *Marisa Rezende – Música de Câmara*. Realização: Laboratório de Acústica Música e Informática ECA/USP. Projeto e direção geral: Marcos Branda Lacerda. Direção técnica: Fernando Iazzetta. São Paulo, 2003. 1 CD. (Duração: aprox. 55 min.).

RAMOS, P. *A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira*. Porto Alegre, 2013. 150f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

REZENDE, M. Pensando a composição. In: FERRAZ, S (org). *Notas. Atos. Gestos*. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. Encarte de CD. In: HOLANDA, J. *Joana Holanda - Piano Presente*. Realização: Selo SESC. Produção: FRBH e Joana Holanda. Pelotas, 2012. 1 CD. (Duração: aprox. 56 min.).

\_\_\_\_\_. Unidade e Diversidade em *Ressonâncias* (1983). In: *Cadernos de Estudo – Análise musical n. 2*. Associação Artístico Cultural. São Paulo: Editora Atravez, 1989. Disponível em <[http://www.atravez.org.br/ceam\\_2/ressonancia01.htm](http://www.atravez.org.br/ceam_2/ressonancia01.htm)> Acesso em 20 de Outubro de 2014.

\_\_\_\_\_. *Ressonâncias – A abordagem analítica vista comparativamente*. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 64 – 82, 1990.

\_\_\_\_\_. *Marisa Rezende no EMA – USP*. Palestra dada pela compositora no Encontros de Música Atual na ECA-USP, em 6 de junho de 2014. São Paulo, 2014c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3hdsPqnjPVA>>. Acesso em Outubro de 2014.

\_\_\_\_\_. *Mensagens trocadas via e-mail*. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <[mbrezende@osite.com.br](mailto:mbrezende@osite.com.br)> em 22 de Setembro de 2014a.

REZENDE, M.; SILVA, D. R. Gravação em áudio e vídeo do encontro com a compositora realizado no dia 06 de novembro de 2014. *Arquivo pessoal*. Rio de Janeiro, 2014b. DVD.

SEEGER, C. Prescriptive and Descriptive Music – Writing. *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, v. 44, n. 2, p. 184-195, 1958.

SILVA, D. R.; CORVISIER, F. C. Aspectos interpretativos no Momento 41 de Almeida Prado. In: X Seminário Nacional de Pesquisa em Música, 2010, Goiânia - GO. *Anais...* Goiânia: SEMPEM, 2010. v. 1, p. 102-109.

\_\_\_\_\_. Estratégias interpretativas no Momento 38 de Almeida Prado. In: XXI Congresso da ANPPOM, 2011, Uberlândia - MG. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011. v. 21, p. 1248-1254.

\_\_\_\_\_. Quarta sonata para piano de Almeida Prado: Uma suíte barroca pós-moderna? In: XXII Congresso da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012, João Pessoa - PB. *Anais...* João Pessoa: ANPPOM, 2012. v. 22, p. 1911-1918.

SENNA, C. N. *Textura Musical: forma e metáfora*. Rio de Janeiro, 2007, 182f. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

## GRAVAÇÕES EM CD

HOLANDA, J. *Joana Holanda – Piano Presente*. Realização: Selo SESC. Produção: FRBH e Joana Holanda. Pelotas, 2012. 1 CD. (duração: aprox. 56 min.).

REZENDE, M. *Contrastes* (piano) 2001. In: *Marisa Rezende – Música de Câmara*. Realização: Laboratório de Acústica Música e Informática ECA/USP. Projeto e direção geral: Marcos Branda Lacerda. Direção técnica: Fernando Iazzetta. São Paulo, 2003. 1 CD. Faixa 7 (duração: 5 min. e 59 seg.).

\_\_\_\_\_. *Ressonâncias* (piano) 1983. In: *Marisa Rezende – Música de Câmara*. Realização: Laboratório de Acústica Música e Informática ECA/USP. Projeto e direção geral: Marcos Branda Lacerda. Direção técnica: Fernando Iazzetta. São Paulo, 2003. 1 CD. Faixa 5 (duração: 6 min. e 10 seg.).

## PARTITURAS

REZENDE, Marisa. *Contrastes*. Rio de Janeiro: Rioarte, 2001. 1 partitura (5 páginas). Instrumento: Piano solo.

\_\_\_\_\_. *Ressonâncias*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1993. 1 partitura (8 páginas). Instrumento: Piano solo.

\_\_\_\_\_. *Miragem*. Rio de Janeiro: 2011. 1 partitura (4 páginas). Instrumento: Piano solo.

**ANEXO A - CONSIDERAÇÕES DA COMPOSITORA ENVIADAS POR EMAIL**

No dia 14 de setembro de 2014, enviei à Marisa Rezende gravações que realizei de duas de suas peças: *Contrastes* e *Ressonâncias*, ambas armazenadas no site de compartilhamento gratuito de vídeos Youtube. Na ocasião, eu ainda estava em fase de consolidação da minha performance da obra *Miragem*, e me senti desconfortável com a ideia de enviar à compositora uma gravação em que eu ainda não tinha sequer um posicionamento sólido de minhas próprias escolhas interpretativas: eu ainda estava diante de muitas possibilidades, as quais eu havia explorado ao instrumento, e necessitava, portanto, trabalhar minhas escolhas para que elas se firmassem, mesmo elas não estando totalmente de acordo com aquilo que eu almejava, o que não era o caso das duas outras obras: eu já carregava uma maior convivência com *Contrastes*, por ela ter sido obra integrante do meu repertório passado, do ano de 2013, e também, já começava a criar vínculos mais estreitos com *Ressonâncias*, embora ela ainda estivesse – nessa ocasião em que enviei os vídeos – em fase de afirmação das minhas escolhas interpretativas.

No dia 22 de setembro de 2014, Marisa Rezende enviou-me um e-mail contendo em anexo as considerações dela sobre as minhas gravações. As palavras da compositora, tais como me foram enviadas, constam a seguir:

Algumas palavras gerais

Penso que a troca de impressões entre compositor e intérprete, acerca da interpretação de uma obra desse próprio compositor, poderia ser valiosa por diversas razões. Em primeiro lugar, a notação musical ainda deixa várias lacunas sobre decisões que o intérprete precisa tomar. Segundo, em se tratando de obras contemporâneas, há ainda que se buscar uma tradição de interpretação de obras novas, que só será firmada com o tempo. Como dirigi por mais de 20 anos um grupo de câmara especializado em música contemporânea, - Grupo Música Nova - cujo repertório era prioritariamente de estreias, pude perceber o quanto o diálogo com o compositor poderia ser útil ao intérprete. No entanto, nem sempre é fácil para o compositor, e nem sempre é propriamente efetivo para o intérprete. Comentários pontuais são mais frequentes, tipo, ajustes em andamentos ou dinâmicas, ou mesmo pequenas correções. Mas poder ajudar de forma mais significativa, ainda é, a meu ver um desafio! Talvez a dificuldade maior resida em transmitir as principais intenções da obra, aquelas que poderiam interferir na interpretação de modo a conduzir a um resultado mais efetivo... mas continuo acreditando que vale a pena tentar! E participar desse seu trabalho de dissertação é uma motivação especial, por todas essas razões!

Comentários sobre *Contrastes*:



Como vou fazer abaixo uma porção de comentários sobre coisas que eu gostaria que v. ajeitasse, quero começar falando de trechos da obra que achei especialmente bonitos: os acordes graves dos c. 27 a 32 soaram imponentes, mesmo com a dinâmica contida que eu uso, e v. os fez soar muito bonitos! Também as notas super agudas dos c. 37 a 41 saíram muito lindas! E a parte final da peça, com a oposição do expressivo mais lírico ao expressivo mais imponente também saiu linda! Acho que sua compreensão do ethos da peça foi perfeita, o que é perceptível pelo tempo que v. deu aos eventos e também à sonoridade em geral. Muitas outras coisas também saíram bem, mas quis chamar sua atenção aqui para o que gostei especialmente. De modo geral, não há por que correr com nada, para não perder a clareza dos desenhos. E para mim essa peça é difícil de tocar por uma razão bem sutil – pelas muitas mudanças de clima que ela tem, mudanças contíguas, abruptas. Isso faz com que seja importante focar em cada pequeno trecho, deixando espaço para a intenção de cada um transparecer! Passo adiante ao que pode ser ajustado:

- O desenho em colcheias que abre a peça – dó – réb -sib –fá é repetido imediatamente em colcheias pontuadas. É como se essa repetição fosse uma retenção do primeiro desenho, certo rallentando. Fica estabelecido aí um pequeno jogo rítmico, que acontece de outras formas em vários lugares da peça. É importante nesse momento não perder essa relação, e portanto acho que não é um bom lugar para usar a liberdade de um rubato, que obscurece o jogo.

- É importante segurar o si da mão esquerda nos compassos 6 e 7, para que ele abra uma ressonância para o que a mão direita faz.

- Acho que v. poderia tentar fazer os arpejos dos c. 13 e 14 com um pouco mais de peso nas notas, quase um legato, não para ganhar maior dinâmica, mas torna-los um pouco mais nítidos, já que estão no extremo grave.

- A anacruse do c. 17 – os arpejos em fusas – fica mais fácil de tocar se v. pensar nela como “acordes arpejados”. Dessa maneira, a forma da mão fica pronta mentalmente e facilita a passagem. E, mais importante, deixa v. fazer o desenho do c. 17 com segurança rítmica, ajudando a relaciona-lo com a sua continuação do c. 19.

- O penúltimo acorde da mão direita do c. 21 é dó-fá-dó.

- É importante não soltar o dó da mão direita, no c. 36, para não deixar um “buraco” no som. Na verdade, falta até uma ligadura na partitura, ligando esse dó ao que está escrito no acorde.

- Seria bom fazer as duas fermatas do c. 37 um pouco mais longas, para deixar o desenho novo entrar com mais “espaço”. Também acho necessário não perder a ressonância do lá grave da mão esquerda aí e no c. 38, talvez até usando algum pedal para ajudar.

- no c. 42, o desenho em fusas da mão direita se completa com o réb da mão esquerda, e também aí é importante fazer a distinção rítmica fusas / semicolcheias.

c.48 – para que o caráter rítmico desse compasso seja mais marcante é importante ser mais preciso nos valores das notas.

c.57 – levanta o pedal bem devagar e não totalmente, para guardar a ressonância do réb para o c. 58.

c.65 – parecido com o que eu disse acima. O dó#, enarmônico do réb deve ressoar no c. 66. É importante aí, no 66, que a ressonância do réb-láb alimente o desenho da mão direita. Por isso, a troca de pedal é mínima mesmo, também em 67, como v. fez!

Comentários sobre Ressonâncias:

V. me pareceu estar menos à vontade com essa peça do que com a anterior, estou certa? Será menor tempo com ela, ou uma sensação de maior dificuldade com ela? Também gostaria de saber! Vamos lá! É difícil, para começo de conversa, decora-la! Muitos nem se arriscam! Então parabéns, isso já lhe deixa mais confortável para executa-la, com certeza! Acho, também como em Contrastes, que seu entendimento da sonoridade da peça foi muito bom: o que era piano, pianíssimo, forte... saiu ajustado e efetivo. Mas acho que v. ficará mais confortável com o tempo nela, e tirará maior proveito do rubato que é marca importante dela, à medida que continuar trabalhando nela!

- Não sei se v. começou a peça usando uma corda. Se foi o caso, eu sugeriria que v. não usasse, porque ela corta a ressonância no extremo agudo. É melhor fazer o pianíssimo só com o toque.

- No último sistema da 1ª página, há um rall e depois dois ataques em semínimas pontuadas. Acho que isso ficou meio corrido.
- no 1º sistema da p.3 há um forte sob o dó, e para chegar a alguma coisa perto disso ( um forte relativo) é preciso crescer um pouco no segmento que o antecede.
- no 1º sistema da p.4 o andamento volta para o tempo primo, portanto é menos corrido, como são todos os arpejos dos outros sistemas dessa página. Aí se firmam as sonoridades das terças, preparando os acordes por terças do final, então é importante deixa-las mais perceptíveis. Como neste lugar o registro pede mais trocas de pedal é importante sustentar as notas que têm as ligaduras sob os dedos.
- Acho que o trecho do extremo grave está bem, ele soa mesmo embolado, e assim deve ser. Mas no 3º sistema da p.5 está escrito um acalmando, que é importante para preparar a parte lenta. Acho que pode ir ficando já bem mais calmo.
- Acho que a parte lenta pode ser bem mais expressiva, e menos a tempo, porque ela fica meio dura assim. E adiante, nos dois últimos sistemas da p.6 aí sim começa o desenho das colcheias pontuadas e semicolcheias, que tem um caráter mais rítmico e mais marcado, então o contraste anterior a meu ver é necessário.
- o Vivo saiu bem em intenção! Acho que na hora de sustentar e deixar claro a tríade de dó é importante conseguir ajustar essa sobra da ressonância para de fato ouvir o acorde limpo! É legal esse efeito!
- Os últimos desenhos da mão direita, do 1º e 2º sistemas, são oitava abaixo do que v. tocou.
- E as fermatas do extremo grave, no réb, e depois no dó precisam ser mais longas. Elas ajudam a dizer que a peça está acabando!

**ANEXO B – E-MAILS TROCADOS COM A COMPOSITORA**

## E-mail n.º1:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
 Enviada: terça-feira, 18 de junho de 2013 20:03:46  
 Para: mbrezende@osite.com.br (mbrezende@osite.com.br)

Caríssima Marisa Rezende,

Sou aluno de pós-graduação (Performance: Piano) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), orientando da Prof. Dr<sup>a</sup> Catarina Domenici, e a razão do meu contato é referente a minha dissertação de mestrado. De um tempo pra cá venho conhecendo algumas de suas obras, e devido à minha admiração pela sua linguagem, pianismo e musicalidade, tenho muito interesse em usar alguma de suas peças para piano solo na minha dissertação. A linha de pesquisa da minha orientadora envolve a interação entre intérprete e compositor, abordagem esta que também pretendo seguir em minha dissertação. Em relação à obra que será analisada, pretendo abordar as questões da temporalidade (entre outros fatores), ou seja, de como ocorre a construção do tempo no ato da performance, tanto por parte do intérprete quanto pelo que foi expresso pelo compositor.

Esse é um pequeno resumo dos caminhos que pretendo seguir na minha dissertação, cujas diretrizes ainda estão em fase de amadurecimento, porém, é certo que eu quero muito utilizar suas obras, e também, sua colaboração no que se refere à interação entre intérprete-compositor. Eu gostaria de saber se você estaria disposta em me ajudar. A princípio, antes de definir qualquer outra questão da minha pesquisa, preciso ter acesso às suas obras, principalmente "Ressonâncias" e "Contrastes", por isso, eu gostaria que me indicasse onde posso adquirir as partituras. Eis o meu primeiro passo: a aproximação com a partitura, para então poder construir o cronograma e tudo mais que se refere à minha dissertação.

Aproveito o e-mail para manifestar o meu mais profundo respeito e admiração por suas obras, são absolutamente inspiradoras, com um pianismo estimulante que muito me atrai.

Forte abraço!

Atenciosamente,

Dario Rodrigues Silva

## E-mail n.º 2:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: quarta-feira, 19 de junho de 2013 11:39:09  
 Para: dariorsilva@hotmail.com

Muito prazer, Dario!  
 Vi sua mensagem agora e como estou viajando daqui a pouco, vou mandar para você as partituras na próxima terça.  
 E estou às ordens para ajudar no que for possível!  
 Boa sorte com seu trabalho.  
 Abraço  
 Marisa

## E-mail n.º 3:

De: **dariorsilva@hotmail.com**  
Enviada: segunda-feira, 24 de junho de 2013 10:30:54  
Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

O prazer é todo meu, Marisa, e desde já, deixo o meu mais profundo agradecimento. Esse trabalho é de muita importância pra mim, estou disposto a dar o meu melhor.

Fico no aguardo pelas partituras, quando puder enviá-las.  
Forte abraço, e uma ótima semana.

Dario Rodrigues

## E-mail n.º 4:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
Enviada: quarta-feira, 26 de junho de 2013 17:54:35  
Para: 'Dario Rodrigues Silva' (dariorsilva@hotmail.com)  
2 anexos  
Ressonâncias\_001.tif (57,3 KB) , Contrastes 2 piano.pdf (72,3 KB)

Caro Dario

Aí vão as partituras das peças que fiquei de lhe mandar. Depois me confirme se os arquivos chegaram direito.

Abraço e boa sorte no seu mestrado!

Marisa

## E-mail n.º 5:

De: **dariorsilva@hotmail.com**  
Enviada: quarta-feira, 26 de junho de 2013 18:19:53  
Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Querida Marisa,

A partitura de "Contrastes" veio perfeitamente bem, mas "Ressonâncias" consta somente a primeira página. Deve ter sido algum problema na hora de anexar. Teria como me enviar novamente a "Ressonâncias" com as demais páginas anexadas?

Mais uma vez, muito obrigado!

Forte abraço e uma ótima noite!

Dario Rodrigues

## E-mail n.º 6:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
Enviada: quarta-feira, 26 de junho de 2013 19:06:14  
Para: dariorsilva@hotmail.com

Caro Dario

Pois é, não sei o que aconteceu! Na verdade, esse arquivo tinha vindo do pessoal do concurso de Ituiutaba, que escaneou a partitura impressa e pôs no site do concurso. Até onde eu sabia a peça estava completa nele, mas hoje não consegui mais vê-la inteira! Não entendo! A solução que tenho é mandar uma cópia impressa para seu endereço...me manda ele, está bem? Faz tempo que ela foi digitada, com alguns erros inclusive e nunca tive seu arquivo, pode?

Abraço  
Marisa

---

## E-mail n.º 7:

De: **dariorsilva@hotmail.com**  
Enviada: quarta-feira, 26 de junho de 2013 20:04:06  
Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Marisa,

Deixo abaixo o meu endereço. Mas peço pra que não tenha pressa, mande apenas quando for possível, pois não quero lhe causar desconforto de nenhuma espécie, ok? Começarei meu trabalho pela Contrastes! Fiquei imensamente feliz em tê-la para dar início aos meus estudos.

Meu endereço é:  
Avenida Borges de Medeiros, [REDACTED], apartamento [REDACTED]. Centro Histórico, Porto Alegre - RS  
CEP: 90020-022

Forte abraço e mais uma vez, obrigado pela atenção e disposição.

Dario

E-mail n.º 8:<sup>19</sup>

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
Enviada: quinta-feira, 27 de junho de 2013 12:16:26  
Para: dariorsilva@hotmail.com

Caro Dario

Depois que te escrevi pensei em 2 coisas: há uma partitura de *Ressonâncias* no Caderno de Estudos: Análise Musical, da editora Atravez, ed. Carlos Kater, nº 2, onde há também uma análise minha da peça. Acredito que v. encontre um exemplar na biblioteca da pós, porque esses cadernos foram muito bem recebidos. Também soube que eles podiam ser acessados on line, mas infelizmente não achei o link para te passar. Pensei também que vou escanear a peça para tê-la copiada direito e aí posso manda-la para você. E a ida ao correio fica como última possibilidade, está bem?

Abraço  
Marisa

---

<sup>19</sup> Comentário do autor: encontrei a partitura de *Ressonâncias* no site do 21º Concurso de Piano “Prof. Abrão Calil Neto” de Ituiutaba, hospedado no servidor da Universidade Estadual de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.ituiutaba.uemg.br/concursodepiano/index.php?p=compositores.php>>. Acesso em Junho de 2013



E-mail n.º 9:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
Enviada: quinta-feira, 7 de novembro de 2013 00:28:55  
Para: mbrezende@osite.com.br (mbrezende@osite.com.br)

Boa noite, Marisa! Tudo bem?

Marisa,

Há algum tempo entrei em contato contigo falando sobre minha dissertação de mestrado, a qual, através da relação intérprete-compositor, pretende abordar questões interpretativas em suas obras para piano solo, inclusive, você gentilmente me enviou as partituras de *Ressonâncias* e *Contrastes* e aproveitei este e-mail para lhe agradecer novamente pelo gesto, pois foi de extrema importância para a etapa inicial do meu projeto. Em primeiro lugar, quero relatar que amei tocar *Contrastes*! Incluí a peça no meu recital de mestrado realizado no começo de outubro no Instituto de Artes da UFRGS, e em outro realizado na Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, e pretendo apresentá-la muitas outras vezes, pois criei muita afinidade com a peça! Foi uma experiência incrível esse meu primeiro contato com sua obra, me fascinou e continua fascinando, pois sempre descubro nela algo novo para incorporar na *performance*, ou alguma nova possibilidade sonora capaz de mudar o significado da interpretação, e é justamente essa gama de possibilidades é que tem sido um exercício bastante significativo e prazeroso para mim.

Durante uma reunião com minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Catarina Domenici, decidimos que seria extremamente enriquecedor para a pesquisa se suas três obras para piano solo (ao invés de apenas uma, como anteriormente cogitado) fossem abordadas, sendo que *Miragem* recém adquiri um exemplar da partitura após conhecê-la através da belíssima gravação da Lídia Bazarian. *Ressonâncias* e *Miragem* também serão incluídas no meu próximo repertório. Essa abordagem da qual falo, incluirá entrevistas e encontro com você, o que torna possível um valioso registro sobre a *performance* das obras e das discussões provenientes. Após a definição das obras a serem abordadas, foi levantada ainda outra ideia que agregaria um valor inestimável à minha dissertação, que é a possibilidade de no ano que vem realizarmos um trabalho conjunto, ou seja, que eu participe do processo de uma composição sua a partir da interação intérprete-compositor. Fica aqui a pergunta: além das entrevistas, e, se possível e se estiver de acordo com sua filosofia de trabalho, você toparia fazer uma composição a partir da interação entre

Continuação:

intérprete e compositor? É claro que, tanto as entrevistas como a possibilidade da elaboração de uma obra em conjunto serão programadas de acordo com a sua disponibilidade, no qual podemos decidir as datas com bastante antecedência em um momento futuro para não atrapalhar nenhum de seus compromissos e nem para lhe causar nenhum incômodo.

Marisa, agradeço a oportunidade e atenção que você tem dado para minha proposta da dissertação, desde os primeiros e-mails até o envio das partituras; absolutamente tudo foi extremamente motivador para consolidar o meu projeto de mestrado, o qual apresentarei no colóquio do PPG no início de dezembro, para então, começar a minha dissertação de uma vez por todas. Aproveito mais uma vez para manifestar minha admiração, e dizer que sua música tem tido um significado muito enternecedor para mim, tanto do lado pessoal como também enquanto intérprete. Realmente é uma experiência enriquecedora explorar as possibilidades de suas obras.

Um forte abraço!

Dario Rodrigues Silva

E-mail n.º 10:

De: **mbrezende@osite.com.br** (mbrezende@osite.com.br)  
Enviada: quinta-feira, 7 de novembro de 2013 21:03:50  
Para: dariosilva@hotmail.com

Oi Dario

Estou fora do brasil até o início de dezembro. Quando voltar, escrevo para você.  
Abraço  
Marisa

## E-mail n.º 11:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
Enviada: domingo, 10 de novembro de 2013 15:06:18  
Para: mbrezende@osite.com.br (mbrezende@osite.com.br)

Olá Marisa!

Sem problemas, muito obrigado por responder.

Forte abraço!

Dario Rodrigues

## E-mail n.º 12:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
Enviada: sábado, 7 de junho de 2014 16:35:58  
Para: mbrezende@osite.com.br (mbrezende@osite.com.br)

Boa tarde Marisa, como vai? Espero que bem!

Cara Marisa,

Há alguns meses entrei em contato contigo falando sobre a minha dissertação de mestrado, a qual abordará sua produção para piano solo. De lá até então, me dediquei à elaboração do meu projeto de mestrado, o qual, após muitas conversas com a minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Catarina Domenici, foi concluído com o título de “A obra pianística de Marisa Rezende: documentação da prática de performance a partir da interação entre intérprete e compositora”. Juntamente com o amadurecimento do projeto, também me dediquei aos estudos de suas obras – Contrastes, Ressonâncias e Miragem –, e aproveitei a ocasião para dizer o quanto elas me tocam! Tem sido uma experiência fantástica mergulhar em suas obras; com a Miragem tem sido particularmente especial, pois é a primeira obra com técnica expandida que eu me proponho a estudar e incluir no repertório, e que tem me revelado um pianismo muito prazeroso de explorar, estou adorando! Cada uma delas representa algo muito particular, íntimo e intenso para mim, vínculo este que sinto como consequência do meu aprofundamento e afinidade com seu universo sonoro.

Continuação:

Após a definição do meu projeto, já entregue e aceito, e também do estudo das obras – o qual é um trabalho contínuo –, gostaria de saber se é possível agendarmos nossos encontros para a terceira semana de Agosto desse ano; de acordo com o que eu e minha orientadora pensamos na etapa do cronograma, seria ideal se eu pudesse trabalhar aí contigo durante uns quatro dias em períodos curtos, pois parte fundamental da minha dissertação é justamente a documentação da prática de performance, a qual virá da dinâmica dos nossos encontros, conversas, discussões e trabalho com as obras, momentos esses que serão registrados em áudio e vídeo. Certamente, a data da terceira semana de Agosto é apenas uma proposta, portanto, quero que se sinta o mais confortável possível para sugerir outras possibilidades caso essa não se adéque à sua agenda.

Marisa Rezende, mais uma vez agradeço a disposição, as respostas dos e-mails anteriores, o envio das partituras, enfim, só tenho a agradecer pela oportunidade dessa experiência incrível! Vamos trocando mensagens para encontrarmos uma boa solução para as datas, e claro, me coloco a total disposição para o que quiseres.

Um forte abraço e um ótimo final de semana! Fico no aguardo.

Atenciosamente,

**Dario Rodrigues Silva**

E-mail n.º 13:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
Enviada: sexta-feira, 13 de junho de 2014 15:49:02  
Para: **dariorsilva@hotmail.com**

Caro Dario,

Sua mensagem chegou-me quando estava viajando e fiquei contente em saber que seu projeto de mestrado foi aprovado. E mais ainda por saber que você tem gostado de estudar e tocar minhas peças! Isso é sempre muito bom!

Quanto à questão de trabalhar em conjunto sobre aspectos da performance, tenho várias coisas a dizer...Acho que, antes de pensarmos em uma data para você vir aqui trabalhar comigo, acho que poderíamos fazer muita coisa por internet mesmo. Você pode me colocar perguntas e eu posso respondê-las. Posso ouvir gravação das peças e também dar uma opinião sobre elas e assim, iniciá-las já uma parceria, sem que você se deslocasse até aqui, e sem que eu lhe diga a priori que posso abrir esse espaço para trabalharmos, como talvez você venha precisar. Se você morasse aqui, seria tudo mais fácil. Iríamos construindo essa nossa troca gradativamente, e na medida do possível, como já fiz com outras pessoas que trabalharam peças minhas. Mas não é esse o caso. Então, vamos caminhando primeiramente desse jeito e depois resolveremos os passos seguintes. Quereria que você fizesse o favor de encaminhar essa mensagem para sua orientadora e me passasse o email dela, está bem?

Abraço  
Marisa

## E-mail n.º 14:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
 Enviada: quinta-feira, 19 de junho de 2014 17:56:07  
 Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Cara Marisa Rezende

Muitíssimo obrigado pela atenção, disposição e sugestões! Fico imensamente feliz com sua resposta! O e-mail da Prof.ª Dr.ª Catarina Domenici, minha orientadora, é: [catarina@catarinadomenici.com](mailto:catarina@catarinadomenici.com). Já repassei o seu e-mail anterior a ela conforme me pediu, e aproveito para dizer que ela se coloca à total disposição para qualquer dúvida ou assunto que você queira abordar. Aproveito a ocasião para dizer que, em virtude da minha pesquisa de mestrado, tenho total disponibilidade para ir ao Rio de Janeiro, portanto, fique a vontade para fazer recomendações e sugestões que envolvam a necessidade de um encontro. Semana que vem me reúno com a Prof.ª Catarina para conversarmos sobre os próximos passos da pesquisa, o que também inclui as perguntas sobre as obras que lhe farei via e-mail, e as gravações que em breve farei para lhe enviar.

Forte abraço, Marisa, mais uma vez, muito obrigado por tudo!

Dario Rodrigues Silva

## E-mail n.º 15:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
 Enviada: domingo, 14 de setembro de 2014 11:35:28  
 Para: mbrezende@osite.com.br (mbrezende@osite.com.br)

Olá Marisa, como vai? Espero que tudo bem!

Marisa, neste e-mail dou prosseguimento às etapas seguintes da minha dissertação. Na nossa última conversa, você havia sugerido que eu lhe enviasse as gravações, gostei bastante da ideia e tratei de gravar Ressonâncias e Contrastes no começo desse mês. Por esses dias seguintes irei gravar também Miragem e assim que eu tiver disponível, lhe envio. Abaixo estão os links para acessar minhas gravações, basta clicar que abre automaticamente.

Contrastes: <https://www.youtube.com/watch?v=wbjfoV2aBBA>

Ressonâncias: <https://www.youtube.com/watch?v=XdK10TgbYew>

Também estou elaborando algumas perguntas, e assim que eu defini-las, lhe mando por e-mail.

Marisa, ficarei imensamente feliz em ouvir suas considerações, críticas e sugestões sobre as minhas interpretações, e desde já, agradeço novamente pela disposição.

Forte abraço e um ótimo domingo!

Dario Rodrigues Silva

## E-mail n.º 16:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: segunda-feira, 15 de setembro de 2014 19:44:03  
 Para: **dariorsilva@hotmail.com**

Caro Dario,

Foi um grande prazer ouvir suas gravações e conhece-lo, ainda que à distância! Gostei muito do seu som, da sua compenetração e entrega, e acho que v. venceu bem as peças! Parabéns! `

Tenho alguns comentários a fazer sim, porque minha escuta se fixa em muitos detalhes...desde do uso do pedal, aos toques, às várias intenções...mas vou fazer isso adiante, para ser bem clara no que vou colocar e poder contribuir no seu trabalho.

Beijo  
 Marisa

---

## E-mail n.º 17:

De: **dariorsilva@hotmail.com**  
 Enviada: terça-feira, 16 de setembro de 2014 08:36:46  
 Para: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)

Marisa querida, muitíssimo obrigado, fiquei muito feliz com suas palavras! E o prazer foi todo meu! Sinta-se a vontade para comentar como e quando puder, fico no aguardo.

Beijo, e um ótimo dia!

Dario

## E-mail n.18:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: segunda-feira, 22 de setembro de 2014 19:50:12  
 Para: 'Dario Rodrigues Silva' (dariorsilva@hotmail.com)  
 1 anexo  
 considerações sobre Contrastes e Ressonâncias.docx (18,5 KB)

Caro Dario,

Fui escrevendo com calma o que eu queria dizer para você, e achei melhor ter o arquivo à parte, para poder mexer nele tanto quanto precisasse. Acho que passei tudo o que queria comentar sobre Contrastes, e aí tive uma crise de coluna braba, estou toda dura. E como vou viajar nessa semana, queria passar tudo para você, então Ressonâncias foi feita em piores condições. De repente, quem sabe, numa segunda ocasião, consigo complementar. Estou numa fase de muito estresse, e só vou sossegar um pouco – tomara! – lá para novembro...então vão aqui meus comentários. Tomara que eles sejam úteis e que eu tenha sido clara!

Beijo  
 Marisa

---



## E-mail n.º 19:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
 Enviada: quarta-feira, 24 de setembro de 2014 10:41:34  
 Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Querida Marisa,

Antes de tudo quero lhe desejar melhoras, o estresse é realmente um vilão e tanto, não? Logo logo estará bem e recuperada! Desde já, mando minhas melhores vibrações :)

E claro, não tenho palavras para agradecer pela atenção! Adorei as considerações, Marisa! Demais! Obrigado pelos elogios e pelos apontamentos sobre toques, pedais e outros elementos que já começam a colocar minha cabeça para funcionar hahaha. Amei mesmo! Ah, e sim, você acertou: Ressonâncias é relativamente nova no repertório, por isso a sensação de desconforto haha. De um tempo para cá é que venho me sentindo mais a vontade com ela, colocando idéias, explorando. Gosto muito da peça, e a cada dia me envolvo mais!

Marisa, vou continuando com minha pesquisa, e mais pra frente quando eu gravar Miragem, lhe envio, ok? Aliás, aproveitando o e-mail e o assunto, tenho uma pergunta rápida para fazer sobre Miragem: na segunda página da partitura, no retorno do Tempo Primo, após a pausa com fermata, há um glissando com o cabo da baqueta partindo de um lá#. Ouvindo a gravação da Lidia Bazarian para ter uma referência sonora, senti que esse glissando soava como se tivesse sido executado "ao longo da corda", ou seja, um glissando longitudinal, feito no bordão da corda. Seria isso mesmo? Na bula não há indicações sobre esse gesto e desenho (linhas em zigue-zague), e por isso sempre executo esse gesto com certa desconfiança ou incerteza.

Beijo, Marisa! Tudo de bom, vamos nos falando! MUITÍSSIMO obrigado, fiquei muito feliz mesmo!!!

Dario Rodrigues

## E-mail n.º 20:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: terça-feira, 30 de setembro de 2014 14:35:23  
 Para: dariorsilva@hotmail.com

Caro Dario,

Tudo bem?

Só vi sua última mensagem muitos dias depois, não sei o que aconteceu. E, como estava em São Paulo, não tinha como responder ao que v. me perguntou sobre Miragem. Hoje, de volta ao Rio, fui cuidar disso e...não achei a mensagem com as perguntas!! Oh, céus! V. me manda de novo?

Fiquei contente em saber que meus comentários foram bem recebidos!

Abraço,

Marisa

## E-mail n.º 21:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
 Enviada: terça-feira, 30 de setembro de 2014 23:14:27  
 Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Olá Marisa, como vai?

Hahaha Marisa querida, sem problemas, às vezes é o próprio e-mail que bagunça as mensagens, isso acontece com o meu, aí tenho que ficar revirando a caixa para encontrá-las haha. Sim, foi uma dúvida sobre a Miragem. É a seguinte: na segunda página da partitura, no retorno do Tempo Primo após a pausa com fermata, há um glissando com o cabo da baqueta partindo de um lá#. Ouvindo a gravação da Lidia Bazarian para ter uma referência sonora, senti que esse glissando soava como se tivesse sido executado "ao longo da corda", ou seja, um glissando longitudinal, feito no bordão da corda grave. Seria isso mesmo? Na bula não há indicações sobre esse gesto e desenho (linhas em zigue-zague), e por isso sempre executo esse gesto com certa desconfiança ou incerteza.

Beijo, Marisa!

Dario

## E-mail n.º 22:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: domingo, 12 de outubro de 2014 18:52:39  
 Para: 'Dario Rodrigues Silva' (dariorsilva@hotmail.com)

Caro Dario,

Desculpe a demora em lhe responder, mas senti necessidade de parar para ouvir o CD da Lídia, para refrescar a memória antes!

Bem, quanto à pergunta específica, é fato que a notação gráfica se apoia na sugestão do gesto, prioritariamente. Quando coloco o gliss circular, penso em movimentos circulares da baqueta roçando as cordas. No gliss. angular, que tem a linha serrilhada, -que talvez não tenha saído na sua bula mas que aparece em vários lugares da peça-, a ideia é a de que o movimento da baqueta reproduza essa angularidade. Então é uma combinação de um movimento na diagonal das cordas, sempre oscilando grave-agudo- grave- agudo etc....com essa oscilação num sentido ascendente sempre. Como se v. fizesse um desenho no papel, algo assim...Acho que Lídia resolveu isso como eu pensava!



Continuação:

Bem, há outras coisas que quero comentar! Essa é a peça mais difícil de longe das três que v. está trabalhando. Isso porque é desconfortável ter as mãos trabalhando em “universos” diferentes, complementares, mas autônomos quanto à origem dos gestos. E não é fácil resguardar a expressividade de cada um, e ao mesmo tempo somar um ao outro, certo? Junta-se a isso um certo desconforto da posição dentro do teclado, que talvez seja menor para você do que é para mim que nem tenho 1.60m...como Lídia também. E como se já não bastasse, cada piano tem desenhos diferentes de liras, então às vezes há que se adaptar alguma coisa! Mas vale à pena correr atrás porque ela é uma peça que pode ser muito expressiva mesmo! Lembre-se sempre de dar tempo às ressonâncias que se criam, elas são fundamentais!!!

E, duas coisas mais: na gravação, cortaram a ressonância que sobra da fermata sobre pausa do último sistema da página 2, mas não é para ser assim. É para usar a fermata para esperar que essa ressonância se esvaia até um nível confortável para seguir adiante. O pedal é contínuo o tempo todo e a presença ou diluição da ressonância rege o tempo dos eventos.

A outra coisa é na p2, quando a peça se acalma e a baqueta faz trêmolos e pequenos gliss com o cabo, é importante roçar as cordas e tentar minimizar o ataque da baqueta nas cordas. Isso acho que Lídia tinha dificuldade em conseguir, mas é possível sim.

Espero que tenha ficado claro o que eu disse, tá?

Abraço

Marisa

E-mail n.º 23:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariosilva@hotmail.com)  
 Enviada: segunda-feira, 27 de outubro de 2014 21:46:12  
 Para: mbrezende@osite.com.br (mbrezende@osite.com.br)

Boa noite Marisa, tudo bem?

Marisa, antes de mais nada, muito obrigado pelas respostas sobre Miragem, me ajudaram muito! As semanas passadas foram bem agitadas: na penúltima foi meu segundo recital de mestrado, que aliás foi ótimo, a banca adorou a interpretação das suas peças, falaram muito bem sobre a paisagem sonora que consegui criar em Miragem! Fiquei muito feliz, pois estava apreensivo por se tratar da primeira peça com técnica expandida que eu iria apresentar. Resultado: ADOREI, é uma outra viagem, curti muito mesmo! Assim que eu editar o vídeo dessa minha apresentação eu lhe mando, mesmo com alguns esbarrões e outras coisas que eu poderia ter feito melhor, pois quero muito saber o que você terá para falar! Marisa, e outra coisa: do dia 6 ao dia 9 estarei no Rio em ocasião do 1º Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA, apresentando um recital-palestra com o título de "Trajetórias dos processos de construção da performance das obras Ressonâncias e Contrastes de Marisa Rezende", e eu gostaria de saber se você estará pelo Rio de Janeiro, primeiro para te convidar a assistir o recital-palestra, e segundo, para tentar marcar um encontro para nós nos conhecermos e conversarmos! Sei que sua agenda é bastante cheia, mas quem sabe dê certo.

Espero seu retorno!

Mais uma vez, muitíssimo obrigado, Marisa, um abraço e uma ótima noite!

Dario Rodrigues Silva

## E-mail n.º 24:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)

Enviada: terça-feira, 28 de outubro de 2014 11:24:53

Para: dariorsilva@hotmail.com

Caro Dario,

Fico contente que seu recital tenha sido bem apreciado e que você tenha curtido fazer Miragem. Ela pode ser uma peça bem expressiva sim! E, se o gestual da baqueta tiver uma certa teatralidade, ainda causa mais impacto...só não é fácil!

Bom saber também que v. vai apresentar esse trabalho aqui na UFRJ. Me diz que dia e hora será para eu ver se consigo ir. Realmente este fim de semana ( v. não disse o mês, mas presumo que seja em novembro agora, não?) está carregado! Mas se for possível combinarmos algo para o dia 6, seria a possibilidade que tenho!

Abraço

Marisa

## E-mail n.º 25:

De: **dariorsilva@hotmail.com**

Enviada: terça-feira, 28 de outubro de 2014 12:48:06

Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Olá Marisa!

Sim, em relação à teatralidade, depois que vi o vídeo da minha apresentação eu realmente senti falta de um impacto mais visual, pois eu estava muito preocupado em realizar os gestos, em acertar os movimentos, eis algo que vou trabalhar para performances futuras.

O simpósio é em novembro sim, do dia 6 ao 8, porém volto para Porto Alegre no dia 9. Por mim, seria perfeito no dia 6, Marisa! Será um prazer te conhecer, e se possível, sentar ao piano contigo para conversarmos algumas coisas sobre as peças.

Eu chego no Rio no dia 6 por volta das 14h00, portanto, podemos combinar um horário que seja bom para você, fique a vontade para sugerir.

Abraço!

Dario

## E-mail n.º 26:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: terça-feira, 28 de outubro de 2014 14:53:33  
 Para: dariorsilva@hotmail.com

Oi Dario,

Então podemos combinar às 18 horas aqui em casa? Daí vemos um pouco o que v. quer! Meu piano está em colapso – um drama mesmo – mas faremos o que for possível. Onde você vai ficar? Me diz para que eu possa dar dicas sobre o caminho, embora não seja difícil chegar aqui. O endereço é Rua David Campista [REDACTED] – Humaitá. E os telefones: [REDACTED] (nem sempre tem sinal).

Abraço,  
 Marisa

---

## E-mail n.º 27:

De: **dariorsilva@hotmail.com**  
 Enviada: quarta-feira, 29 de outubro de 2014 14:54:01  
 Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Boa tarde Marisa!

Para mim está ótimo! Vou ficar em um hotel na Rua do Rezende (Hotel Pouso Real), na Lapa, não muito longe da Escola de Música da UFRJ. Se tiver alguma linha de ônibus ou metrô que possa me indicar, já vai ajudar bastante! Ou algum local próximo que eu possa descer e pegar um táxi.

Abraço!

Dario

## E-mail n.º 28:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: quarta-feira, 29 de outubro de 2014 15:57:20  
 Para: dariorsilva@hotmail.com

Oi Dario,

Na rua do Riachuelo, na qual a rua do Rezende começa (ou termina?), há dois ônibus que vêm para cá: 409 e 410. Aí v. pode pedir ao cobrador, ou a alguém simpático por lá, para te mostrarem o Largo dos Leões, onde há um ponto que fica a dois quarteirões da minha rua. É nesse largo que a rua São Clemente passa a se chamar rua Humaitá. E essa rua é o principal corredor de acesso ao Jardim Botânico e Gávea, além de ser uma rua importante de Botafogo. Nesse horário v. pode contar com uns 40 minutos de percurso. Vai dar tudo certo! Qualquer coisa v. me avisa. Quero também seu telefone, para alguma emergência!

Abraço,  
 Marisa

---

## E-mail n.º 29:

De: **Dario Rodrigues Silva** (dariorsilva@hotmail.com)  
 Enviada: quarta-feira, 29 de outubro de 2014 16:21:50  
 Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Ola Marisa!

Ótimo, muito bem explicado, Marisa, vou conseguir me localizar bem. Muito obrigado! Ah, esqueci de falar no e-mail anterior que o meu recital-palestra será no dia 8, às 09h00, no Salão Henrique Oswald da Escola de Música da UFRJ! Sei que seu tempo é apertado, mas fica aqui o meu convite!

O meu celular é (51) [REDACTED]

Abraço Marisa, e muito obrigado!

Dario

## E-mail n.º 30:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
 Enviada: quarta-feira, 5 de novembro de 2014 10:04:20  
 Para: dariorsilva@hotmail.com

Querido Dario,

Nem sei se essa mensagem vai ser lida por você antes de viajar...São duas coisas. Se for possível, gostaria de antecipar nosso encontro para as 17 horas. O trânsito é melhor para você e vou ter um outro compromisso depois... Outra coisa é que não sei se alguém lhe disse: tenha cuidado na rua, e a Lapa é um lugar que atrai vários visitantes, do bem e do mal!...Procura não andar com coisas valiosas, e tenta não chamar atenção, está bem? Se por acaso v. vir para cá com algum equipamento caro, aí é melhor gastar um pouco mais e vir de taxi!

Abraço  
 Marisa

## E-mail n.º 31:

De: **dariorsilva@hotmail.com**  
 Enviada: quarta-feira, 5 de novembro de 2014 12:07:12  
 Para: Marisa Rezende (mbrezende@osite.com.br)

Olá Marisa, tudo bem?

Sem problemas, às 17h00 está ótimo para mim, combinado. Confesso que pensei mesmo na questão de roubos e assaltos, sei bem como é, ainda mais em um lugar que não conheço. Obrigado pela recomendação, qualquer coisa vou de taxi mesmo, não tem problema.

Abraço!

Dario

E-mail n.º 32:

De: **Marisa Rezende** (mbrezende@osite.com.br)  
Enviada: quarta-feira, 5 de novembro de 2014 14:42:59  
Para: 'Dario Rodrigues Silva' (dariosilva@hotmail.com)

Oi Dario,

Boa viagem e boa sorte, então! Até amanhã!  
Abraço!  
Marisa

---

**ANEXO C - TRANSCRIÇÃO DO ENCONTRO COM A COMPOSITORA**

### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A Sr.<sup>a</sup> está sendo convidada para participar da pesquisa intitulada: “A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora”. Desenvolvida por Dario Rodrigues Silva, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Domenici, a pesquisa tem como objetivo contribuir para a discussão sobre processos de construção da performance musical de obras contemporâneas através da interação entre intérprete e compositora. Como parte da metodologia desta pesquisa, o encontro com a compositora Marisa Rezende será gravado em áudio e vídeo, e as mensagens eletrônicas trocadas, documentadas como anexo do trabalho.

O trabalho desenvolvido entre as partes será gravado em áudio e vídeo para posterior transcrição. Após a transcrição do encontro, o participante será contatado pelo pesquisador a fim de autorizar ou não, a publicação na íntegra ou parcial das informações.

Os dados coletados serão utilizados na pesquisa e os resultados serão divulgados na dissertação, em eventos e/ou revistas científicas. As obras *Ressonâncias*, *Contrastes* e *Miragem*, todas de sua autoria, serão utilizadas nos exemplos da dissertação e reproduzidas integralmente no anexo do trabalho.

Se houver, no futuro, alguma possibilidade de edição comercial desta dissertação, seu autor se compromete a solicitar oportunamente a autorização necessária relativa à elucidação de questões sobre direitos autorais.

Eu, Marisa Rezende, declaro estar ciente do inteiro teor deste TERMO DE CONSENTIMENTO e estou de acordo em participar do estudo proposto.

Rio de Janeiro, 05 de fevereiro de 2015.



Marisa Rezende  
E-mail: mbrezende@osite.com.br

Catarina Domenici  
E-mail: catarinadomenici@catarinadomenici.com

Dario Rodrigues Silva  
E-mail: dariorsilva@hotmail.com

O encontro entre o autor e a compositora Marisa Rezende ocorreu em uma quinta-feira, dia 6 de novembro de 2014, aproximadamente das 16 horas e 50 minutos até às 18 horas e 32 minutos na residência da compositora na cidade do Rio de Janeiro. O registro do encontro possui cerca de 1 hora e 42 minutos de gravação em áudio e vídeo e está organizado em duas partes: na primeira há uma entrevista com a compositora, e na segunda, o intérprete apresenta suas performances das obras para a compositora, dando início a um trabalho conjunto ao piano.

### **Entrevista**

Assim que cheguei à residência de Marisa Rezende, fui muito bem recebido por ela. Entramos, nos sentamos e começamos a conversar para nos conhecermos melhor. Conforme o desenrolar da conversa, assuntos sobre interpretação musical e composição foram surgindo, então, preparei a câmera de vídeo e comecei a gravar o diálogo que se segue:

**Marisa Rezende:** Então vamos lá! O que você deseja saber? Como eu me chamo? Marisa [risos].

**Dario Rodrigues:** [Risos] Ah, apresentações!

**M. R.:** Já está ligada? [Olhando para a câmera].

**D. R.:** Está ligada!

**M. R.:** Caramba! [Risos].

**D. R.:** [Risos] A gente estava falando da interpretação, da tua visão de interpretação [...]

**M. R.:** É, então, porque o que acontece [...]. Se você estiver discutindo a dificuldade técnica, você já tem todo um jargão para falar daquilo, não é? Mas como a questão da interpretação esbarra na subjetividade, não existe um consenso, mas eu acho que apesar de ser assim, e ainda bem que é assim, é possível que cada pessoa coloque pontos importantes ali que levaram a interpretar desse ou daquele jeito, tomar essa ou aquela liberdade, ou que dúvidas teve para construir sua interpretação, e com certeza outras pessoas vão ter empatia com essas colocações, e aí, ao invés de se ter o consenso por que se está afirmando uma descoberta comprovada [...]



Não é isso! Mas trata-se de lançar ideias que às vezes vão e germinam em uma outra peça de uma outra pessoa, entendeu? Então eu acho que é isso sim! Eu fico com muita vontade de fazer isso que eu falei para você, de complementar, porque a gente [...] eu já vou recolhendo histórias de uma outra peça que eu tenho, que é para quarteto com piano e está no mesmo CD [*CD Marisa Rezende: Música de Câmara, sobre o qual conversávamos antes do início da gravação*] que se chama *Cismas*, sabe? E foi uma peça que tinha uma intenção descritiva para mim. Na verdade estava olhando muito um rio que passa no terreno de uma casa que a gente tem no campo aí no meio do mato, sabe? E quando eu fui também assistir o ensaio do grupo que fez a estreia dessa peça, elas perguntaram: “Mas como é que é? O que que você estava pensando?” Elas fizeram essa pergunta, e aí eu falei que era aquela ideia do fluxo do rio com todas as [*fazendo movimentos ondulantes com as mãos*], abre a espuma mais para um lado, mais diferente pro lado de cá, salpica água aqui um pouquinho. É um rio que não é fundo, mas em cima de leito de pedra, um rio mais raso.

**D. R.:** Certo.

**M. R.:** E aí elas falaram: “Ah, que bom que você falou isso”, e realmente aquilo ajudou elas também a buscar um legato mais bonito do instrumento, então, eu acho que tem [...] nem todas as peças eu tenho uma coisa tão imagética assim para falar, né?

**D. R.:** Essa específica [...]

**M. R.:** É! Essa sim! [*Risos*]. E algumas outras são, mas por exemplo, eu fico pensando, porque eu tenho várias peças como *Contrastes*. Foi uma fase que eu estava fazendo uma montagem de fragmentos muito contrastantes e eu sinto que é difícil para as pessoas, para alcançar [...]

**D. R.:** Essa tua fase foi um processo composicional de colagem ou alguma coisa do tipo?

**M. R.:** Não. Não foi não, foi mero acaso. Coisa que a gente fica assim na cabeça. Eu nunca tenho uma coisa pré-concebida propriamente com relação a uma exploração de uma técnica ou qualquer coisa assim. Nunca tenho.

**D. R.:** Entendi! Não é uma preocupação sua.

**M.R.:** Não! Vem vindo de alguma maneira, sabe? Eu acho até muito interessante porque eu sempre digo: compor não é a mesma coisa para todo mundo, cada um vai ter uma abordagem, uma relação com a questão da composição diferente, mas muitas coisas acontecem, e eu estou longe de achar que era uma opção de caminho, sabe? Então me surpreendo bastante mesmo com esse acaso [*fazendo sinais entre aspas com as mãos*].

**D. R.:** Sim, entre aspas! [*Risos*].

**M. R.:** [*Risos*] Uma coisa que está no ar!

**D. R.:** Entendi! No caso de *Contrastes*, o gesto inicial é quase como uma [...] Ele deixa germinar, não é?

**M. R.:** É! É verdade, toda a ideia.

**D. R.:** Toda a ideia da obra. Como se toda uma verdade estivesse contida naquele gesto [*compassos iniciais da obra*].

**M. R.:** É verdade! Isso é uma coisa consciente no sentido de que eu me interesso – já também falo há muito tempo – por explorar transformações radicais de um material.

**D. R.:** Ah sim!

**M. R.:** Entendeu? De modo que, apesar do conjunto de alturas estar lá, ele está tão transfigurado que, auditivamente, fica um traço do que foi, mas você não remete uma coisa à outra.

**D. R.:** Entendi! Um resquício.

**M. R.:** Fica sim. Já me perguntaram se era uma peça minimalista. Ela não tem nada disso. Mas [...] está indo direitinho aí? [*Enquanto eu me levanto para conferir se a filmadora estava gravando normalmente*].

**D. R.:** Está! Está sim! [*Risos*].

[*Continuando...*]

**D. R.:** Então Marisa, aquela hora a gente estava falando da [...]

**M.R.:** Da ideia germinal, não é?

**D. R.:** Isso, no caso de *Contrastes*. Mas eu percebo isso também, por exemplo, em *Ressonâncias*, que tem a linha melódica que também tem esse aspecto da linha que dá vida a uma série de eventos, e dela saem outras ideias, e vai aumentando, começando a exploração de todos os registros [...]

**M. R.:** Uhum! Então, mas acho que a ideia de *Ressonâncias*, ela é muito mais aberta. Uma coisa que, como tem na partitura [...] Eu estava querendo fazer uma coisa como se fosse um pouco improvisada mesmo, e portanto então ela flutua mesmo. Essa linha vai e vem, sobe e desce, fica ali naquela parte das três primeiras páginas, e depois é que tem aquela parte mais de transição.

**D. R.:** Dos arpejos?

**M. R.:** É, que faço os arpejos por terças para preparar a última parte que volta a linha, com a formação de tríades. Então, intervalarmente falando, ela não tem um pensamento tão focado.

**D. R.:** Sei.

**M. R.:** É uma coisa mais aberta mesmo, mas vai atrás dessa transformação da linha. Eu tenho um artigo que eu escrevi sobre *Ressonâncias*, um dia me pediram para analisar ela, você viu isso?

**D. R.:** Ah! “Unidade e Diversidade”? [*Nome do artigo em questão*]. Sim, sim!

**M. R.:** É! Então [...]

**M. R.:** Eu tinha pensado, quando comecei *Ressonâncias*, que eu queria já começar com o fluxo ainda mais contínuo, mas eu senti necessidade daqueles apoios. Aí, acabei retardando a chegada do fluxo mais contínuo, e então é isso. *Miragem* é que é também bastante amarrada em termos de sonoridade, porque tem aquele conjunto, que se começa a peça com ele [...]

**D. R.:** “Mi, fá#, si, lá#”?

**M. R.:** É! E entra o dó natural do trinado, si-dó, e aí esse conjunto ocupa a primeira página inteira e ainda o primeiro sistema da segunda página, e ainda um pedaço do segundo sistema e, é óbvio que ele não fica com essas notas iniciais o tempo todo. Às vezes some uma, mas a ideia é ir trazendo mais alturas, até chegar na parte mais densa da peça que também tem o *cluster* e tem o *glissando*, que na verdade, aí saturou. Acabou usando o total cromático que a gente tem acesso no sistema temperado, e aí, de novo ele se rarefaz e termina com uma formação em que o conjunto inicial também está presente, mas eu acho que [...] cara de mi lídio, um negócio assim, acaba formando essa escala. *Miragem* tem essa eventual subtração e esse acréscimo das alturas, mais do que em *Contrastes*.

**D. R.:** E tem a parte central dela também, dos trêmulos com o cabo da baqueta. Ali tem um “q” de Chopin [...] uma coisa mais *chopiniana* no sentido da sonoridade, dos acordes [...]

**M. R.:** Eu não acho que tem não, eu acho que é um trecho mais lírico.

**D. R.:** No sentido do lirismo mesmo, daquela coisa mais resplandecente [...]

**M. R.:** É! Porque olha só, eu acho que mesmo quando eu escolho aquelas alturas ali para começar a parte mais calma, também aquilo fica congelado muito tempo, fico repetindo aquilo. Eu acho que aí que tem também uma marca do tempo de agora, quer dizer, a sonoridade, mesmo que ela seja referencial, você foi pensar em Chopin, que se possa encontrar o uso daquele acorde, quer dizer [...] A linguagem do tonalismo da época dele, é uma formação triádica, ela tendia a ser sempre um elo na corrente, ela ficava um pouco, passava para outro, passava para outro e se formavam as relações que apoiam, suportam, dão apoio ao sistema tonal, então tinha tudo isso. Outro dia eu estava com um estudo do Chopin na cabeça, que aliás eu gosto muito [...] eu não sei o número dele não [...] é um cromático lento, e aí me dei conta que ele ficava também bastante tempo em um certo desenho ali [...]. É um em Mib menor.

**D. R.:** Ah sim!

**M. R.:** “Sol, fá, si, lá, fá si... si, fá si” [*cantarolando o trecho do estudo mencionado*]. Mas é, como se diz, não é comum.

**D. R.:** Claro.

**M. R.:** É isso aí!

**D. R.:** Você tinha falado [*via e-mail*] da teatralidade de *Miragem* com os gestos. Aquele gesto que eu te perguntei também por e-mail, das linhas serrilhadas [*como está grafado na partitura*], é um gesto de vai e vem mesmo? Do grave-agudo, grave-agudo?

**M. R.:** É! Mas não na mesma linha. Ele é como se você pegasse sua mão [...]

**D. R.:** Na diagonal [*fazendo o gesto*].

**M. R.:** É! Como se pegasse um giz, fosse até uma lousa e fizesse aquele desenho assim [*Fazendo gestos em zigue-zague com a mão direita*]. É exatamente aquilo que se faz com a baqueta. O que acontece com a história é que assim, eu acho que o primeiro gesto, quando se está começando, aquele primeiro ataque, você tem condição de explorar o movimento do braço até chegar lá dentro com calma, entendeu? E aquilo ter um impacto em quem tá assistindo, mas tudo que você está fazendo lá dentro é no miúdo, não dá tempo de ficar fazendo isso. Não dá tempo porque já é muito difícil você conseguir operar nesses dois planos, lá dentro e [...]

**D. R.:** No teclado [...]

**M. R.:** [...] e no teclado. Por isso que eu fiquei com a preocupação de segurar o teclado muito debaixo ali para você se desligar um pouco dele e concentrar no que está fazendo dentro. Mas o problema não é só mudar o desenho do que você está fazendo ali ou tentar uma altura ou outra [...] acho que vale a pena você tocar para eu ouvir *Miragem* aí, porque eu acho que essa tem uns macetes. Há muito tempo já que eu mexo com baqueta dentro do piano, então eu acabo fazendo aquilo porque eu gosto, e brinco com aquilo, então eu me sinto confortável com aquilo, depois fiquei com uma bursite na época [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** [*Risos*] Aí fiquei sem poder acabar de experimentar as coisas. Fiquei mesmo, meses com o ombro muito dolorido, fiquei quieta depois [*risos*]. Mas, eu acho que tem certos jeitos de fazer que eu me sentia muito bem aqui, e eu já até comentei com você [*por e-mail*] que a Lidia [*Bazarian*] tinha um pedaço ali que ela ficava sempre meia atrapalhada com aquilo.

**D. R.:** Ah sim!

**M. R.:** É, então eu gostaria de ver você [*tocando a peça*] sim, mas o que eu queria dizer, é que na verdade existe uma construção no teclado, que se você tocar a mão esquerda sozinha, você vai sentir direitinho como que faz, onde que tem o crescendo, onde você vai fazer um pouco de *affrettando*, qual vai ser o tamanho da respiração que você vai dar, tudo isso você vai sentir. Agora, o que você está fazendo com a baqueta também tem uma construção, também tem uma ideia de intensificação. Ela tem ideia do diminuindo, do *rallentando*, então, é essa a última etapa da complicação sabe, do domínio da história: é quando você consegue ter o gesto da baqueta também expressivo como você trabalhou para o teclado. Talvez, uma forma de estudar que seja profícua, que ajude, seja talvez tentar trabalhar a baqueta sozinha para você sentir a sonoridade dela com a parte do teclado só mentalmente, presente como um guia para você sentir o tamanho do crescendo, tamanho do diminuindo, quanto tempo você precisa [...]

**D. R.:** Uma coisa que eu senti quando toquei no meu recital, e que mudou drasticamente a maneira de eu encarar a peça foi o tempo da ressonância.

**M. R.:** Uhum, é!

**D. R.:** Por exemplo, quando tem o primeiro gesto [*mi-fá#, si-lá#*] e aquele primeiro “lá” [*primeiro ataque com a baqueta*], fazer o “lá” sair de dentro daquela ressonância [...] como muda! É uma outra relação [...]

**M. R.:** É sim!

**D. R.:** Eu lembro quando [...] porque eu toquei em um piano Steinway D [*modelo D*], tem uma [*ressonância*] poderosa, e o som sai muito definido [*nos ataques com a baqueta*], sai muito

focado. No piano que eu estudava saía um “lá” mas tinha muito atrito por causa da desafinação, mas ali [no Steinway] não. Quando eu toque eu falei: “*Caramba! É esse som*”, sabe?

**M. R.:** É! Porque aí você tocou em um piano de cauda inteira [...]

**D. R.:** Sim! Aí a gente ouve todas os componentes dos harmônicos.

**M. R.:** Que legal!

**D. R.:** É uma outra relação, realmente.

**M. R.:** É verdade! Porque a gente, em um piano como esse aí [*apontando para o piano Yamaha dela*], o bordão já não está imprensado, ele não é grosso o suficiente para garantir, e também acho que, quando acontece é bom, mas você também não pode ficar muito fissurado naquilo, sabe? E eu acho também que essa é outra coisa que eu fazia [...] muitas vezes eu ia buscando a altura que eu queria, que estava marcada na partitura, devagar com a baqueta, prestando atenção auditivamente e não visualmente, entendeu?

**D. R.:** Ah sim!

**M. R.:** Fazendo aquelas marcações todas, eu fazia muito por aproximação mesmo, ia chegando perto e achava.

**D. R.:** É por isso que você colocou a anotação na partitura, de que é aproximado? [*Na partitura há uma indicação de que os sons não devem ser uniformes*]

**M. R.:** Isso!

**D. R.:** É relativo à isso então?

**M. R.:** É relativo a isso sim e também, por conta da história da lira do instrumento, você está entendendo? Por exemplo, esse meu piano tem uma lira que é confortável para mim e, eu vivo com o Marcos (*Marcos Branda Lacerda*) que mora em São Paulo e que tem um Steinway, que tem um desenho de lira completamente diferente, então, tinha um lugar que eu estava querendo um foco um pouco maior, acho que era um fá ou fá#, não sei [...] na baqueta, e justo aquele fá#

pegava tão agarrado na trava que não deu, aí eu pensei assim: “Bom, aí vou ter que fazer alguma coisa” [...] Nem sei como é que eu resolvi a história, eu acho que eu mudei para fazer um apoio em uma altura menos arriscada, mas isso então vai sempre acontecer.

**D. R.:** Sim! Inclusive, em uma prévia do meu recital, teve um ré# na parte lenta [*parte central*] que caiu exatamente debaixo da trava também.

**M. R.:** Ah é? Aquele central?

**D. R.:** Não, o ré# acima dele [*uma oitava acima*].

**M. R.:** Aí você aproximou?

**D. R.:** Ainda deu para tocar, mas na lateral [*referindo-me ao toque com a baqueta enviesada na corda*].

**M. R.:** Ah, mas não! Assume que vai começar de mi para diante, entendeu? Isso não tem o que fazer, esses são os ossos do ofício. Se a gente ganha uma sonoridade para o instrumento que é diferente, a gente também tem que fazer uma média aí de algum jeito [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*] Sim, por aproximação [*risos*].

**M. R.:** É isso aí!

**D. R.:** Verdade! Eu estou me lembrando também de *Ressonâncias*, que você me falou depois que eu mandei a gravação [*via Youtube*] do *rubato*. Para eu usar mais o *rubato*!

**M. R.:** É! Eu acho que aquilo é muito importante, sabe? Agora, eu também queria falar um pouco sobre isso. Para mim, o *rubato* ele vem muito porque a mão responde àqueles desenhos. Aquele conjunto, sucessão de muitas alturas, tem naturalmente certos intervalos que são pequenos, que cabem muito naturalmente, confortavelmente, às vezes tem outras passagens que já não são tantas, e é melhor ceder um pouco para fazer a passagem que é um pouco menos confortável, com um pouquinho de retenção, um pouquinho mais de calma e depois soltar, do que querer fazer aquilo tudo a tempo.



**D. R.:** Entendi!

**M. R.:** Metronomicamente, entendeu? E acaba dando para a linha uma expressividade, entende? Não é propriamente, que você vá fazer como você estava fazendo no começo de *Contrastes*, que eu comentei com você que eu achava que ali não cabia o *rubato*, só porque se você fosse adiante para fazer aquilo assim, você acabava escondendo um pouco aquela ideia que é tão importante como uma ideia estrutural da peça, do fragmento e depois um *rallentando*.

**D. R.:** Uma ideia mais retraída.

**M. R.:** Como se fosse uma coisa freada um pouco, e se você pensar, a peça inteira tem fragmentos mais calmos, que aí tem uma resposta para uma aceleração, depois vai, acalma de novo e assim vai. Essa relação entre a retenção e a aceleração, ela é estrutural mesmo na peça, você entende? Acontece sistematicamente! E eu acho que ali, se você obscurece isso, você perde uma coisa que é significativa para a construção da peça, mas em *Ressonâncias* acho que faz falta [o *rubato*]. Agora, eu também achei muito interessante ouvir você fazer a parte lenta que você tocou [risos].

**D. R.:** Ah! [Risos]. [Na primeira gravação de *Ressonâncias* que enviei à Marisa através do site de compartilhamento de vídeos Youtube, eu havia executado essa parte de maneira muito rígida, quase que estritamente no tempo, sem praticamente nenhum uso de *rubato* para evocar expressividade]

**M. R.:** Eu pensei assim: “Caramba, aí é hora para respirar um pouco, ficar mais introspectivo” [risos].

**D. R.:** [Risos] Aham!

**M. R.:** Eu tenho até uma gravação de uma pianista cubana radicada nos Estados Unidos [Martha Marchena], ela gravou *Ressonâncias* faz muito tempo, e ela toca essa parte lenta, muito lenta. A parte extrema grave, ela já faz muito lenta também, e é muito engraçado [risos].

**D. R.:** [Risos].

**M. R.:** Mas até funcionou para ela, eu achei que foi interessante sim, mas é engraçado, sabe? É a leitura de cada um mesmo, né?

**D. R.:** Uhum! Essa parte lenta, realmente, se tocada [*ritmicamente*] rígida ela soa [...]

**M. R.:** Dura! Soa dura sim!

**D. R.:** Sim, porque aí tira [*a expressividade*]. Depois que eu ouvi a minha gravação eu falei: “Caramba, é verdade!” [*Marisa já havia me falado da rigidez via e-mail, após eu ter enviado a ela minha gravação pelo Youtube*]. Porque tira todos aqueles gestos do “si-sol#” [*entoando a ligadura de uma nota para a outra com a voz*], o decaimento que a gente faz com o pulso, e de fato, estou perdendo em fazer assim [*de maneira rígida*].

**M. R.:** É, sim. E mesmo também, tem um momento de um relaxamento maior, para poder até o contraste da última parte, que é tão mais vibrante, quer dizer, é a parte que tem mais som, tudo isso. É meio que, também junta a exploração dos registros ali quase que sucessivamente ao invés de ficar em cada registro, como no começo que fico em um, depois desço um pouco, depois volto, depois desço mais, desço mais ainda, né? Vai por degraus. Na parte final não é. É uma coisa mesmo misturada, como se fosse um fechamento da peça, e aí ela tem uma coisa mais [...] o andamento é mais movido, é mais forte a dinâmica também, então, essa parte lenta ela deixa respirar para depois fazer a retomada final.

**D. R.:** Aham! A própria ida até o final, que começa com as terças [*pontuadas*], há uma relação importante ali para fazer realmente uma ponte, uma ligação [...] de condução mesmo de aos poucos ir entrando naquele clima das tríades, não é? Foi bem interessante notar isso também.

**M. R.:** Sim, na parte das notas pontuadas.

**D. R.:** Aquela parte do grave, que fica [...]

**M. R.:** Embolado!

**D. R.:** Isso! [*Risos*]. É realmente embolado?

**M. R.:** Assim eu pensei ela!

**D. R.:** Porque da maneira como eu encarei, tem aquele gesto que vai aos poucos se mostrando [Entoando com a voz o curto gesto melódico que aparece frequentemente nesta parte: dó-dó#-fá#-lá-fá].

**M. R.:** Exatamente! E ele também faz a transição para a parte central.

**D. R.:** Sim, claro!

**M. R.:** Entendeu? São os dois momentos em que tem um caráter de transição assumido mesmo, porque são coisas muito diferentes, é a tal história [...] Eu tenho uma outra peça que está gravada no CD também [no mesmo CD “Marisa Rezende: Música de Câmara”] que eu fiz para dois pianos, que é *Mutações*, você ouviu?

**D. R.:** Sim, ouvi!

**M.R.:** E que depois eu fiz uma versão para piano a quatro mãos. Tem uma parte também, uma parte lenta, grande, uma página inteira e depois parte para a segunda parte movida, e embora eu mexa com a mesma formação escalar nas duas partes [...] é uma como se fosse um fá eólio e a outra um mi maior mesmo, eu pelejei para fazer uma transição dessa parte lenta para a parte movida, e eu não achei nada que eu gostasse e eu falei: “Então vai ser abrupto mesmo” [risos], e aí eu começo a peça com um *cluster* e aí eu repito o *cluster* com a sonoridade da parte movida para depois [...] entendeu? Ali eu tive que desistir mesmo, eu joguei a toalha [risos].

**D. R.:** Entregou a bandeira [risos] Entendi!

**M.R.:** [Risos] Entendeu? E também acho que às vezes acontece, né? Essa é uma história em que eu desisti de fazer porque nada do que eu fazia [...] porque o desenho da parte lenta já era muito hesitante, com um pouquinho aqui, outro pouquinho ali, outro pouquinho ali, eu não tinha como. Era uma mudança de caráter muito grande, então eu falei: “Então tá! Então vamos assumir o contraste mais forte”.

**D. R.:** [*Risos*] Ótimo! Você tinha falado que antes de *Miragem*, você já tinha explorado a parte da baqueta dentro do piano. Você chegou a compor alguma [*outra peça*]?

**M. R.:** Sim! Então, *Cismas*, essa peça que eu falei do rio, que é da casa lá de Penedo [*cidade do Rio de Janeiro*] ela trabalha com um pouco da baqueta no piano. É uma coisa tópica, não é uma coisa contínua, mas ela tem, e também, deixa eu ver [...] tem uma canção que eu fiz, também da época de *Ressonâncias*, que eu também uso. Naquela época eu não tinha nem baqueta [*risos*] eu usei uma faca de metal da cozinha para fazer o som da baqueta [*risos*] Mas olha só, sabe o que aconteceu? Eu, lá em Santa Barbara [*E.U.A*], que foi onde eu fiz a minha pós-graduação, eles tinham um departamento de percussão fantástico, sabe? E eu adorava aquilo, sempre tive um encantamento por isso mesmo, e mais de uma vez eu pedia para ir lá, para ficar experimentando os instrumentos mesmo, e aí ficava [*fazendo*] exatamente isso, pegando baqueta [...]. Eu tenho uma jarra cheia de baquetas lá [*apontando para a jarra sobre o piano*], que os meus netos todos quando chegam aqui eles saem pegando aí, pegam um monte de instrumentos de percussão que tem espalhado, aí fazem a maior batucada [*risos*] mas eu fiquei muito nesse departamento, sabe? Brincando, e eu estava também compondo um concerto para oboé, piano e orquestra na ocasião, então eu ficava lá experimentando as coisas e eu acho que ficou desde aquela época, uma curtição mesmo por aquilo, sabe? E eu fico sempre pensando quando assisto [...] não é sempre que a gente vê concerto, recital para percussão solo, ou dois instrumentistas com múltiplos instrumento, eu fico pensando que o som dos instrumentos já é muito lindo, mas a quantidade de nuances que eles conseguem por tocar com a membrana mais na borda, ou mais no centro com as diferentes baquetas também, é uma quantidade de riqueza, de timbre assim tão especial, então usei isso. Mas também [...] Ah! Também eu usei [...] uma vez a gente fez um espetáculo aqui no Sérgio Porto [*teatro localizado no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro*] que a gente teve até a oportunidade de ficar há semanas. Foram cinco récitas, cinco noites que a gente fez, sabe? A gente fez com figurino e com trabalho de cena, coisa que foi extremamente trabalhosa; a gente trabalhou muito tempo para montar aquilo ali. A gente [...] eu, minha filha do meio que é artista plástica mas que tem graduação em teatro, e mestrado em teatro também, sabe? E aí tem uma peça para barítono, trombone e piano só nas cordas. Nem toco no teclado não, só nas cordas.

**D. R.:** Só nas cordas! Entendi!

**M. R.:** Pois é. Eu estou para copiar esse vídeo, tem uma boa gravação de imagem e de som dele, mas acabaram os que eu tinha e eu preciso fazer uma nova leva, aí eu mando para você.

**D. R.:** Ótimo! Vou adorar, quero sim!

**M. R.:** É bonito sim, ele tem coisas que ficaram muito bonitas, que se fosse fazer hoje, não faria [...]

**D. R.:** Devido ao trabalho?

**M. R.:** Isso com certeza eu não faço mais não [*risos*]. Não faço mesmo não!

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** Por que éramos treze músicos, eu acho [...]

**D. R.:** Nossa!

**M. R.:** Era muita gente, você entende? Por que eram esses três cantores e dez instrumentistas e regente. Só para arrumar lugar para gente ensaiar, com essa parte de movimentação cênica, porque aí vem essa maluquice também, os teatros, os espaços da prefeitura, eles passam a ter uma múltipla utilização, então você monta a coisa, acaba tarde da noite, e você tem que desmontar aquilo tudo. A gente encheu o chão de folha seca, sabe? Tinha que recolher tudo para no dia seguinte, de novo espalhar tudo aquilo. Só podia usar metade dos [...] nem sei se era metade dos refletores, porque tinha peças de teatro, um monte de coisa. Um monte de constrangimentos, de restrições [...]

**D. R.:** Sim, com certeza.

**M. R.:** Mas fiquei muito satisfeita de ter feito, todo mundo gostou, e de vez em quando eu encontro a cantora soprano [*risos*]. Outro dia, semana passada mesmo, encontrei e ela falou: “Eu não me conformo da gente ter montado [*o espetáculo*]”, aí eu falei assim: “Se alguém algum dia refizer o projeto que tenha produtor, condição, tudo isso [...]” [*risos*]. A gente ficava

catando espaço na casa da avó das minhas filhas, que tem um salão grande embaixo, aí não tinha instrumento, tinha que carregar instrumento. Ah, muita confusão [...]

**D. R.:** Nossa! Imagino o trabalho!

**M. R.:** Muita confusão!

**D. R.:** E isso foi uma produção envolvendo todo o pessoal [...]

**M.R.:** Ah, sabe o que fiz? Gente amiga. A gente teve direito a vender bilhetes, mas compus esses [...] é um ciclo de canções que é uma coisa de revisitar o canto de várias formas como o acalanto, como a canção de amor, como canção de cabaré, como cantoria, foi uma coisa que eu fui fazendo, sabe? Eu tinha feito isso com uma bolsa da Fundação Vitae de São Paulo, sabe? E aí eu peguei a última parcela dessa bolsa, que era minha e falei: “Eu vou guardar para poder pagar os ensaios”, entendeu? Então, quando eu chamei as pessoas eu falei: “A gente vai ter a bilheteria e vai ter um ‘x’ que é para cobrir essa parte do ensaio” e foi tudo. Eu não sei também se a Rio Arte me deu alguma coisa de apoio, não tenho lembrança não. Me lembro perfeitamente que eu separei esse dinheiro para [...] não era pouco dinheiro não essa última parcela, não vou saber te dizer mas foi há quatorze anos, em 2000, mas enfim, é isso aí. Depois eu te mando.

**D. R.:** Ótimo, vou querer!

**M. R.:** Promessa é dívida [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** E aí? Está pronto para tocar?

**D. R.:** Vamos! Vamos sim!

## Trabalho ao piano

Nesta segunda parte da transcrição, consta todo o diálogo que ocorreu ao longo do trabalho realizado ao piano juntamente com a compositora. Após as execuções das três obras ao piano, a compositora aborda aspectos de cada uma delas, conforme mostra o registro abaixo. Por diversas vezes durante a conversa, trechos específicos das peças são citados, e quando isso ocorre, há uma indicação entre parênteses no texto que refere-se ao compasso em que o trecho se encontra. No caso de *Ressonâncias* e *Miragem*, as quais não possuem divisões de compassos impossibilitando a citação direta através de numeração, o trecho será descrito e o número da página e do sistema, citados.

### *Contrastes*

Posicionei a câmera diretamente voltada para o teclado do piano, e então me acomodei para começar a tocar.

**M. R.:** Quer uma luz aí?

**D. R.:** Está ótimo!

**M. R.:** Está? Eu vou sentar para cá, tá? [*Indo em direção a uma mesa no canto da sala*].

**D. R.:** Está ok!

**M. R.:** Se quiser mexer um pouco nele [*no piano*] antes aí, eu vou lá fora e fumo um pedaço do meu cigarro [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*] Ok! [*Sentei-me ao piano e comecei a experimentá-lo durante algum tempo para me acostumar. E então, Marisa Rezende retornou*]

**M. R.:** Vou subir e pegar as partituras para eu acompanhar, para depois lembrar e ajudar a gravar o que eu tiver para te dizer.

**D. R.:** Ok! [*Passados alguns minutos, Marisa retornou com as partituras*]

**M. R.:** Já sentiu o drama aí, não é? [*Referindo-se ao piano, que se encontrava com a sonoridade bastante comprometida em virtude de um problema*].

**D. R.:** Já! [*Risos*].

**M. R.:** Caramba, está muito [...]. Eu tenho que repassar ele [*o piano*] para alguém que está começando e pronto, comprar outro para mim, mas é tão complicado isso, não? Se desfazer.

**D. R.:** Sim, é complicado!

**M. R.:** E olha que o piano onde eu estudei a vida inteira, desde criança [...] está na casa da minha irmã, e está inteiro, um piano de armário antigo que nunca foi nada de outro mundo e está inteiro, já esse daí, vou te contar [...]

**D. R.:** Mas que estranho [...]

**M. R.:** Pois é!

**D. R.:** Vou começar com *Contrastes* [...]

**M. R.:** Como você quiser.

**D. R.:** [*Sento ao piano e toco a peça. Assim que terminei, Marisa Rezende se levantou e ficou ao meu lado ao piano*].

**M. R.:** Bravo!

**D. R.:** [*Risos*] Obrigado!

**M. R.:** Tocar nesse piano aí, todo estranho [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** Acho que é isso aí, ela está entendida, acho que você se sente confortável com ela. Tem coisas assim que eu fico querendo [...] não sei se eu cheguei a falar isso para você [...] eu acho



que se você fizesse isso [*trecho ascendente em intervalos de quinta no compasso 13*] um pouco mais *legato*, entendeu? [*Marisa Rezende se senta ao piano e toca o trecho*] Mesmo que você não ponha pedal, porque é muito curto ele aqui, é como lá no extremo também [*referindo-se ao gesto similar na segunda metade do compasso 16*]. Ele perde muito, não é? Acho que se você pudesse tentar [*toca outra vez o trecho do compasso 13*]. Aqui está horrível o som [*referindo-se ao problema do piano*].

**D. R.:** Ficar com a forma da mão já [*preparada*]?

**M. R.:** É, entendeu? E, tem alguma coisa aqui também que você faz, acho que é aqui, [*apontando para o trecho ascendente da segunda metade do compasso 16*] acho que aquilo te ajudou. [*Nas considerações que Marisa me enviou por e-mail antes de nos encontrarmos, ela recomenda que eu execute tais passagens com a mão já preparada em formação de acordes*].

**D. R.:** Ah sim!

**M. R.:** Não é? Não sei aonde que você dá uma parada, eu acho que é aqui [*toca o trecho da segunda metade do compasso 18 para o 19. Eu estava fazendo uma parada entre o gesto ascendente e o primeiro tempo do compasso 19*]. Talvez, sei lá, pega esse último menos [*último grupo de notas ascendentes em quintas do compasso 18*] para você não sentir o corte justo aqui, quando você vai tocar, acalma mais esse fragmento [*o trecho ascendente do compasso 18*], talvez um pouquinho para você poder fazer a mudança da altura aqui.

**D. R.:** É mais confortável.

**M. R.:** Acho que aqui [*apontando para o compasso 24*], apesar de ser um fragmento contrastante em relação a isso [*compassos anteriores*] ele ainda tá dentro desse trecho que a intenção é ter o expressivo, então, não precisa ter essa coisa tão brusca aqui.

**D. R.:** Sempre foi um trecho que me peguei pensando. Eu imagino ele como se fosse uma intervenção, sabe? [*Entoando o trecho com a voz, de forma destacada e articulada, tal como eu estava tocando*].

**M. R.:** Ele é um eco daqui [*apontando para o sistema acima, do compasso 19*] mas ele vai ser de qualquer maneira, então você pode adocicar ele um pouco, entendeu?

**D. R.:** Ah tá!

**M. R.:** Porque ele, de toda maneira é muito diferente disso aqui [*referindo-se aos demais compassos pertencentes ao mesmo trecho do fragmento em questão*].

**D. R.:** É tentar trazer ele um pouco mais para o ambiente [...].

**M. R.:** [...] Para o espírito do momento mais expressivo que você tem. Aqui, eu acho que você precisa ter um pouquinho mais de tempo para essa outra fermata aqui também [*as fermatas no início do compasso 35 e compasso 37*]. Engraçado, não sei se eu marquei por sua causa aqui ou se já tinha essas setas aí, estava olhando assim [*a partitura dela já estava com marcações justamente nessas fermatas*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** Porque, é óbvio que esse piano não está [*Marisa então toca o compasso 35*]. Aqui a gente tá no *sem pedal* [...] eu nunca toco com essa tampa aberta [*risos*].

**D. R.:** Entendi! [*Risos*].

**M. R.:** [*Segue tocando o trecho que vai do compasso 35 até o 37*] Ai, coitado de você [*por eu ter tocado no piano com som opaco no baixo*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** [*Marisa toca o último trecho melódico do compasso 36 até o início do compasso 37, justamente onde ocorre a fermata*].

**D. R.:** Então é o tempo de entrada dele [*réb, no compasso 37*], não é?

**M. R.:** É, e talvez, encosta um pouquinho o pedal aqui [*no lá do primeiro tempo do compasso 37*] para você sentir, a não ser que seja o Steinway [...]

**D. R.:** Ah tá, pois é! Com uma ressonância muito forte.

**M. R.:** Aí você não precisa, tá? Acho que esse trecho [*segunda metade do compasso 46, expressivo*] o perfil rítmico dele também dança um pouco, isso também eu já tinha falado para você [*por e-mail*]. [*Marisa toca, mostrando o ritmo desse trecho*]. Não precisa correr tanto aqui não [*compasso 50*]. E aqui também são *appoggiaturas* [*compasso 53*] e essa fermata, esperar aqui [*compasso 57*].

**D. R.:** Sim, pois é! [*Quando toquei, encurtei o tempo daquelas mínimas com fermata*]

**M. R.:** Entendeu? Não apressar, mas também você tá desconfortável com o piano e ainda está tocando para eu ouvir [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** E o resto, isso saiu muito bonito [*mostrando a página final*] a chegada aqui eu achei muito expressiva [*condução do compasso 63 ao “Muito Calmo” do compasso 66*]. Isso também quando você mandou a gravação estava super bonito [*terceira página, o trecho que começa no compasso 35 em diante*].

**D. R.:** Legal! Que bom!

**M. R.:** Agora, acho que mesmo que você faça sem pedal [*compasso 35*], você pode tirar um [*tocando novamente, mostrando uma pedalização de dedo na parte da mão direita*] de novo ele está no grave, tem um pouco mais de peso, um pouco de *legato* de dedo, para não fazer aquele som estranho, não é para ser som estranho, como lá [*referindo-se aos gestos ascendentes do compasso 13, os quais eu estava fazendo com um toque muito destacado e articulado*]

**D. R.:** Assim como também no [*vou até o piano e toco o fragmento do compasso 24*] também estou usando esse som [*estranho*].

**M. R.:** Aqui ele é *staccato* [referindo-se ao fragmento do compasso 24. Ela toca o compasso, mostrando um toque mais conectado].

**D. R.:** Um *staccato* expressivo.

**M. R.:** Entendeu? Pode ser por aí. Mas eu acho que [tocando novamente os trechos ascendentes do compasso 13], escala mesmo um tempinho a mais para essa mão esquerda [Marisa toca novamente o compasso 13 dando um pouco mais de apoio nas notas mais graves].

**D. R.:** Legal, gostei!

**M. R.:** Acho que é isso! Quer tocar de novo?

**D. R.:** Pode ser!

**M. R.:** Só para tocar pensando nessas coisas, porque também isso demora um tempo até você assimilar, não é? Deixa eu ver aqui [enquanto olha para a partitura]. Faz com calma mesmo as coisas, sabe? Não tem agonia não, tá?

**D. R.:** [Sento ao piano e toco a obra novamente].

**M. R.:** É isso aí! Pode *rallentar* um pouquinho mais para atacar a última nota [láb], você vem em um *rallentando* desse último desenhinho.

**D. R.:** Hum, tá!

**M. R.:** Tá? Tem uma nota aqui que você toca réb [última nota da mão esquerda do compasso 45], é mi [bemo].

**D. R.:** Ah tá, verdade!

**M. R.:** Outra coisa que eu esqueci de falar: sabe por que tem essas ligaduras aqui? [Apontando para o primeiro compasso].

**D. R.:** Seria da ressonância [para deixar as notas vibrarem]?

**M. R.:** É para segurar com o dedo [*Marisa toca o primeiro compasso, sem soltar nenhuma das notas dos grupos*].

**D. R.:** Ah!

**M. R.:** Olha que som bom!

**D. R.:** [*Toco o primeiro compasso com pedal de dedo para sentir a diferença*].

**M. R.:** Fica mais bonito [*risos*].

**D. R.:** Fica! Fica bem mais! [*Continuo tocando*]. Ah, muda! [*Risos*] Legal!

**M. R.:** Tá? Então, eu acho que isso saiu mais confortável [*junção do compasso 18 para o 19*], esse aqui ainda acho que você pode trabalhar, pode ter uma sonoridade mais bonita.

**D. R.:** Sim!

**M. R.:** Isso também já saiu com tamanho menor [*compasso 24*] agora você só tem que ter a calma para fazer isso aqui sem se sentir tão desconfortável. Isso saiu muito bonito dessa vez, isso aqui também saiu [*terceira página*] acho que pode esperar um pouco mais aqui [*fermata do compasso 37*], e aqui nesse desenho [*último gesto descendente do compasso 36. Marisa toca o gesto, mostrando um toque mais conectado e valorizando a chegada no lá grave, que é justamente a nota que me dá preparação para a espera da fermata no compasso 37 e a entrada do réb em seguida.*].

**D. R.:** Uhum! Entendi!

**M. R.:** Entendeu? Agora eu acho que talvez em alguns pianos, esse por exemplo, tem que ajudar com um pouco de pedal aí, porque senão fica sem ressonância, está bom? Isso aqui também vale a pena trabalhar mais aquela coisa rítmica [*o trecho expressivo que começa na segunda metade do compasso 46*].

**D. R.:** Para deixar mais “dançado”.

**M. R.:** É! Porque eu acho que ele está muito irregular [*solfejando o ritmo do início do compasso 47*] Tá?

**D. R.:** Tá!

**M. R.:** É um daqueles lugares que se a gente toma muita liberdade [*Risos*] a gente perde a gingada, a brincadeira aí um pouquinho [...].

**D. R.:** [*Risos*] Isso, com certeza!

**M. R.:** Maravilha! Pronto! Tem alguma coisa mais que você quer falar ou você vai para *Ressonâncias* agora?

**D. R.:** Vamos para *Ressonâncias* agora.

**M. R.:** Então tá, vamos lá!

### ***Ressonâncias***

**D. R.:** [*Sento ao piano e toco a peça. Assim que termino, Marisa se levanta com a partitura e vem até a minha direção*].

**M. R.:** Parabéns!

**D. R.:** [*Risos*] Obrigado!

**M. R.:** Olha, tem coisas que eu falei para você da outra vez [*por e-mail*] e você não assimilou. Caramba, puxão de orelha [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** Esse *legato* aqui, ele é importante [*referindo-se ao legato de dedo na parte dos arpejos, no terceiro sistema da página 4*] porque ele abre a ressonância para o que você está fazendo aqui [*Marisa senta ao piano e toca o trecho*]. É *legato* de dedo, entendeu? E essas semicolcheias, você está fazendo quase fusas [*tocando o trecho das notas pontuadas, último sistema da página 6*] depois é que vai fazendo mais [*continua tocando, acelerando em direção ao “Vivo” do primeiro sistema da página 7*] Não é? Isso aqui você está lendo uma oitava acima do que é para ser [*notas finais do segundo sistema da página 8*], isso eu falei para você da outra vez [*por e-mail*].

**D. R.:** Ah sim! É verdade!

**M. R.:** Esse e esse [*apontando para o outro gesto análogo do sistema abaixo*]

**D. R.:** Estou fazendo no extremo agudo [...]. Verdade!

**M. R.:** Entendeu? O resto não. Acho que é isso. Você fez com o pedal totalmente abaixado aqui, não foi? [*Primeira linha do primeiro sistema*]

**D. R.:** Isso, sim!

**M. R.:** Tira proveito um pouco do *legato* de dedo, você entende?

**D. R.:** Tá! Uhum!

**M. R.:** [*Marisa toca a primeira linha usando um toque mais lento e próximo ao teclado, sem muita articulação*] Tá?

**D. R.:** Uhum! Não depender tanto do pedal, né?

**M. R.:** Ajuda ele. [*Segue tocando*]. Uma ou outra nota você segura um pouquinho, entendeu? Por causa da sonoridade, para te ajudar, tá?

**D. R.:** Tá.

**M. R.:** Esse sol tá ligado [*o sol que muda de clave no início do último sistema da primeira página*] Você toca com a mão esquerda mas ele [...]

**D. R.:** [...] não rearticula.

**M. R.:** É. E ataca o dó. Você vai lembrar dessas coisas todas que estou falando aí?

**D. R.:** Vou sim.

**M. R.:** Está gravado também, não? De resto eu acho que foi tudo direito sim, entendeu? Então é isso aqui [*apontando para a parte dos arpejos com legato de dedo, na página 4*] isso é muito importante! Vai te dar um outro volume para essa história, e faz esse aqui com mais calma um pouquinho [*o acalmando da seção da página 5*], que eu me lembro de [...] isso aqui está cheio de erro! [*Referindo-se à edição*]. Essa partitura eu peguei lá e não está corrigida.

**D. R.:** Ah, entendi!

**M. R.:** Entendeu? Mas é isso aí, está bom?

**D. R.:** Ótimo!

**M. R.:** Então vamos. Alguma dúvida ou alguma coisa que você [...] Ah, outra coisa, essa história desse [...] levantar esse pedal para aparecer o som do [*acorde de dó maior, no terceiro sistema da página 7*].

**D. R.:** Ah sim, eu ia perguntar o seguinte [...]

**M. R.:** Sim, fala.

**D. R.:** Porque, para surgir esse dó eu tenho que estar com os resquícios harmônicos de antes, não é? Eu tenho que [...]

**M. R.:** Você vai levantando o pedal um pouco aí [...]. Levantar gradualmente. Vamos ver se eu [...] [*Marisa então começa a tocar o trecho que começa no “Vivo”, no primeiro sistema da página 7 até o ponto em questão, mostrando como acontece o surgimento da sonoridade de dó*



*maior*]. Mas você ainda ouve [*a tríade*] Tá? De repente você começa a levantar mais cedo, levanta um pouco menos devagar, com um pouco mais de pressa, em outras palavras. O tempo que você precisar para ainda sentir que você vai ter uma sobra de ressonância do dó [...]

**D. R.:** Ah sim! Eu não posso demorar muito.

**M. R.:** Não.

**D. R.:** Senão ele some.

**M. R.:** Senão ele perde o som do dó maior, porque eu acho que o barato, é dentro desse “bololô”, de repente você escuta um resto, o dó maior, entendeu?

**D. R.:** Sim!

**M. R.:** Pronto! Agora vamos ouvir a dita cuja [*Miragem*].

**D. R.:** [Risos].

### *Miragem*

**M. R.:** Não sei se você quer tirar a estante e botar [...]

**D. R.:** Acho melhor.

**M. R.:** Deixa eu fechar a tampa para você tirar [*a estante*].

**D. R.:** Tá.

**M. R.:** Isso. Isso já descolou também uma vez [*a estante*]. Bota em cima dessa poltrona aqui.

**D. R.:** Vou colocar nos braços [*da poltrona*]. Marisa, uma pergunta: você chegou a experimentar vários tipos de baquetas por causa do som? [*Especificamente em Miragem*].

**M. R.:** Mas eu uso exatamente uma dessa aí [*apontando para a minha baqueta*].

**D. R.:** Ah é? Porque eu cheguei a experimentar uma outra baqueta com a ponta mais macia, mas ela esparzia muito o som, ela abre o som e aí fica difícil.

**M. R.:** Sim!

**D. R.:** Vamos lá! Deixa eu ver primeiro onde é que está o ré [*risos*] [*Nota central que eu uso para me localizar na lira do piano. Pego a baqueta e exploro a região central das cordas*].

**M. R.:** Toca aí mais um pouquinho sozinho, vou lá de novo [*fumar outro cigarro*].

**D. R.:** Está jóia! [*Risos*].

**M. R.:** Está escuro aí, vou acender mais um ponto de luz e vou abrir uma janela.

**D. R.:** Ótimo! [*Aproveito para mapear a lira do instrumento, fazendo algumas marcações mentais para facilitar o trabalho nas cordas. Em seguida, comecei a tocar alguns trechos de Miragem para me acostumar, e passados alguns minutos, Marisa retorna*].

**D. R.:** Pronto! Já me localizei [*risos*].

**M. R.:** Já vou te pedir uma coisa. Antes de começar esse trinado, você está dando um tamanho para ele, que ele não tem [...] de som, sabe?

**D. R.:** Tá!

**M. R.:** Você, segura o piano nele, ainda por um bom tempo e só deixa para fazer o crescendo no final, para acabar quase [...] porque aí você já está com a subdivisão da semínima em três e depois as semicolcheias, não é? Usa *legato* de dedo bastante nesse começo da mão esquerda aí, tá?

**D. R.:** Tá! [*Me acomodo ao piano, e começo a tocar*].

**M. R.:** Legal! Olha, precisa encadernar a partitura e fazer a segunda página o verso dessa [*da primeira*], aí quando você virar assim [...]

**D. R.:** Ah sim, já vai estar junto! [*Segunda e a terceira páginas em sequência*].

**M. R.:** Tenho que dizer uma coisa para você: o que tem mais para trabalhar são os trinados. Eu não gosto de trinado, não gosto! Quero trazer ele todo para um plano secundário de importância, entendeu?

**D. R.:** Entendi.

**M. R.:** Quando eu comecei a compor, eu achei que eu não ia trazer a mão direita para o teclado, porque minha intenção era ficar com ela mesmo na baqueta, só que eu senti falta [...] já estava começando com a história lá da bursite [...], de relaxar um pouco o ombro para o teclado. Agora, esse crescendo [*que se segue ao trinado no primeiro sistema da primeira página*], você tem esses dois tempos aqui, e é só um pouquinho e vai fazer ele *crescendo molto* dessa vez, você vai segurar ele um bom tempo no piano, tá? Aqui [*no início do segundo sistema da primeira página, em que há um evento similar*] é a mesma coisa. Você tem ele piano [*o trinado*], só aqui que você vai fazer um crescendo [*no final*], e pronto. Isso aqui [*a parte do trêmulo, na metade do segundo sistema da primeira página em diante*] tem nota que, na mão esquerda [...] tem um dó e réb [*toca o cluster lá#-si-dó e depois toca novamente adicionando o réb, mostrando o aumento de densidade com o acréscimo da nota*], tá? Acho que você demorou muito, porque aí [...] não demora tanto para fazer senão você perde isso aqui [...]

**D. R.:** Ah tá! A conexão com o [*grupo seguinte do mesmo cluster, que reitera a sonoridade*].

**M. R.:** É isso aí! Isso ficou direito, o que você fez aqui [*a parte seguinte, após a pequena seção do trêmulo até a mais movida*]. Aqui tem uma intensificação que vai acontecendo [...] eu não escutei esse *cluster* aqui não, você fez? [*o cluster que acontece quase no final do terceiro sistema da primeira página, antes do glissando*].

**D. R.:** Ah tá, acho que eu peguei de mau jeito, acho que não cheguei a fazer [*executei o cluster sem muito contato com a palma da minha mão, e acabou saindo com pouca intensidade*].

**M. R.:** E esse *glissando* circular [*que ocorre no mesmo trecho no final do terceiro sistema da primeira página*], ele precisa ser mais expressivo, você tem que [...] não sei se [...] empresta a baqueta aqui [...] não sei se eu consigo fazer aqui [*Marisa pega a baqueta e toca o trecho do glissando circular com movimentos mais enérgicos*].

**D. R.:** Ah, mais atrito [*da ponta da baqueta nas cordas*]. Ah, mais aí, olha aí! Eu estava com uma intenção [...] na verdade, quando eu faço esse circular eu alivio bastante para não resvalar [*para amenizar o atrito*] então é o resvalar que [...]

**M. R.:** Aqui você pode [*toca novamente o glissando circular com mais profusão, com gestos mais agitados*] Tá?

**D. R.:** Tá!

**M. R.:** E aí, aqui, isso vai mudar bastante isso daqui [*a parte no teclado que acompanha o glissando circular*] Tá?

**D. R.:** Ah, claro!

**M. R.:** E no que você fez isso, o menor tempo que você puder para virar [*a página*], porque isso aqui também é outra coisa [*o início da página 2*], para você não perder a ressonância que tá aí ainda [*a ressonância do evento final da página 1*], e aí você acaba aquele [*Marisa toca o início da página 2, mostrando o glissando angular feito com o cabo da baqueta, novamente com movimentos mais intensos*], você faz [*toca novamente o glissando angular com gestos rápidos*]. Senão você não consegue fazer se não for assim.

**D. R.:** Entendi!

**M. R.:** Tá? E aí [...] deixa eu te dizer aonde que é aqui [...], ficou bom o que você fez aqui [*“Tempo primo, muito calmo”, na segunda página*] Tá? [*Marisa executa um trecho dessa parte*]. Aqui você pode raspar [*na parte do trêmulo com a ponta da haste da baqueta, quando há as transições entre o ré e o lá. Marisa mostra que essas transições entre as notas podem ser feitas com um som mais resvalado*] Tá? Você fez muito bem aqui, ficou bonito [*a parte que começa no quarto sistema da segunda página*] Agora, esse crescendo é só até o *mf* [*meio forte*],

não é para trazer para esse fim que você, às duras penas trouxe para uma sonoridade menor [*Marisa se senta e toca o trecho “Tempo primo”, que começa quase na metade do quarto sistema da segunda página*] pode fazer muito menor mesmo. Aqui, a mesma coisa [*“Lentíssimo” da terceira página*]. Pequeninho mesmo, mais delicado.

**D. R.:** Entendi! Mais cristalino.

**M. R.:** Mais delicadinho mesmo [*repetindo o trinado*] É dó natural que você está tocando, não é? [*Parte central do primeiro sistema da terceira página, nas tercinas com semínimas. Eu havia tocado dó# ao invés de natural*].

**D. R.:** Ah sim, aí eu [...]

**M. R.:** É o mesmo dó natural do começo. Tem um outro lugar que eu também ouvi nota errada [...] Ah, é aqui! É fá, é aqui [*um pouco depois do começo do segundo sistema da segunda página: o fá-si da tercina antes de começar o Tempo primo. Eu estava fazendo fá#-si*].

**D. R.:** Ah tá! Trítono! [*Risos*].

**M. R.:** Eu não sei se você precisa se levantar para tocar essa aqui [...]

**D. R.:** Pois é, agora eu estou reconsiderando [...]

**M. R.:** Eu preferia que você não levantasse. Você é grande [*Marisa senta e toca o trecho inicial da página 2, com os glissando angulares*].

**D. R.:** Tá! Ótimo.

**M. R.:** Tá? Acho que você consegue fazer sentado sim, porque aí é menos um elemento de dispersão para você. Acho que você, com sua altura, leva uma vantagem enorme [...] agora, uma tampinha como eu, aí sofre mesmo para fazer isso [*Risos*].

**D. R.:** [*Risos*].

**M. R.:** Isso aqui também, quando você chegou aqui [*ré grave do último sistema da terceira página, antes dos glissandos nos agudos*], se liga no tempo que você vai levar para fazer isso [*executando os glissandos nos agudos*], para não perder toda a ressonância dessa nota lá de baixo, tá?

**D. R.:** Uhum!

**M. R.:** Legal?

**D. R.:** Ótimo!

**M. R.:** Parabéns! Bravíssimo!

**D. R.:** Obrigado [*Risos*].

**M. R.:** Faz a cópia, faz esse negócio que falei [*da partitura de Miragem, para que a segunda parte fique no avesso da primeira*].

**D. R.:** Isso! Eu vou fazer!

**M. R.:** Assim então você vira, vira aqui, pronto, já está, e aí você não mexe mais. Menos um corte [...] Que aí você não perde aquela ressonância daqui para cá [*do último instante da página 1 para a página 2*] Tá? E aí já [...] porque aqui é o momento da intensificação [...] então se precipitam de algum forma, tá bom?

**D. R.:** Tá ótimo.

**M. R.:** Parabéns!

**D. R.:** Obrigado, Marisa!

**M. R.:** Muito obrigado você, por esquentar a cabeça com essas coisas todas que te falei [*risos*].

**D. R.:** [*Risos*] [*Me levanto, ajudo Marisa a fechar o piano*].

**M. R.:** Foi um prazer enorme.

**D. R.:** Ah, o prazer foi meu, nossa! Foi fantástico [*risos*].

**M. R.:** Parabéns, foi muito legal! Espero que você continue a conviver com as peças.

**D. R.:** Sim, claro! Não tenha dúvidas! [*E então desliguei a câmera e ajudei Marisa a colocar as coisas de volta no lugar*].

**ANEXO D - PARTITURAS**



# RESSONÂNCJAS

Marisa Rezende

Legato e molto rubato sempre ♩ = 48

*pp obscuro*

*mf* *p poco meno mosso* *pp*

*rall* *a tempo* *pp*

Acidentes válidos para a nota imediata que antecede, a não ser que sejam notas repetidas unidas na mesma haste.

Pedal deve ser usado para um efeito máximo de ressonância, com um mínimo de trocas.

Claves adicionais representam transposições de oitava.

Accidentals valid just for their immediate preceding note, unless repeated notes under the same beam.

Keep pedal down as much as possible without over blurring.

Additional clefs mean octave transpositions.

*Denise A. F. Martins*

2

mp poco più mosso a tempo pp

The first system of music features a piano accompaniment with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The tempo markings are *mp*, *poco più mosso*, *a tempo*, and *pp*.

The second system continues the piano accompaniment with similar melodic and rhythmic patterns.

mp

The third system shows the piano accompaniment with a *mp* dynamic marking.

poco cantabile

The fourth system includes the tempo marking *poco cantabile*.

The fifth system concludes the piano accompaniment with a final melodic flourish.

Denise A. F. Martins

3

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and a fermata. The bass clef staff contains a bass line with a quintuplet of eighth notes. The dynamic marking *f mf* is placed at the end of the system.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a bass line with slurs. The dynamic marking *poco rall* is placed at the end of the system.

**Leggiero e più mosso**

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a bass line with slurs. The dynamic marking *pp* is placed at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a bass line with slurs.

*acalmando*

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs. The bass clef staff contains a bass line with slurs. The dynamic markings *crescendo poco a poco* are placed at the end of the system.

*Denise A. F. Martins*



Tempo primo

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including various accidentals. The lower staff is in a piano clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and a slur over the final notes. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

The third system of musical notation shows the continuation of the melodic and accompaniment lines. It includes dynamic markings of *f* and *mf* (mezzo-forte) across the system.

The fourth system of musical notation continues the melodic and accompaniment lines. It includes dynamic markings of *f* and *mf*.

The fifth system of musical notation concludes the piece on this page. It includes dynamic markings of *f* and *mf*.

*Denise A. F. Martini*

5

*appretando* *Piu mosso*

*ff*

*ff*

*acalmando*

*ff*

*rall*

*ff*

*ff*

*Deise A. L. Martins*

6

Meno mosso

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a few accidentals. The bass staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes, creating a dense texture.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic patterns in both staves. The treble staff has a melodic line with some slurs, while the bass staff maintains a steady, rhythmic accompaniment.

Lento

The third system is marked 'Lento' and 'mp'. The treble staff shows a more spacious melodic line with slurs and some accidentals. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment, though the overall tempo is slower.

The fourth system is marked 'f'. The treble staff features a more active melodic line with many beamed notes and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

The fifth system is marked 'p' and 'mf'. The treble staff has a melodic line with some rests and slurs. The bass staff features a rhythmic accompaniment with some chordal textures.

*Denise A. F. Martins*



7

*acelerando* **Vivo**

*mp* *ff*

*p* *f* *p* *ff*

*a tempo*

*mp* *mf* *rall* *p* *ff*

*ff*

*ff*

\*) Levantar o pedal gradualmente até que o acorde de Dó maior apareça claro.  
Release pedal gradually until C major chord becomes clear.

*Denise A. F. Martins*

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in both hands. A dynamic marking of *mf* is present.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in both hands. Dynamic markings of *f* and *ff* are present.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in both hands. A dynamic marking of *fff* is present.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in both hands. Dynamic markings of *mf*, *dim. e rall*, and *ppp* are present.

Denise A. F. Martins cópia: Alfredo Barros



# Contrastes

Conflituado  $\text{♩} = 40$

Marisa Rezende

Piano

*p*  
*meio pedal contínuo*  
*ff*  
*simile*

4  
*mf*  
*poco rall. staccatissimo*  
*sem pedal*

7  
*pouco a pouco a tempo*  
*mf*  
*cresc.*  
*f*  
*mp*  
*Ped.*

10  
*mf*  
*f*  
*ff*

13  
*p subito*  
*sem pedal*  
*Ped.*

2

Musical score for measures 16-18. The piece is in a minor key. Measure 16 features a melodic line in the right hand with a slur and a dynamic marking of *ff*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. Measure 17 continues the melodic development with a slur. Measure 18 concludes the system with a final chord and a fermata.

Musical score for measures 19-21. Measure 19 shows a complex texture with multiple voices in both hands, including slurs and accents. Measure 20 continues this texture. Measure 21 ends with a fermata and a repeat sign.

Musical score for measures 22-26. Measure 22 is marked *expressivo* and *mf*. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand has a more active accompaniment. Measure 23 continues the melodic line. Measure 24 has a dynamic marking of *p* in the left hand. Measure 25 continues the melodic line. Measure 26 ends with a fermata.

Musical score for measures 27-30. Measure 27 starts with a dynamic marking of *mp*. Measure 28 has a dynamic marking of *p*. Measure 29 has a dynamic marking of *mp*. Measure 30 ends with a dynamic marking of *f*. The score features a mix of chords and moving lines in both hands.

32 3

*f* *mf* *p*

*sem pedal* *Ped.* *sem pedal*

Mais Calmo

35

*mf* *p* *p*

38

*p* *ff* *p* *ff* *f*

*Ped.*

Tempo primo

42

*f* *mf* *mf* *mf*

4

45 *expressivo*

*f* *mf*

48

*cresc.* *f* *ff*

Piu mosso

52

*dim. e rall*

Tempo primo

53

*p* *pp* *mf*

55

*mp* [3:2] [3:2] [3:2]

58

63

rall. . . . . e dim. Muito Calmo

67

mp p rall.

As indicações de uso ou supressão do pedal sostenuto revelam passagens para as quais efeitos específicos de ressonância ou de sua ausência são desejáveis; quando inexistente, subentende-se o pedal *ad libitum*.





Miragem

The first system of the musical score is written for a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked *Lentissimo*. The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. It features several sixteenth-note passages, some with sixteenth rests, and a section with a 3:2 ratio. The dynamics range from *p* to *ppp*. The system concludes with a *p* dynamic and a sixteenth-note figure.

The second system continues the musical score. It starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *rit.* (ritardando) marking. The music features a sixteenth-note passage, a *rit.* marking, and a section with a 3:2 ratio. The dynamics range from *p* to *ppp*. The system concludes with a *ppp* dynamic and a sixteenth-note figure.

\* glissandos lentos, com a unha, nos registros médio, agudo e superagudo.



 ataque com o feltro da baqueta

 ataque com a haste da baqueta

 ataques como glissandos

 ataques irregulares em tempo

 glissando circular

 glissando angular

 clusters (semínima - mínima)

Observações:

Acidentes valem para a nota imediatamente seguinte, a não ser quando as notas estiverem ligadas ou sobre o mesmo travessão.

As pausas não significam supressão do som.

Trinados e trêmolos não devem ser uniformes, abrigoando acelerações e/ou desacelerações que respondam às inflexões de dinâmica às quais estão expostas.

As alturas percussivas com baqueta comportam algum nível de inexatidão, assim como diferentes desenhos da lira de cada piano podem demandar adaptações.

Claves duplas ou triplas simbolizam transposições de uma ou duas oitavas, respectivamente.

## **ANEXO E – LINKS DAS GRAVAÇÕES**

Todas as gravações referentes à essa pesquisa encontram-se no link abaixo:

Meu canal no Youtube: <http://youtu.be/XdK10TGbYew>

A lista completa dos links está na descrição do vídeo que aparece ao clicar o link acima.