

Recife Antigo de Francisco Araújo

Revisões texturais pontuais para maior contraste entre as seções¹

Maurício Orosco²

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

Resumo: Este artigo apresenta um estudo das texturas constituídas por linhas melódicas simples e baixos harmônicos explorados por Francisco Araújo em suas obras mais simples e também em obras de caráter virtuosístico. Nesse sentido, contextualizamos inicialmente a prática da revisão crítica no repertório do instrumento e analisamos trechos de diversas obras do autor buscando entender esta característica de sua escrita e algumas relações desta com suas escolhas como violonista. Posteriormente, apresentamos sugestões de revisão para pontos específicos de *Recife Antigo* (2019) visando aumentar o contraste entre as seções, tornando-as sutilmente mais oponentes e complementares. Ao final do artigo, trazemos a partitura completa da obra.

Palavras-chave: Violão; estudo de texturas; idiomatismo; contraste entre seções; estrutura.

¹ *Recife Antigo* by Francisco Araújo: *punctual textural revision as a means for increased section contrast*. Submetido em: 13/01/2019. Aprovado em: 02/04/2019. (Dó3 central – sistema francês).

² É professor de violão na Universidade Federal de Uberlândia desde 2003. Atua também no Programa de Pós-Graduação em Música da UFU, orientando projetos relacionados ao violão brasileiro em temáticas ligadas a análise, revisão crítica, transcrição, arranjo, composição e performance. Atua também como compositor e concertista. Atualmente integra o Quarteto Goyazes. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2043-6771>. E-mail: moscoso5@gmail.com

Abstract: This article presents a study on the textures consisting of simple melodic lines and harmonic bass lines explored by Francisco Araújo in his simpler and masterly works. In this framework, we initially contextualize the practice of critical revision in the instrument's repertoire and analyze several fragments of several of the author's work as a means of understanding this aspect of his style and its relation to his choices as a performer. Subsequently, we present revision suggestions to specific spots in *Recife Antigo*, as way of increasing the contrast between sections, thus making them subtly more opposing and complementary. At the end of the article we bring the work's complete score.

Keywords: Classical guitar; texture study; idiomatism; contrast between sections; structure.

* * *

O repertório violonístico e a revisão crítica; podemos apontar inúmeros episódios de intervenção dos intérpretes e professores nas partituras dos compositores do instrumento ao longo da história do violão. Estas intervenções variam de tipo e função, apresentando-se como revisões simples de notas em situações diversas (melodias, texturas, etc.), ou como ajustes de estruturas para equilíbrio da forma. Há também intervenções para fins didáticos, no caso, quando se adequa uma obra para alcançar um objetivo técnico ou atender a um programa de estudos. Em seu álbum de técnica aplicada, Carlevaro (1985: Prólogo) nos diz que “o importante é que a criação não perca o seu valor permanente”, defendendo indiretamente a ideia de que é preciso atualizar um texto musical para que o mesmo “tenha vigência e seja tão eficaz e exuberante como quando foi concebido”³.

Na performance, esta prática ocorre cotidianamente, seja para adequar obras ao violão ou apenas ao se rever pequenas inconsistências a todo momento. A adequação de obras de compositores não violonistas ao instrumento tomou um impulso considerável com a atuação de Andrés Segovia (1893-1987) e sua prática de comissionar obras junto a compositores não violonistas. Ao que tudo indica, o hábito de se

³ Adiante, neste mesmo prólogo, Carlevaro complementa seu raciocínio sobre o aspecto inventivo de suas resoluções, afirmando resolver “muitos problemas ‘dígitos-mecânicos’ a um nível de criação musical”. Podemos ver estas resoluções com mudanças de notas no *Estudio op. 6 n. 8* em Dó maior (CARLEVARO, 1985, p. 38).

rever criticamente um repertório instaurou-se proporcionalmente à evolução das relações nas associações entre intérpretes e compositores do instrumento. Segundo Godfrey (2013: 85), a tradição e a valoração da prática associativa chegaram a ponto de se denominar o repertório resultante, no caso, como segoviano – assim como ocorreria com outros repertórios comissionados por outros violonistas posteriormente. Seja como for, as obras comissionadas necessitavam revisões obrigatórias para garantir a compatibilidade do discurso musical com o funcionamento técnico do violão.

Partindo do exposto acima, propomos um estudo sobre a textura musical de melodia simples e baixos harmônicos de apoio que o violonista e compositor Francisco Araújo (1954 -) emprega em suas obras mais simples. Neste estudo, detemo-nos inicialmente em trechos de composições diversas e no frevo *Recife Antigo* especificamente (ARAÚJO, 2019: 27-31), do álbum *Nas Cordas do Violão*, para o qual apresentaremos pequenas intervenções visando a potencializar os contrastes entre suas partes. Esta abordagem coincide com o pensamento geral de Grier (1996: 148), para quem a revisão crítica constitui uma “oportunidade de revisar e/ou corrigir as novas partituras de acordo com a investigação crítica das fontes das quais se dispõe”. Em nosso contato com o compositor obtivemos não somente cópias de vários de seus manuscritos como também seu consentimento para a realização deste trabalho de revisão. A seguir, algumas palavras sobre Francisco Araújo que justificam nossa proposta aqui presente.

DADOS DO COMPOSITOR

Natural de Quitaús, distrito de Lavras da Mangabeira, no Ceará, Francisco Araújo desenvolve toda a sua carreira em São Paulo predominantemente, tendo empreendido viagens ao exterior e travando contato com os grandes violonistas de sua época. Como compositor, Araújo tem cerca de seiscentas e quarenta obras compreendendo os mais variados estilos e divididas em dois grupos numericamente equilibrados, sendo o das obras que exploram gêneros brasileiros diversos de forma direta e o das obras “mais acadêmicas”, mais complexas (BATTISTUZZO, 2009: 38). De acordo com as ideias de Francisco Araújo, expressas também na dissertação de Battistuzzo, o grupo das obras brasileiras exploram as vertentes folclóricas e urbanas, apontando o uso de modalismos, sistema tonal e gêneros como o acalanto, baião, choro, samba, maxixe, batuque, frevo, valsa, bossa-nova, dentre outros. As obras ditas acadêmicas possuem formas maiores e texturas pouco mais variadas, em geral fazendo uso de gêneros brasileiros, mas não se

restringindo a eles. Estas obras vez por outra utilizam também tons inteiros e experimentalismos atonais – influência certamente ligada aos períodos de estudos de Araújo com Guido Santórsola (1904-1994) e J. H. Koellreutter (1915-2005). Ambos os grupos se apresentam permeados de influências dos universos violonísticos românticos, espanhóis, ritmos afros e o repertório villalobiano, além de fazerem usos de sonoridades advindas do blues e do jazz ocasionalmente.

Segundo o próprio compositor, a composição passou a ser uma constante em sua vida a partir de 1977, quando venceu o 1º Concurso Nacional de Composição de Porto Alegre, realizado pela Faculdade de Música Palestrina de Porto Alegre, durante o 10º Seminário Internacional de Violão. A partir de 1987, Araújo toma a decisão de ser intérprete exclusivamente de suas próprias obras. Esse fato é relevante para entendermos o vínculo entre as facetas de atuação de Araújo, pois ao que tudo indica, o idiomatismo técnico-violonístico de suas composições está intimamente ligado à sua maneira de tocar. Francisco Araújo, como violonista, possui características circenses, com muita agilidade e expertise em linhas simples, ou seja, conciliadas às texturas musicais constituídas por melodias diretas e baixos como reforço harmônico em muitas de suas composições⁴. Conforme demonstraremos, esta textura calcada em melodias ágeis e baixos acompanhantes deriva das opções estéticas do artista compondo e tocando, que por sua vez explicam o preconceito por ele sofrido no meio violonístico de seu tempo. Nosso entendimento, empírico em parte, é o de que aos ouvidos da grande maioria dos violonistas da época das primeiras apresentações de Araújo (muito antes de 1987, quando ainda se dedicava ao repertório amplo e tradicional do instrumento), o que provavelmente mais se ressaltava era a sensação de uma execução massiva, sem sutilezas interpretativas, deixando apenas aflorar o citado virtuosismo na execução do repertório tradicional do instrumento. Hipótese verdadeira ou não, nossa suposição quanto ao preconceito instaurado, este sim verificável nas palavras do compositor, é a de que uma vez assimilada a performance de Araújo ao violão frente a um repertório tradicional perante outros violonistas, estes já não mais conseguiam dissociar a ideia de qualidade ou falta desta, quanto à execução, da qualidade e interesse musical intrínseco de suas composições. Ou seja, quando talvez a maneira de Araújo tocar pudesse ser julgada como sendo adequada às suas composições a partir principalmente de quando ele se assume intérprete exclusivo de suas próprias obras, os ouvidos já estariam completamente intransigentes, fechados

⁴ Referimo-nos à melodia direta como sendo aquela que figura em primeiro plano via contornos aparentes, ou seja, claramente visíveis, ao invés de ser resultante de processos de arpejos ou blocos, como é típico também da escrita violonística.

ao seu repertório nascente. Em suma, a figura de Francisco Araújo compositor passaria despercebida, indiretamente obscurecida pela figura de Francisco Araújo como violonista.

ANÁLISES DE OBRAS

Passemos agora a uma reflexão embasada a respeito da música de Francisco Araújo – suas escolhas técnicas e musicais ao compor e sua maneira de tocar. Como dito anteriormente, a obra de Francisco é numerosa, com cerca de seiscentas e quarenta obras divididas em dois grandes grupos, um de peças mais curtas baseadas na exploração direta de gêneros brasileiros e o outro grupo constituído por sonatas, suítes, tocatas, rapsódias, dentre outras distinções referentes a formas maiores, que utilizam indiretamente gêneros brasileiros mas sem se restringir a eles. Outro dado concreto é a preferência pessoal de Araújo pelo virtuosismo como violonista, o que podemos perceber rapidamente ao examinar seus CDs e partituras. Conforme expusemos anteriormente, nas ditas obras acadêmicas de Araújo, podemos observar grande ocorrência de processos de elaboração proveniente do funcionamento técnico do instrumento, do qual resultam os efeitos virtuosísticos mais brilhantes. Quanto a estas peças é fácil reconhecer a natural conciliação entre técnica composicional, gosto pela técnica violonística exuberante e, de nossa parte, a ponderação de que a postura do intérprete Araújo, ágil e de toque forte, vai perfeitamente ao encontro desta parcela específica de sua produção. Um exemplo representativo é o que reproduzimos abaixo, extraído da *Valsa Virtuósística n.1*, de Francisco Araújo, composta em 1977 e editada pela Columbia em 1978. Notemos a textura geral, constituída por linha melódica simples e baixos separados nos compassos iniciais e unidos nos compassos representados no segundo pentagrama:

Alternâncias entre linhas simples e baixos

Mesma apresentação de mão esquerda

Fig. 1 – (*Valsa Virtuostica n.1*, comp. 30-38)
Textura de melodia arpejada em acordes paralelos e baixos. Fonte: ARAÚJO (1978: 3)

Obviamente esta não é a única textura da obra, mas ocorre abundantemente. E não por acaso essa textura é largamente utilizada. Em grande parte de suas obras, Araújo adota andamentos vigorosos que fazem deste padrão de textura um efeito melódico de forte impacto. Este efeito é proporcionado em grande parte via acomodação idiomática da melodia em formas acordais que se movimentam no braço do violão conservando as apresentações da mão esquerda – recurso conhecido como paralelismo. Tal recurso constitui um dos procedimentos técnicos violonísticos mais abordados nas pesquisas científicas dos diversos autores que se debruçaram desde sempre sobre os estudos das obras deste instrumento⁵. Esse fenômeno técnico perpassa o repertório do violão e encontra um de seus ápices criativos na obra de Heitor Villa-Lobos, sendo ainda hoje bastante explorado.

Na obra de Araújo há uma variedade de procedimentos derivados deste princípio técnico, perpassando todos os níveis de dificuldade dentre os dois grandes grupos. No âmbito deste artigo, cabe-nos também mencionar e exemplificar a propensão deste princípio técnico ao efeito rítmico-harmônico, o que, embora em número aparentemente menor, abrange também muitas obras e trechos significativos. Reproduzimos agora para análise uma passagem do batuque *Pedras de Maria da Cruz*, de 1978 (ARAÚJO, 2019: 18-20). Neste caso, o paralelismo é o meio pelo qual Araújo concebe o encadeamento

⁵ A lista das pesquisas brasileiras sobre o tema é extensa, tendo dentre os trabalhos pioneiros no Brasil o livro de Marco Pereira sobre a obra de Villa-lobos (1984), em que o autor aborda o tema dos acordes de mesma apresentação de mão esquerda utilizados como material temático pelo compositor carioca.

descendente de acordes, aproveitando para adequar o ritmo. Notemos o efeito conferido pelos blocos acordais “Ré7-Réb7-Dó7”:

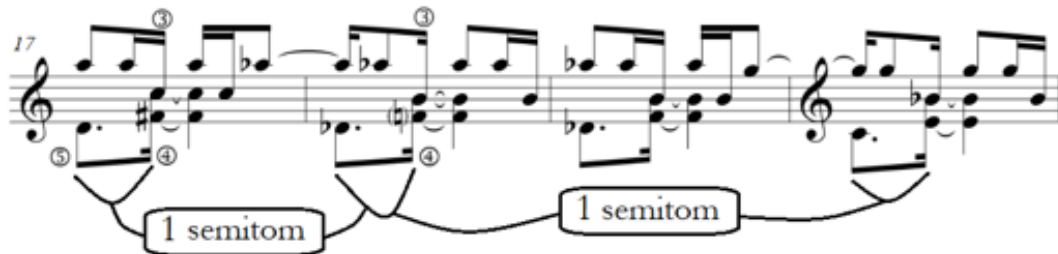


Fig. 2 – (*Pedras de Maria da Cruz*, comp. 17-20)
Uso de paralelismos em textura de acordes
Fonte: ARAÚJO (2019: 18)

Voltando ao padrão melódico que se obtém dos acordes paralelos, mesmo em obras mais simples como as do grupo que exploram os gêneros brasileiros, o efeito virtuosístico apreciado por Araújo é garantido. Esse é o caso de outra valsa de sua autoria composta em 1976⁶, a *Valsa para Dançar* (ARAÚJO, 2019: 10-12). Nesta, podemos observar também uma textura de linhas simples acompanhada por baixos harmônicos em quase toda a obra. Na figura abaixo temos arcos melódicos que se encaixam perfeitamente na movimentação paralela de mão esquerda. Embora aparentemente similares aos da figura 1, desta vez tais arcos são obtidos via auxílio de ligados descendentes e não demandam toques do polegar na fórmula de execução, facilitando-a enormemente:

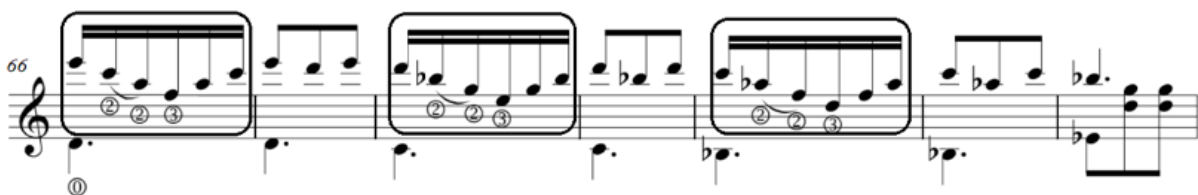


Fig. 3 – (*Valsa para dançar*, comp.66-72)
Arcos com ligados descendentes encaixados na movimentação paralela de mão esquerda
Fonte: ARAÚJO (2019: 11)

A textura simples de melodia acompanhada por baixos harmônicos que apontamos como a mais ou uma das mais utilizadas por Araújo aparece em suas obras também via processos escalares, ou seja, não

⁶ Dentre as aproximadamente seiscentas e quarenta obras de Francisco Araújo, o número de obras que abordam o gênero choro é de aproximadamente cento e cinquenta e as valsas somam algo em torno de cento e oitenta.

necessariamente estruturada junto a acordes paralelos. A ocorrência desta textura por contornos melódicos em que predominam graus conjuntos se dá sobretudo em obras de menor fôlego e geralmente não tem a pretensão de efeitos virtuosísticos bombásticos. Para exemplificar, transcrevemos a seguir trechos de duas obras de 1980, ou seja, da juventude do compositor, *Esperando o Sol Nascer* (ARAÚJO, 2019: 32-33) e *Resposta do Tempo* (ARAÚJO, 2019: 34-35), pertencentes ao grupo de gêneros brasileiros. Nestas, observamos a mesma busca por regularidade nas texturas via linhas melódicas simples com baixos harmônicos, entremeadas por acordes e arpejos esparsos. Os contextos gerais destas obras, ou seja, seus títulos que expressam estados de contemplação, a pouca complexidade geral aparente, andamentos lentos (semínima igual a 64 em ambas) e os graus conjuntos melódicos predominantes nos revelam um pensamento musical baseado na comunicação direta pelo canto simples. Porém, observemos que nestas obras – ainda em transcurso entre os estágios de desenvolvimento idiomático e composicional de Araújo – as texturas resultantes revelam certa fragilidade por não possuírem nem o virtuosismo vindouro na vida do artista, nem o preenchimento satisfatório entre planos musicais. Não se trata absolutamente de inconsistências, mas sim de características performáticas em formação no então compositor de vinte e seis anos de idade. Notemos a manutenção de um excessivo espaçamento entre melodias por graus conjuntos e linhas de baixos:

Esperando o sol nascer (choro) /1980
Lento ♩ = 64

Resposta do tempo (choro) /1980
Lento ♩ = 64

The figure displays two musical excerpts. The first, 'Esperando o sol nascer', shows a melody line with eighth notes and a bass line with chords and single notes. The second, 'Resposta do tempo', shows a similar structure. Both excerpts illustrate the text's point about large intervals between the melody and the bass line.

Fig. 4 – (*Esperando o sol nascer*, comp. 12-15 e *Resposta do Tempo*, comp. 33-37)

Melodias com graus conjuntos e intervalos grandes entre estas e os baixos

Fonte: ARAÚJO (2019: 32-34)

A textura musical com espaçamentos grandes e longos entre melodia e baixos, tal como as das obras apresentadas acima, tem o efeito final lacunar amenizado, porém, quando presente em obras de execução ágil. Esse é o caso de *Recife Antigo*, de 1979 (ARAÚJO, 2019: 27-31). Embora de quando o violonista contava com apenas vinte e cinco anos, esta obra revela-se de efeito musical resultante satisfatório, sobretudo quando executada próximo ou no andamento indicado de semínima igual a cento e quarenta e quatro:



Fig. 5 – (*Recife Antigo*, comp. 6-25)

Seção A, melodias simples e intervalos grandes entre estas e os baixos. Fonte: ARAÚJO (2019: 27)

Nesta obra, o andamento rápido somado ao gênero com melodias ágeis na performance do compositor, contribui para o efeito final explosivo⁷. Nas mãos de outros violonistas, é possível que o efeito musical final não seja satisfatório. No tocante ao equilíbrio entre andamento e textura, entendemos que o bom resultado final se deva ao fato de que, em andamento rápido, as frações de tempo dos (e entre) contornos, frases e cadências tornam-se menores, minimizando a expectativa do ouvinte por recheios quaisquer entre os planos sonoros.

⁷ Acompanhamos a gravação aberta desta obra por Francisco Araújo durante a “Primeira Jornada Violonística UFU/ Violão & Violão”, realizada em nossa Universidade. Posteriormente, trabalhamos exaustivamente na edição do áudio, ocasião em que pudemos estudar indiretamente a relação entre a partitura e a performance do autor.

Sobre a textura no gênero frevo especificamente, cabe lembrar que o mesmo oferece poucas oportunidades de recheios devido justamente à vivacidade da melodia. De acordo com Thomaz (2014: 58), “...a soma de melodia com grande atividade rítmica e andamento muito rápido” bem como “a dificuldade de harmonizar as melodias no violão, mantendo a condução rítmica” dificultam a exploração deste gênero no instrumento. Com relação à exploração deste gênero por Francisco Araújo, temos uma combinação enérgica em termos de efeito sonoro final. Conforme vimos anteriormente, o autor passou a forjar suas obras naturalmente cada vez mais dentro de suas preferências técnicas, uma vez que passara a interpretar somente seu repertório a partir de 1987. Isso permite afirmar que, além de uma textura leve e propícia à velocidade em obras diversas, aquelas que porventura se debruçam sobre gêneros ágeis, como *Recife Antigo*, prestam-se a efeitos virtuosísticos ainda mais enérgicos, sobretudo quando executadas pelo próprio compositor.

Após conviver com *Recife Antigo* em programas de concerto por um período de tempo razoável, idealizamos auxiliar outros violonistas a obterem uma performance desta obra que aliasse a ideia musical contida na partitura (na escrita aparente e nas entrelinhas) e o efeito performático que seu autor extrai de suas texturas (feitas para correr). De nossa parte, entendemos esta ação como um ensaio de um modelo de revisão crítica para outras obras do mesmo autor ou de outros, subentendendo intervir revisando notas, texturas e estruturas segundo a necessidade despertada pela análise musical e convivência com as mesmas em performance. Em *Recife Antigo*, vimos por bem realizar apenas ajustes pontuais, dos quais os da seção A são cotidianos (ocorrendo também em B), enquanto os principais da seção B caracterizam nossa contribuição com esse modelo inventivo de abordagem. Na seção A, propusemos alternâncias dos baixos entre graus das tríades, evitando a monotonia dos baixos estáticos da escrita original. Já na seção B, sugerimos duas intervenções maiores, sendo a primeira de natureza contrapontística com a elaboração de uma linha de baixos com certo sentido melódico em registro intermediário, e a segunda, destinada a prover um efeito sonoro distinto com harmônicos a serem tocados também nos baixos com certo peso. A meta foi a de provocar na seção B uma textura um pouco distinta em relação à da seção A, de apenas melodias e baixos de apoio, deixando transparecer um contraste mediano⁸. O raciocínio geral que trilhamos, e cujos

⁸ Apesar do que constitui nosso modelo de abordagem aqui adotado e em desenvolvimento, nossa intenção neste presente estudo foi a de manter a ideia geral do compositor, de uma escrita homogênea, uniforme, sem realizar, portanto, alterações que pudessem enquadrar nossa versão em propostas mais livres.

procedimentos resultantes apresentaremos a seguir, alinha-se ao princípio norteador de Schönberg (1993 [1967]: 35) a que sempre recorreremos quando concebemos uma performance, composição ou revisão crítica de uma obra ou trecho: “A pura repetição [...] engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*”.

Recife Antigo, da maneira como a apresentamos editorada ao final deste estudo, está estruturada na forma A-B-A-Coda, sendo A(2x) dos compassos 1 a 40, B de 41 a 131 (com a repetição interna de 41 a 77), retorno à seção A, de 1 a 32, e Coda entre os compassos 132 e 150.

Exatamente como vimos anteriormente nas análises dos trechos de outras obras do compositor e também na figura 5 com parte inicial de *Recife Antigo*, a textura da seção A é constituída pela típica combinação de linhas melódicas ágeis e baixos harmônicos de apoio. A monotonia dos baixos estáticos aqui apresenta-se ainda reforçada pela predominância de funções harmônicas básicas como tônica, subdominante e dominante, pois estas propiciam maior ocorrência dos baixos soltos, já que a tonalidade da obra é a de Lá menor. Vejamos abaixo o padrão deste primeiro tipo de intervenção:



Fig. 6 – (*Recife Antigo*, comp. 11-15)
Seção A, baixos repetidos substituídos por baixos alternantes (nossa proposta).

As alternâncias inseridas nos baixos de *Recife Antigo*, à exemplo do exposto na figura acima, ocorrem sobretudo às quintas das tríades, à maneira dos instrumentos de sopro nas marchas. Segundo descreve Aguiar (2009: 74) em relação ao frevo, é comum em gravações antigas o violão realizar o acompanhamento “fazendo os baixos como um bombardino”. Tal informação a respeito deste hábito antigo de acompanhamento é também sugestiva, tendo em conta a evocação de um Recife antigo por parte do compositor.

Quanto à seção B, transcrevemos a seguir a primeira de nossas intervenções principais, de aspecto contrapontístico, como sugestão para os compassos 42 a 54. A ideia de aspecto melódico elaborada para os compassos 47-49 está também presente em outro momento desta seção, compassos 59-60, como pode ser checado em nossa partitura ao final deste artigo. Vejamos a seguir a versão original seguida de nossa versão:



Fig. 7 – (*Recife Antigo*, comp. 41-55)
Seção B, melodias simples e baixos harmônicos graves mantidos desde a seção A
Fonte: ARAÚJO (2019: 28)

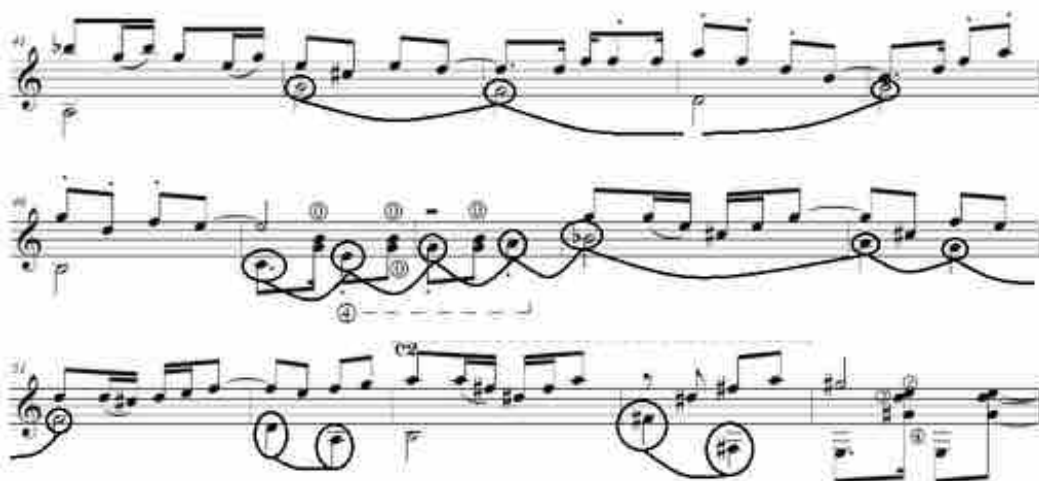


Fig. 8 – (*Recife Antigo*, comp. 41-55)
Seção B, mudanças de oitava e alternâncias com notas das tríades compondo o contraponto nos baixos
(nossa proposta)

Basicamente, o que fizemos foi alterar o registro da linha dos baixos nos compassos 42,43 e 45, como podemos ver no primeiro pentagrama da figura acima (n. 8), de modo a sensibilizar a escuta para uma nova referência de linha de baixo em registro intermediário de tessitura. A isto se seguem as inserções

das notas Mi, Sol, Lá da quarta corda, conforme os sublinhados do segundo pentagrama, interligando os baixos Dó e Sib (agora oitavado), dos compassos 47 e 49, respectivamente. A nosso ver esta inserção contribui para manter a autonomia melódica recém instaurada em registro intermediário, dando sequência à linha oitavada dos compassos 42-45. O terceiro e último pentagrama traz o desfecho do grande contorno de aspecto melódico realizado pelos baixos nos dois primeiros pentagramas, aumentando sutilmente a movimentação rumo ao final da frase na nota Mi da sexta corda. Com as alterações demonstradas (que se repetem uma vez mais com a seção), bem como com outras menores ainda em B, cremos que a textura de *Recife Antigo* resulta já minimamente diversificada, descansando o receptor das melodias agudas e baixos graves constantes por meio de uma sucessão de sonoridades que o mantém conectado. O efeito resultante destas últimas alterações pode ser ainda percebido como um contraste na medida em que os baixos em B assumem uma atuação fora da zona dos tempos fortes, deixando de ser meros apoios harmônicos. Em resumo, na perspectiva da macroestrutura da obra, a monotonia na textura é amenizada com o contraste que a seção B passa a representar.

Nossa segunda intervenção significativa na seção B é a substituição dos baixos soltos Mi e Lá (sexta e quinta cordas, respectivamente), por harmônicos nestas mesmas cordas entre os compassos 97 e 102. Vejamos este trecho na partitura original e em nossa versão em seguida:

Fig. 9 – (*Recife Antigo*, comp. 96-105)
Seção B, baixos Mi e Lá compondo textura trivial no clímax da obra
Fonte: ARAÚJO (2019: 29)



Fig. 10 – (*Recife Antigo*, comp. 96-105)
Seção B, harmônicos feitos nas 7ª e 12ª casas das 5ª e 6ª cordas
(nossa proposta)

Este recurso acima demonstrado, muito simples, tem vários aspectos positivos a serem considerados. Mais uma vez é útil para descansar a escuta do uso demasiado dos baixos soltos Mi e Lá em toda a obra, lembrando que sua tonalidade é a de Lá menor. Por aparecer no clímax, na seção B, entre as repetições do momento mais agudo do canto entre os compassos 80 a 112, tal efeito em harmônicos, a nosso ver, evita uma dissipação precoce da tensão acumulada até então. Além disso, com tais harmônicos, a linha do baixo assume novamente certo protagonismo, desta vez acrescentando um efeito timbrístico a tal momento enérgico. Este efeito ocorre apenas uma vez e por ser pensado para uma execução com peso e força pelo polegar nas quinta e sexta cordas, torna-se um momento diferenciado: ganha destaque pela projeção e gestual ao se fazê-lo, conferindo um aspecto performático que valoriza o ápice da obra como um todo.

As alterações aqui apresentadas na partitura de *Recife Antigo* configuram apenas sugestões a partir de exercícios práticos concebidos, por um lado, observando o efeito da performance da obra pelo autor e, por outro, em função do que o gênero e a obra em si podem prover quando potencializados idiomáticamente junto ao violão. Em outras palavras, o que apresentamos constituem ajustes de textura em prol de um efeito que a obra já carrega de modo inerente. Lembremos o que nos diz o violonista Julian Bream (2003 [1957]: 2): “os itens mais importantes para se ter em mente quando se escreve para violão são a textura e o caráter de som”⁹. Cabe ao intérprete formação e sensibilidade para saber como e o quanto atuar nesta direção, respeitando sempre a obra, sua propriedade intelectual e as características de gêneros, estilos e linguagens envolvidos.

⁹ No original em inglês se lê: “The most important thing to bear in mind when writing for an instrument is the texture and character of its sound”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os pequenos conjuntos de alterações que propomos para *Recife Antigo* de Francisco Araújo, sobretudo os realizados na seção B da obra, parecem-nos suficientes para garantir uma variedade mínima de texturas que colaborem para a obtenção de uma interpretação convincente, que não dependa unicamente de uma performance explosiva. Caberá a cada violonista testar as propostas aqui apresentadas e então avaliá-las, observando o equilíbrio final que os contrastes resultantes das texturas modificadas podem prover. Em nossas atuações com esta obra, bem como com outras do compositor (e de outros), temos testado diversas alterações buscando uma exploração idiomática diversificada do instrumento aliada aos gêneros explorados e às estruturas (formas) em prol de um interesse musical maior. Acreditamos que este tipo de abordagem seja um dever do intérprete, em outras palavras, que devesse fazer parte de sua atuação, a preparação de uma performance a partir da postura crítica frente ao documento da partitura. No caso específico de *Recife Antigo* aqui analisado, tivemos o aval do compositor para com as estruturas revisadas. Em suma, buscamos nos colocar a serviço da obra, alterando-a de modo concorde à música contida nas entrelinhas de sua partitura.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos ao compositor, violonista e professor Francisco Araújo por sua contribuição ao violão brasileiro e generosidade ao compartilhar obras e informações, e ao violonista Lúcio Santos, divulgador e organizador do acervo do compositor, por disponibilizar diversas outras obras.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniel Marques de. *O violão no frevo: uma linguagem em construção*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

ARAÚJO, Francisco. Esperando o sol nascer. In: ARAÚJO, Francisco. *Nas cordas do violão*. São Paulo: Legato, 2019. p. 32-33.

_____. Pedras de maria da cruz. In: ARAÚJO, Francisco. *Nas cordas do violão*. São Paulo: Legato, 2019. Partitura. p. 18-20.

_____. Recife antigo. In: ARAÚJO, Francisco. *Nas cordas do violão*. São Paulo: Legato, 2019. Partitura. p. 27-31.

_____. Resposta do tempo. In: ARAÚJO, Francisco. *Nas cordas do violão*. São Paulo: Legato, 2019. Partitura. p. 34-35.

_____. Valsa para dançar. In: ARAÚJO, Francisco. *Nas cordas do violão*. São Paulo: Legato, 2019. Partitura. p. 10-12.

ARAÚJO, Francisco. *Valsa virtuosa n.1* (partitura). Washington: Columbia, 1978.

BATTISTUZZO, S. A. C. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2009.

BREAM, Julian. How to write for the guitar. *Guitar Forum 2*. London: Editor Jonathan Leathwood, EGTA UK, 2003, p. 1-8.

GODFREY, Jonathan. *Principles of Idiomatic Guitar Writing*. Tese (Doutorado em Música). Indiana University, Bloomington, 2013.

GRIER, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 2. ed. - São Paulo: EDUSP, 1993.

THOMAZ, Rafael. *A linguagem musical e violonística de Marco Pereira: uma simbiose criativa de diferentes vertentes*. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 2014.

FRANCISCO ARAÚJO

RECIFE ANTIGO

VIOLÃO

- REVISÃO DE MAURÍCIO OROSCO –

(sugestões pontuais para maior contraste entre as seções)

UBERLÂNDIA, abril de 2019

Revisão crítica de Maurício Orosco
(sugestões pontuais)
Abril/ 2019

Ao maestro Nelson Ferreira
Recife Antigo
(Frevo)

Francisco Araújo
1979

Vivo ♩ = 144

6

11

16

21

26

31

Recife Antigo de Francisco Araújo - revisão crítica de Maurício Orosco (sugestões pontuais)

2

The image displays a musical score for the piece "Recife Antigo" by Francisco Araújo, as revised by Maurício Orosco. The score is presented in two systems, each containing a piano (piano) part and a guitar part. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is written in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include circled numbers (1, 2, 3, 4) and circled letters (C1, C2, C4, C7, C8) placed above specific notes or chords, indicating suggested changes. The score is divided into measures, with measure numbers 16, 21, 26, 31, and 36 visible. The overall layout is clean and professional, typical of a music manuscript.

Recife Antigo de Francisco Araújo - revisão crítica de Maurício Orosco (sugestões pontuais)

3

(2a. vez) - Go To Measure 129

68

77

78

84

88

96

100

Chord diagrams: C9, C10, C7, C2, C7, C2, V⁹ h.7, V⁹ h.12

Performance instructions: *f*, *v*

Detailed description: This page contains a musical score for the piece 'Recife Antigo'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into systems of staves. The first system (measures 68-77) shows the vocal line and piano accompaniment. The second system (measures 78-84) includes chord diagrams for C9, C10, and C7. The third system (measures 84-88) includes chord diagrams for C2 and C7. The fourth system (measures 88-96) includes chord diagrams for C2 and C7. The fifth system (measures 96-100) includes chord diagrams for V⁹ h.7 and V⁹ h.12. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Recife Antigo de Francisco Araújo - revisão crítica de Maurício Orosco (sugestões pontuais)

4

103 $\text{C } 10$

111 $\text{C } 9$ $\text{C } 10$ $\text{C } 7$

117 $\text{C } 10$

122 $\text{C } 7$

127 **D.S. al Coda & Fim**

132 **Fim**

138 $\text{C } 2$ $\text{C } 1$

144 $\text{C } 10$