

Revista eletrônica de musicologia

Volume XIII - Janeiro de 2010

[home](#) [sobre](#) [editores](#) [números](#) [submissões](#) [índice do dossiê](#)

Música brasileira para piano: pluralidade cultural e unidade de discurso

Zélia Chueke

Música, cultura e classificações

Abordagens analíticas e musicológicas da produção musical brasileira revelam complexidades e ambigüidades que inviabilizam a abordagem da música brasileira sob uma única perspectiva. Esta constatação é verificável através do exame dos primeiros estudos musicológicos no Brasil, datados da primeira metade do século XX e mesmo de situações anteriores, quando pioneiros alemães, inspirados por um purismo rígido, tentaram classificar nossa produção musical como “musica primitiva” [1] enfatizando sobremaneira os aspectos étnicos.

Entre os inúmeros exemplos desta diversidade, partindo da virada do século XIX para o XX, podemos citar Henrique Oswald (1852-1931). Filho de pai suíço, radicado em São Paulo, transitava entre a Europa e o Brasil; estudou em Florença, tendo oportunidade de travar conhecimento com Brahms, Liszt e Saint-Saëns. Sucedeu Alberto Nepomuceno na diretoria do Instituto Nacional de Música - hoje Escola de Música da UFRJ – evocando naturalmente (direta ou indiretamente) esta rica pluralidade em suas composições. Dentro do contexto do colóquio *Le Piano Brésilien*, tomemos como exemplo uma de suas obras para piano, *Il Neige*, com a qual recebeu o 1º prêmio no concurso promovido pelo jornal *Le Figaro* em 1902. Oswald nos faz ouvir uma melodia no mais singelo estilo de modinha brasileira em meio a um contexto sonoro que remete ao impressionismo francês (FIG.1 e 2).



FIG. 1: Henrique Oswald, *Il Neige* : melodia da modinha, voz intermediária, comp.1-4



FIG. 2: Henrique Oswald: Il Neige, comp.1-4

Outro exemplo particularmente interessante é a peça de Villa-Lobos intitulada *Saudades das Selvas Brasileiras*. Logo na primeira peça, dedicada à Mlle. Lili Lucas, o *ostinato* em semicolcheias reproduz o movimento do trezinho caipira, (FIG.3) e a linha melódica na mão direita, seu apito rouco, parte do cenário montanhoso do interior de Minas Gerais, bem distante das “selvas” introduzidas no título.



FIG 3: Villa-Lobos, *Saudades das Selvas Brasileiras*, I, comp. 1-5.

O mesmo acontece na segunda peça, dedicada à Mlle. Béatrice Lucas, cujo *ostinato*, desta vez em forma de acordes, nos reporta igualmente ao trezinho caipira; o canto saudoso (talvez do caboclo) na linha melódica da voz intermediária no baixo, em nada lembra as “selvas brasileiras” (FIG.4), no entanto o título satisfaz até hoje o imaginário estrangeiro no que diz respeito ao nosso território e nossa cultura “exótica”.



FIG.4: Villa-Lobos, *Saudades das Selvas Brasileiras*, II, comp. 6-9.

Em 2006, o *Observatoire Musical Français* (OMF) encomendou-me um artigo sobre a Musicologia no Brasil [2], publicado no periódico *Musicologies*. Durante minha pesquisa, pude constatar que é através da trajetória de nossos compositores que os musicólogos de hoje chegam a construir e documentar nossa história da música. [3]

Examinando-se obras escritas desde o início da nossa história, verifica-se que a partir da segunda metade do século XX, a produção brasileira vem alcançando um equilíbrio entre as influências internacionais, os aspectos nacionalistas e novas formas de expressão artística. Estabelece-se desta forma, a modernidade, no sentido da construção de um discurso musical coerente e coeso, combinando-se material sonoro e notação tradicionais, com novas linguagens e novos símbolos.

A título de ilustração, foram exploradas sucintamente neste trabalho, algumas obras para piano compostas entre 1972 e 2006, evidenciando o impasse com que se deparam todos os que se propõem a analisar nossa produção musical, fruto de uma combinação de inúmeros fatores dentre os quais destacamos: (a) nosso contexto sócio cultural que reflete uma enorme variedade de raças, heranças e influências as mais diversas; (b) a experiência individual de nossos compositores que combinam uma sólida formação, muitas vezes de diferentes escolas, com uma gama rica de influências dos mais diversos tipos; (c) a abertura e curiosidade destes compositores em relação a toda e qualquer fonte de inspiração [4].

Lindembergue, Lima e Ribeiro

Três discípulos da escola fundada por Ernst Widmer [5], compositor suíço, que apesar de fortemente influenciado pela cultura de nossa terra, transmitiu a seus discípulos, toda uma experiência não apenas “européia”, mas simplesmente diversa da nossa. A produção musical do grupo de compositores da Bahia apresenta um discurso muito mais universal do que tipicamente regional.

As obras escolhidas - *Toccatta* de Lindembergue Cardoso (1977), *Vés* (1999) e *Eis Aqui* (2003) de Paulo Lima e *Solo Piano* de Agnaldo Ribeiro (2003) - possuem os seguintes pontos em comum: (a) elementos recorrentes, distribuídos pela obra, proporcionando unidade de discurso e conseqüente sentimento de familiaridade, conquistando o ouvinte; (b) ausência de barras de compasso privilegiando o agrupamento natural do discurso sonoro - fluência e atitude de improvisação; (c) modernidade e tradição: a obra que permanece, que se impõe pelo discurso, independentemente da forma de registro das idéias musicais, convencional ou não; (c) o registro da idéia musical de forma precisa, à serviço da comunicação primeira entre compositor e intérprete, garantindo a comunicação com o ouvinte.

Toccata

A introdução da *Toccata* de Lindembergue Cardoso (FIG 5) nos envolve com sonoridades produzidas pela percussão das cordas do piano com baquetas ou com a mão, produzindo uma espécie de *vibrato* durante trinta segundos e através do ataque no teclado, de alturas opostas com os timbres característicos das notas em *staccato* combinados com os das notas sustentadas com o dedo, sem o pedal, durante o tempo indicado em segundos, criando o efeito da ressonância.

São introduzidos desta forma planos sonoros, que logo a seguir se dividem em duas linhas melódicas (circuladas na FIG. 5) simultâneas, impulsionadas por grupos de quatro semicolcheias na mão direita e de três na mão esquerda; esta polirritmia, apesar de não necessariamente perceptível, confere a este impulso um caráter particularmente dinâmico.

FIG 5: Lindembergue Cardoso, *Toccata* . Introdução e início da seção A.

Os dois tipos de ambiente criados por materiais sonoros diversos, que se intercalam em forma de Introdução, seção 1, seção B e seção A', estabelecem uma simetria formal, facilmente observável numa primeira abordagem da partitura. Após os efeitos de ressonância explorados na introdução, a sessão A apresenta um material completamente distinto,

com linhas melódicas concomitantes, que se repetem descendentemente nas próximas oitavas em cinco grupos de sete compassos (5x7) e uma linha de oito compassos (7+1), por aumento; a dinâmica predominante é *fff* e a retomada do gesto no registro mais agudo, ocorre em *ppp*, numa mudança brusca, introduzindo outra subseção, semelhante à anterior em termos de material sonoro, exceto pela dinâmica, que promove o contraste. Esta nova subseção é dividida em seis grupos de sete compassos mais um de seis (7-1), por diminuição. A seção B traz de volta os efeitos de reverberação da introdução, intercalados com momentos de silêncio indicados em segundos. Estes momentos de espera são interrompidos ora pelo *pizzicato* diretamente nas cordas, como numa harpa, ora pelo som produzido pelo deslizar seja da mão espalmada seja de uma régua de plástico, sobre as cordas. Segue-se outro tipo de contraste, na segunda subseção de B, desta vez criado pela alternância de arpejos que deixam soar uma única nota e clusters de onde vão se “retirando” os sons. (FIG.6)



FIG.6: Lindembergue Cardoso, *Toccata*. Seção B, segunda subseção.

A seção A' apresenta linhas melódicas concomitantes em grupos mais curtos; o fio condutor formado pelas primeiras notas de cada grupo de colcheias apresenta grandes saltos e grandes contrastes de dinâmica. Do *ff* ao *ppp*, entre a estabilidade e a variação gradativa ou a mudança brusca de registro e dinâmica, o que permanece na memória do ouvinte é certamente fruto da coesão do discurso, a fluência.

Vés

A construção do fraseado de trechos onde foram dispensadas as barras de compasso, está igualmente presente na leitura de *Vés*, de Paulo Lima (FIG.7). O agrupamento natural de qualquer material sonoro nos traz a linha de coerência que é o que retém a atenção do ouvinte, conduzido pelo intérprete, que por sua vez terá construído a performance a partir da compreensão do texto; no caso do trecho mostrado na FIG.8, é a familiaridade com o material rítmico que determina naturalmente os planos sonoros a serem destacados.

FIG.7: Paulo Lima, *Vés* , terceira parte

FIG.8 : Paulo Lima, *Vés* , terceira parte

Solo piano

Na obra de Agnaldo Ribeiro são apresentados elementos distribuídos e re-utilizados dentro de cada movimento e finalmente combinados na terceira, promovendo a unificação do todo e estabelece-se o sentimento de familiaridade que conquista ouvidos curiosos, mas por vezes ressabiados da platéia.

FIG 9 : Aguinaldo Ribeiro: *Solo piano* , primeira peça, comp. 3.

Dos três motivos apresentados no início da peça, o primeiro e o terceiro são combinados em quiálteras de cinco, em semicolcheias.



FIG.10 : Aguinaldo Ribeiro: *Solo piano* , primeira peça, comp. 9.

O mesmo grupo é reapresentado de forma variada, estendida, numa “brincadeira” em grupos de semicolcheias; a indicação é que se repita o bloco por cinco vezes.



FIG.11 : Aguinaldo Ribeiro: *Solo piano* , primeira peça, comp. 11.

Ao final do movimento, outra variação do mesmo grupo, que se dissolve num *glissando* .



FIG.12 : Aguinaldo Ribeiro: *Solo piano* , primeira peça, comp. 15.

Note-se apesar de não se fazer uso de fórmulas de compasso, o tempo é determinado ora por indicação da duração em segundos a cada compasso, ora pela duração aproximada indicada para a semínima, promovendo a estabilidade do pulso, o equilíbrio temporal. Ou seja, a novidade em termos de notação é a utilização da forma tradicional combinada com outras possibilidades, a serviço da música.

Eis Aqui

A peça ***Eis Aqui*** , de Paulo Lima, inspirada no “Samba de uma nota só”, do compositor carioca Tom Jobim, apresenta uma série de variações. A

primeira aparece logo na introdução, onde ouvimos o tema “de longe” (FIG.13).

FIG 13: Paulo Lima, *Eis Aqui* , comp.1-4.

Segue-se um material contrastante (comp.5-9) em termos de timbre e dinâmica, além de essencialmente rítmico. As semicolcheias dos compassos 10-15, fluem em grupos de quatro, cinco e seis, “esvaziando-se a seguir em grupos de dois (comp.16-22). O tema reaparece (FIG.14), desta vez mais definido, “mais de perto”, em uma única nota e adiante, mais agressivo, agrupando outras notas ao fá sustenido, formando clusters, que se impõem explorando diferentes registros (FIG 15). O segundo tema, igualmente inspirado no original, vem logo depois, introduzido na linha da mão direita, e respondido no baixo (FIG.16). Mais adiante, este mesmo tema é apresentado de forma compacta (FIG 17; comp.74 – 92).

FIG 14: Paulo Lima, *Eis Aqui* , comp. 23-25.

Musical score for Paulo Lima's *Eis Aqui*, measures 35-37. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 100. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 35-36) features a treble clef staff with eighth-note triplets and a bass clef staff with eighth-note triplets. The second system (measures 37-38) features a treble clef staff with eighth-note triplets and a bass clef staff with eighth-note triplets. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between measures 36 and 37.

FIG.15: Paulo Lima, *Eis Aqui* , comp. 35-37

Musical score for Paulo Lima's *Eis Aqui*, measures 37-38. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 130. It consists of two systems of two staves each. The first system (measures 37-38) features a treble clef staff with sixteenth-note runs and a bass clef staff with eighth-note runs. The key signature is two flats (Bb, Eb).

FIG.16: Paulo Lima, *Eis Aqui* , comp. 37-38

FIG.17: Paulo Lima, *Eis Aqui* , comp. 73-78.

Entre Rio e São Paulo

Caboclinhos

Em sua obra inédita, o *IV Ciclo Nordestino* [6], Marlos Nobre nos oferece um discurso musical riquíssimo, onde, além do ambiente regional de sua cidade de origem, escutamos interferências, exploração de registros e timbres e outros elementos que nos proporcionam inúmeras opções de escuta. Um aspecto universal nesta obra é o propósito didático salientado pelo compositor, presente nos quatro ciclos nordestinos de sua autoria, aumentando gradativamente a dificuldade musical e técnica.

Radicado no Rio de Janeiro há muitos anos, Marlos Nobre [7] faz questão de se declarar não nacionalista, sem especificação de tendências; reconhecendo-se obviamente influenciado pelos ritmos com os quais conviveu quando criança [8], mas certamente enriquecidos por sua vasta experiência adquirida no Brasil e no exterior [9]. Na primeira peça do ciclo, o *sf* no mi bemol, logo nos primeiros compassos, desvia nossos ouvidos da sensação de familiaridade proveniente do contorno melódico da linha melódica principal, o que na verdade constitui uma característica do folguedo (FIG. 18)

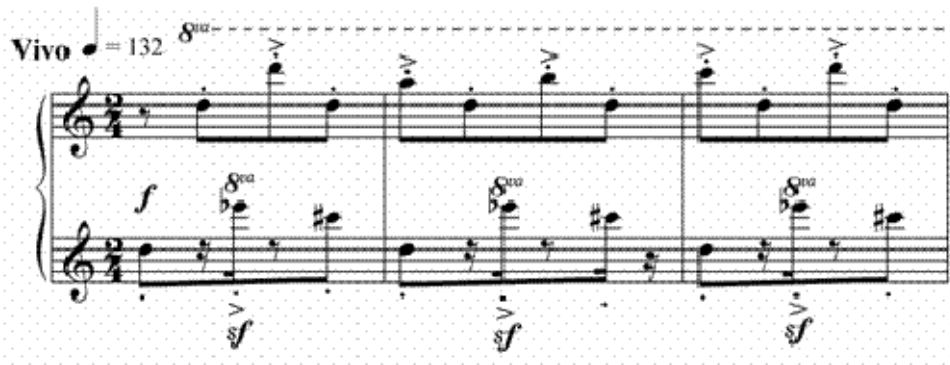


FIG18 : Marlos Nobre, *Caboclinhos* , comp.1-3

O próprio compositor comenta:

“ no folgado dos "Caboclinhos"do Carnaval de Recife, ao qual eu assistia maravilhado e empolgado quando criança, uma das coisas que mais me marcaram a memória e a imaginação foi justamente o "sforzato" dos golpes de madeira do pequeno arco e flecha usado pelo menino caboclinho.[...] esta é a característica fundamental do folgado "Caboclinhos". Ao escrever portanto esta peça, coloquei deliberadamente, sem sombra de dúvida, estes *sforzatos* , que quebram justamente a rítmica uniforme da mão direita e que são um elemento fundamental na escritura da obra. O mi bemol portanto "interfere" realmente quebrando os dois níveis : o melódico e o rítmico. Ele está escrito assim [...] para interferir e quase cobrir as notas que quase se chocam com ele (o re, o si, o lá, o dó), do segundo tempo da mão direita. [...]a linha da mão direita sem este acento fundamental [...] fica pobre, aliás perde totalmente o fundamento característico de minha intenção e do que eu escrevi[...]”.

[\[10\]](#)

Outro aspecto que cativa nossos ouvidos é a exploração dos registros, começando na parte aguda do piano e ampliando o campo sonoro gradativamente, criando uma gama de timbres riquíssima. O tema principal nos conduz através desta exploração de timbres.

Ao final da peça, como que confirmando – segundo o próprio compositor - este posicionamento, ouvimos uma série dodecafônica (FIG; 18); a opção na composição, é a liberdade.

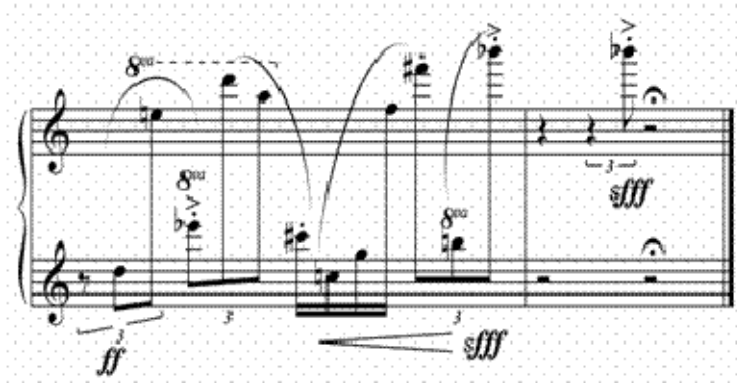


FIG.19: Marlos Nobre, *Caboclinhos*, comp. 155

Sonata para piano

Reforçando nosso conceito de pluralidade, Mário Ficarelli, de São Paulo, em sua *Sonata para Piano* [111], faz inúmeras alusões a peças conhecidas do repertório tradicional, que tornam a escuta desta peça extremamente divertida, tanto para o intérprete como para o público amante das grandes obras do período clássico/romântico para piano. Em meio a um discurso sonoro extremamente denso, ouvimos entre outros trechos familiares, um dos estudos de Chopin (op.25 n°11 – FIG.21), uma sonata de Beethoven (op.31 n° 2- FIG.22), seguida de um fugato com ritmos brasileiros, a abertura do concerto para piano e orquestra n°2 de Rachmaninoff (FIG.23), e até mesmo a *Rhapsody in Blue* de Gershwin (FIG.24).

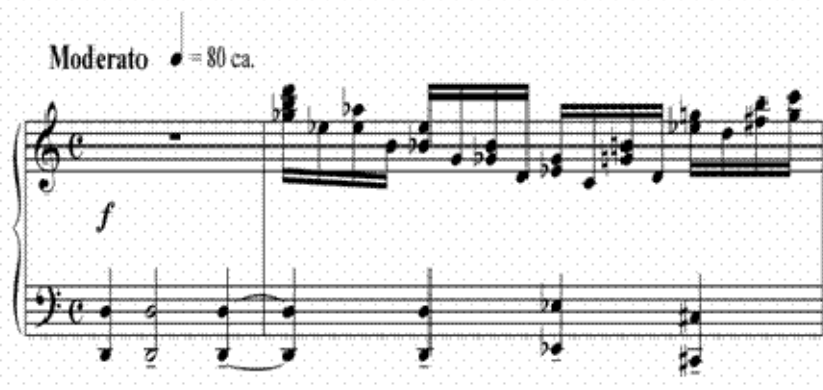


FIG.21: Mario Ficarelli, *Sonata para piano*, 1º movimento, Comp.1-2

FIG. 22: Mario Ficarelli, *Sonata para piano* , Introdução do 2º movimento.

FIG.23: Mario Ficarelli, *Sonata para piano* , 2º movimento, entre a introdução e o *Scherzando*.

FIG.23: Mario Ficarelli, *Sonata para piano* , final do 3º movimento, comp.295-297

Conclusão

Qualquer tentativa de se “encaixar” nossa música em molduras preestabelecidas, revela uma tendência geral, bastante acomodada, de nos atermos a elementos isolados, característicos de determinados tipos de repertório, e que uma vez armazenados em nossa memória musical, podem ser facilmente acessados. Procuramos semelhanças, formas e

fórmulas conhecidas, numa atitude que acaba por inibir nossa percepção da pluralidade de estilos, idéias, formas de expressão e tudo mais que contribui para a riqueza de qualquer tipo de manifestação artística [12].

A sólida e eclética formação de nossos compositores somada à saudável abertura a à toda fonte de inspiração que resulte em idéias musicais, gera uma rica diversidade de discursos sonoros, expressados e registrados através de linguagem e notação ora tradicional, ora inovadora, reflexo de nosso tempo; novas possibilidades são exploradas, paralelamente à uma natural re-interpretação do passado, reorganizando-se aquisições anteriores ao invés de inventar-se ou experimentar-se um vocabulário totalmente inovador.

Notas:

[1] Ver: PINTO, Tiago de Oliveira. **Considerações sobre musicologia comparada alemã – experiências e implicações no Brasil.** *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, 1, nº 1, 1983, p. 69-115.

[2] CHUEKE, Zélia et Isaac Chueke. **La musicologie au Brésil.** *Musicologies* n. 3, 2006, Paris: OMF, 31-42.

[3] Para uma discussão sobre este tipo de abordagem, ver: SCHLOEZER, Boris et M. Scriabine. **Problèmes de la Musique Moderne.** Paris: Les Editions de Minuit, 1959.

[4] Cabe aqui, a título de ilustração o testemunho de Luci Cardoso, viúva de Lindembergue Cardoso, sobre as mais diversas fontes de inspiração que levavam o marido a compor. Desde seu envolvimento com outras manifestação artística (desenvolvendo ele mesmo atividades variadas na área das artes visuais – telas, grafites, desenhos na mesa da cantina da UFBA... – até o barulho da água descendo pela calha ou escorrendo pelo bueiro. A criatividade não se retém a normas ou esquemas pré-estabelecidos.

[5] <http://www.musicedition.ch/special/widmer.htm>

[6] Cópia do manuscrito enviado pelo compositor à autora . A primeira peça, *Caboclinhos*, foi estreada pela autora durante o SIMCAM realizado em Salvador em maio de 2007.

[7] <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>

[8] Conversa com Marlos Nobre; Rio de Janeiro, 30 de abril de 2007.

[9] Evidentemente não poderíamos supor que um compositor que estudou com Guarnieri, Copland, Messiaen, Maderna entre outros, atuando profissionalmente nos três continentes, fosse se limitar a um único

horizonte . Ver: MARCO, T., *Marlos Nobre.El sonido Del realismo mágico* . Madrid: EDITA, 2005.

[10] Marlos Nobre, marlosnobre@uol.com.br . "Re: Consulta sobre o ciclo nº4 ». E-mail para Zélia Chueke (zchuekepiano@ufpr.br) 13 de junho de 2007.

[11] Ver: <http://www6.ufrgs.br/gppi/index.php>

[12] Segundo esta ótica generalista e superficial, Brahms, Chopin, Rachmaninoff e Schumann pertencem ao grupo dos "compositores românticos"; na categoria de "compositores eslavos", estão Dvorak, Smetana e mais recentemente Janáček (que finalmente começa a ser mencionado entre os músicos brasileiros); Debussy e Ravel são classificados como "impressionistas" e finalmente, a produção musical da segunda metade do século XX em diante é considerada "contemporânea", sem distinção, apesar de já estarmos nos século XXI . Outro erro freqüente é a negligência da singularidade das obras de um mesmo compositor. Ver : CHUEKE, Z. "Music Never Heard Before: the fear of the unknown", in : *MusicaHodie* , Vol.2/3, 2003, p. 100-110.