

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

MAUREN LIEBICH FREY RODRIGUES

**DO TEXTO AO SOM:
relações de influência na música para piano de Vieira Brandão**

Porto Alegre
2017

MAUREN LIEBICH FREY RODRIGUES

DO TEXTO AO SOM:

relações de influência na música para piano de Vieira Brandão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Piano.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

RODRIGUES, MAUREN LIEBICH FREY

Do Texto ao Som: Relações de Influência na Música
para Piano de Vieira Brandão / MAUREN LIEBICH FREY
RODRIGUES. -- 2017.
207 f.

Orientadora: CRISTINA MARIA PAVAN CAPPARELLI
GERLING.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Vieira Brandão. 2. Piano . 3. Nacionalismo. 4.
Influências. 5. Discurso. I. GERLING, CRISTINA MARIA
PAVAN CAPPARELLI, orient. II. Título.



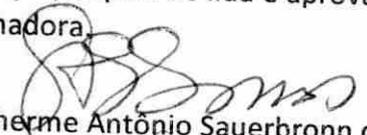
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

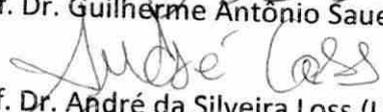


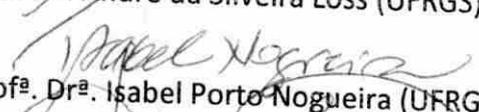
ATA 01/2017

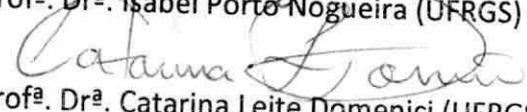
DEFESA DE TESE DE DOUTORADO Nº 84

Aos sete dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete, às quatorze horas na Sala Armando Albuquerque, deste Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situado na Rua Prof. Annes Dias, 112 – 15º andar, reuniu-se, em sessão pública, a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação deste Programa para a defesa pública da Tese de Doutorado de **Mauren Liebich Frey Rodrigues** intitulada “Do texto ao Som: relações de influência na Obra para piano de Vieira Brandão”, apresentada como um dos requisitos ao Título de Doutora em Música, Área de Concentração – Práticas Interpretativas - Piano. Os trabalhos foram presididos pela Profª. Drª. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling – presente via- Skype, orientadora da doutoranda. Após concluída a defesa nas suas etapas de apresentação e arguição, os examinadores reuniram-se para o julgamento e atribuíram ao trabalho apresentado os seguintes conceitos: Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (UDESC), Conceito..... *APROVADO*....., Prof. Dr. André da Silveira Loss (UFRGS), Conceito..... *APROVADO*....., Profª. Drª. Isabel Porto Nogueira (UFRGS), Conceito..... *APROVADO*....., e Profª. Drª. Catarina Leite Domenici (UFRGS), Conceito..... *APROVADO*..... Dessa forma, e de acordo com o Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Música, foi a candidata..... *APROVADA*..... no exame e apresentação da Tese a que se submeteu. A candidata terá, a partir desta data, o prazo de quinze dias corridos para entregar a versão final de sua Tese de Doutorado à Comissão de Pós-Graduação deste Programa, sendo a homologação da versão final da Tese por essa Comissão requisito indispensável para obtenção do Título. A Profª. Drª. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling – presente via - Skype, na condição de presidente da Banca Examinadora, agradeceu aos professores que a integraram a colaboração recebida. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a presente sessão. E, para constar, foi lavrada a presente Ata que, depois de lida e aprovada, será assinada por todos os integrantes da Banca Examinadora.


Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (UDESC)


Prof. Dr. André da Silveira Loss (UFRGS)


Profª. Drª. Isabel Porto Nogueira (UFRGS)


Profª. Drª. Catarina Leite Domenici (UFRGS)

Profª. Drª. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (UFRGS), Presidente



AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

À professora Dra. Cristina Capparelli, orientadora deste trabalho, por sua disposição incansável e incentivo constante para a superação de meus limites e metas.

Ao Sr. Márcio Brandão, pela presteza e disponibilidade de informações sobre seu pai, o compositor José Vieira Brandão.

À minha querida “babá acadêmica”, Dra. Stefanie Freitas, por todo auxílio, conselhos, leitura, audição das peças, disponibilidade e conversas.

À minha professora de piano, Dra. Catarina Domenici, pelas incríveis aulas de música e reflexões sobre performance.

Ao professor Dr. Daniel Wolf, coordenador da Pós-Graduação, pela gentileza e disponibilidade.

Aos demais professores e funcionários do programa de Pós-Graduação, pelo convívio e amizade.

Aos colegas da Música da UFRGS, Yuri Miorelli, Rosiane Lemos, Maira Ana Kandler, Jailton Santana, Heidi Monteiro, Rebecca Rodrigues, Nayane Nogueira, Michele Mantovani, Samuel Cianbroni, Laura Boaventura, Dario Rodrigues, Mariana Brito e Renan Madeira, por todos os cafés, pizzas e conversas que ajudaram a tornar a jornada do doutorado mais leve.

Ao amigo Dr. Robson Cavalcante, pela disponibilização da biblioteca digital importantíssima para a fundamentação teórica deste trabalho.

Ao Dr. Luiz Felipe Nobre, pela disponibilização do seu excelente piano e material de estúdio para os testes de gravação de algumas obras de Brandão.

À designer Ana Paula Machado, pela elaboração dos esquemas e principalmente pelo ombro amigo.

Ao colega doutorando e sempre disposto Rodrigo Meine, pela formatação do trabalho, partituras e toda sorte de socorro tecnológico.

Ao colega doutorando Alexandre Fritzen da Rocha pela ajuda na montagem do equipamento para a defesa.

À doutoranda em Filosofia Sabrina Ruggeri, pela correção e formatação da versão final do trabalho.

Ao colega de duo, mestrando amigo e violista Fabio Saggin, pela estreia da *Suite para Viola Solo* de Brandão e por toda a sua empolgação musical que tem sido sempre contagiante.

Às amigas de perto e de longe, Dra. Cláudia Deltregia, Catia Wondracek Kühn e Talita Miranda que não me deixaram desanimar.

Aos meus tios e também professores da UFRGS, Dr. Claus Doering e Dra. Luisa Doering, por todo incentivo e conversas sobre os desafios acadêmicos.

Às minhas tias Joana Frey e Ingrid Hort, e às gurias da “Casa Amarela”, pessoas queridas de Porto Alegre que tornaram a logística do doutorado possível.

A meu pai Willi Frey e irmãos Eduardo e Louise Frey, pelo desprendimento e compreensão a respeito das minhas escolhas profissionais. E especialmente à minha mãe Vali Liebich Frey, pelo incentivo incondicional, mas principalmente pelas várias leituras e correções nas primeiras versões do texto.

Ao meu marido e principal incentivador Dariel Sedrez Rodrigues, pelo companheirismo, compreensão, ideias arrojadas e interminável bom humor cruciais para que este trabalho se concretizasse.

À Deus, pelo dom da vida, por renovar diariamente Suas misericórdias e me dar forças para continuar. “*Todo ser que respira louve ao Senhor*” (Salmos 150:6).

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma abordagem analítica da obra para piano solo do compositor José Vieira Brandão (1911-2002) sob a ótica das teorias da influência, com o objetivo de identificar elementos intertextuais apropriados pelo compositor. Entende-se, assim, que a análise em vários níveis de aprofundamento integra o trabalho do pianista na construção da performance e que o significado atribuído a uma obra musical depende não só do contexto cultural, mas do seu grau de comunicação e identificação com a comunidade à qual pertence. A música de piano de Brandão segue os moldes do nacionalismo modernista, posicionamento manifestado pelo próprio compositor em sua *Tese de Livre Docência* (BRANDÃO, 1949) e que norteou sua atuação. A postura e o engajamento de Brandão a esta estética é trabalhada segundo os conceitos de Benedict Anderson (2008), Eric Hobsbawm (1990) e Melanie Plesch (1992; 1996; 2012; 2014). Além disso, observa-se que a influência se constitui em parte fundamental do seu processo criativo, assim a análise das obras baseia-se nos conceitos de Harold Bloom (1991; 1993; 2011) aplicados à música por Joseph Straus (1991), e parte do princípio de que a música é como um discurso que se comunica principalmente através da concatenação de gestos musicais e tópicos. Este ponto de vista encontra respaldo no trabalho de Agawu (2009) e Hatten (2004), e no desdobramento das tópicos na música brasileira elaborado por Piedade (2013; 2015). Como considerações finais, observa-se que apesar da absorção consciente de influências, sobretudo dos processos composicionais de Villa-Lobos e da linguagem do Chôro, Brandão mostra-se um compositor forte (BLOOM, 1991) porque apresenta uma obra coesa e primorosamente bem acabada tanto do ponto de vista composicional quanto pianístico.

Palavras-chave: Vieira Brandão. Piano. Nacionalismo. Influências. Discurso.

ABSTRACT

This work presents an analytical discussion of the piano works of José Maria Brandão (1911-2002) based on the theories of influence and it aims at identifying intertextual elements appropriated by the composer. The basic premise is that an analytical discussion with varied levels of depth is part and parcel of the pianist's task in the construction of a performance; moreover meaning attributed to a musical work depends not only on a cultural context but it also depends on the degree of communication and identification with the community to which it belongs. Brandão's piano music follows the precepts of modernist nationalism, a position manifested by the composer in his Thesis (1949) and which has set the tone throughout his musical trajectory. Authors Benedict Anderson (2008), Eric Hobsbawm (1990) and Melanie Plesch (1992;1996;2012;2014) provide the basis for the discussion of Brandão's choices and attitudes. Considering that influence is a fundamental part of his creative process, the analyses here presented are based on the concepts of Harold Bloom (1991; 1993; 2011) as transposed to music by Joseph Straus (1991) as part of the principle that music as discourse communicates mainly through the concatenation of musical gestures and topics. This point of view finds support on the works of Agawu (2009) and Hatten (2004) in addition to the proposition of Piedade (2013;2015) in which topics for Brazilian musical gestures are suggested. The work concludes by stating that even though Brandão allowed himself to be consciously and willingly influenced by Villa-Lobos' compositional processes, he also absorbed elements of the Choro in order to build up an oeuvre that is strong and well formed both compositionally and pianistically.

Keywords: Vieira Brandão. Piano. Nationalism. Influences. Discours.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Esboço do pensamento que embasa a pesquisa	27
Figura 2: Síntese do gesto artístico segundo Hatten.....	70
Figura 1: Compassos iniciais da Dança WoO 8 n.1 de Beethoven e compassos iniciais da <i>Valsa dos Sapatinhos Vermelhos</i> de Brandão	78
Figura 2: Esquema Formal da <i>Valsa dos Sapatinhos Vermelhos</i>	78
Figura 3: Gesto inicial (c.1-4) Allegro dos Três Estudos em Forma de Sonatina de L. Fernández e a melodia principal (c.5-7) do Allegro de Brandão.....	80
Figura 4: Esquema formal do Allegro da <i>Suite Mirim</i>	81
Figura 5: Gesto inicial (c.1-4) da dança	83
Figura 6: Esquema Formal da <i>Dança da Suite Mirim</i>	83
Figura 7: Saltos entre Mão Direita e Mão Esquerda (c.1-5) na unidade A	85
Figura 8: Saltos de oitava na unidade B (c.16-20)	85
Figura 9: Esquema Formal do <i>Chorinho</i>	89
Figura 10: Início da Unidade A (c.1-4) com gestos a serem desenvolvidos nas unidades B e C	89
Figura 11: Padrão rítmico do maxixe	92
Figura 12: Padrão rítmico da habanera.....	92
Figura 13: Esquema formal da <i>Unica Seresta</i>	95
Figura 14: Início da voz do canto principal, <i>cantando</i> (c.5).....	96
Figura 15: Frase final da Unidade A (c.13-17).....	96
Figura 16: Gesto inicial da Unidade B (c.18-19).....	97
Figura 17: Exemplo de alternância entre materiais do modo maior e menor (c.34)	97
Figura 18: Compassos Iniciais da Velha Modinha, 1 Suite Brasileira de Lorenzo Fernandez	98
Figura 19: Sinal de repetição no final da Unidade B (c.56)	99
Figura 20: Esquema formal da <i>Seresta 2</i>	100
Figura 21: Unidade A (c.4-8) da <i>Seresta n.2</i>	101
Figura 22: Nota de sugestão de realização para mãos pequenas	102
Figura 23: <i>Baixaria</i> na unidade B da <i>Seresta n.2</i>	103
Figura 24: Estilo culto na Coda da <i>Seresta 2</i> (c.57-60).....	103
Figura 25: Compassos iniciais <i>Seresta 3</i>	104
Figura 26: Início da Cirandinha n.13 <i>Se Esta Rua Fosse Minha</i>	105
Figura 27: Esquema formal da <i>Seresta n.3</i>	105
Figura 28: Compasso 17, elisão entre Unidades A e B	106
Figura 29: Bordadura do Choro/Tópica do Tico-Tico nos compassos iniciais <i>Seresta 4</i>	107
Figura 30: Esquema formal <i>Seresta n.4</i>	108
Figura 31: Entrada das vozes intermediárias, nos compassos 2, 4 e 5	108
Figura 32 : Bordadura inferior – choro (c.1)	110
Figura 33: Esquema formal do <i>Esudo n.1</i>	112
Figura 34: Gesto inicial - alternância de teclas brancas e pretas	113
Figura 35: Fragmentos da escala de Tons Inteiros nos compassos 21 e 22 do Estudo n.1	113
Figura 36: Melodias ouvidas entre os compassos 31 a 34 do Estudo n.1.....	114
Figura 37: <i>A Baratinha de Papel</i> , da <i>Prole do Bebê n.2</i> (c.21-28)	115
Figura 38: Cirandas n.4	115

Figura 39: Cirandas n.9 <i>Fui no Tororó</i>	116
Figura 40: Cirandas n.12 <i>Olha o passarinho domine</i>	116
Figura 41: Cirandas n.16 <i>Có-có-có</i>	117
Figura 42: Canção com caráter folclórico na Unidade B	118
Figura 43: Estudo 1 - melodia seresteira sobre acompanhamento	118
Figura 44: Rachmaninoff Op.16 n.6.....	119
Figura 45: Brandão Estudo n.1	119
Figura 46: Esquema formal do <i>Estudo n.2</i>	120
Figura 47: Motivo do trecho inicial do Estudo n.2 comparado com a figuração rítmica do tango brasileiro	121
Figura 48: Gesto inicial de segundas descendentes Fon fon de Nazareth.....	121
Figura 49: Prelúdio 3 para violão solo de Villa-Lobos. Transcrição de Brandão para Piano	122
Figura 50: Estudo n.2, início unidade B (c.17-20)	122
Figura 51: Brandão Estudo n.3	124
Figura 52: Chopin op.25 n.6.....	124
Figura 53: Debussy <i>Pour les tierces</i> Livré 1, n.2	124
Figura 54: Scriabin Op.8 n.10	125
Figura 55: Esquema Formal Estudo n.3	126
Figura 56: Seção com adensamento da textura	129
Figura 57: Citação do Estudo Revolucionário de Chopin no Estudo n.3 de Vieira Brandão, compassos 105 a 108.....	129
Figura 58: Chopin – Estudo Op.10 n.12 compassos 11 a 14.....	130
Figura 59: Gesto final da Ciranda n.4 de Villa-Lobos e do Estudo 3 de Brandão, respectivamente	131
Figura 60: Gesto inicial em " <i>Kankikis</i> " das <i>Tres danças Africanas</i> (Villa-Lobos) c.1-4	133
Figura 61: Gesto inicial na <i>Tocatta 1</i> (Vieira Brandão) c.1-4.....	133
Figura 62: Motivos variados no <i>Estudo 4 - Ostinato</i> 1, gesto da m.e., compassos 1 e 2	134
Figura 63: Motivos variados no <i>Estudo 4 - Ostinato</i> 2, gesto da m.d., compassos 17 e 18..	134
Figura 64: Motivos variados no <i>Estudo 4 - Ostinato</i> 3, gesto da m.d., compasso 19	134
Figura 65: Esquema formal <i>Tocata</i>	136
Figura 66: Ilustração da recorrência de influências nas obras para piano de Brandão.....	138

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E O CONTEXTO MUSICAL NACIONALISTA BRASILEIRO.....	18
2.1. O ENCONTRO DE VILLA-LOBOS E VIEIRA BRANDÃO	22
3 SOBRE OS PROCESSOS DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS	25
3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE ANÁLISE MUSICAL E PERFORMANCE	28
3.1.1 Diferentes visões sobre o performer	32
3.2. CONSTRUÇÃO DA CULTURA NACIONAL.....	37
3.3 INFLUÊNCIA	43
3.3.1 Intertextualidade.....	44
3.3.2 Paródia.....	51
3.4 PARÂMETROS DE ANÁLISE	55
3.4.1 Início-Meio-Fim.....	56
3.4.2 Ponto Culminante.....	57
3.4.3 Periodicidade e suas implicações analíticas	58
3.4.4 Modos de fala, canto e dança	58
3.4.5 Narratividade.....	59
3.4.6 Tópicas e gestos musicais	60
3.4.6.1 Tópicas	60
3.4.6.1.1 A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira	62
3.4.6.2 Teoria dos gestos musicais	68
3.4.6.2.1 No ritmo brasileiro: gestualidade em música brasileira.....	70
4 OBRAS PARA PIANO.....	73
4.1. ANÁLISES	75
4.1.1. Peças didáticas.....	77
4.1.1.1 Três Peças Infantis (1950) - Valsa dos Sapatinhos Vermelhos	77
4.1.1.2 Suíte Mirim (1957).....	79

4.1.1.2.1 Allegro (à Lorenzo Fernandez).....	80
4.1.1.2.2 Valsinha (À Francisco Mignone).....	81
4.1.1.2.3 Dança (À Camargo Guarnieri).....	82
4.1.1.3 Saltitando (1971)	84
4.1.1.4 Três Mosaicos (série fácil) (1976).....	86
4.1.1.4.1 Andante	86
4.1.1.4.2 Alegretto	87
4.1.1.4.3 Moderadamente (cantábile)	87
4.1.1.5 Chorinho (1978)	88
4.1.2 Peças de concerto	90
4.1.2.1 Prelúdio n.1 (1938).....	90
4.1.2.2 Serestas	91
4.1.2.2.1 Única Seresta (1948).....	94
4.1.2.2.2 Seresta n.2 (1942)	99
4.1.2.2.3 Seresta n.3 (1957)	103
4.1.2.2.4 Seresta n.4 (1969)	107
4.1.3 Os estudos para piano.....	110
4.1.3.1 Estudo n.1 (À Arthur Rubisntein) (1951).....	111
4.1.3.2 Estudo n.2 (À Ernesto Nazareth) (1965)	119
4.1.3.3 Estudo n.3 (Chorinho) (1955).....	123
4.1.3.4 Toccata (Estudo n.4 – Homenagem a Villa-Lobos) (1959)	131
4.2 RELAÇÕES ENTRE AS PEÇAS	137
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
ANEXO 1 –PROGRAMA DO CONCURSO VIEIRA BRANDÃO.....	148
ANEXO 2 - PARTITURAS	150

1 INTRODUÇÃO

José Vieira Brandão (1911-2002) tornou-se conhecido principalmente por sua proximidade com Villa-Lobos e por ser um dos principais pianistas responsáveis pela estreia de obras do ícone da música brasileira para concerto na primeira metade do século XX. Apesar disso, Brandão teve sua voz e seu lugar, e esteve atento às mais variadas manifestações artísticas no Brasil, além de deixar um importante legado para a música brasileira.

Se até a última década do século XX muito da sua produção musical continuou nos arquivos, é possível observar atualmente um esforço significativo no resgate tanto das partituras quanto da performance de sua obra. Um dos reflexos desse esforço materializou-se no *Primeiro Concurso para piano Vieira Brandão* realizado no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro em 1994. Na ocasião, o compositor esteve na banca e organizou manuscritos de próprio punho¹. Estas partituras formam o acervo disponível para pesquisa tanto na Biblioteca Nacional quanto no Museu Villa-Lobos².

Por ocasião da minha Dissertação de Mestrado intitulada *Quatro Estudos para Piano Solo de Vieira Brandão: Uma Abordagem Técnico-Interpretativa*, tive acesso ao acervo de peças manuscritas que incluem tanto obras para piano, quanto para formações de grupos de câmara e obra coral de José Vieira Brandão (1911-2002). Para o desenvolvimento da dissertação realizei a revisão e editoração dos manuscritos dos estudos disponibilizados online como anexo do referido trabalho. As demais peças foram revisadas e editoradas entre 2012 e 2013 para o projeto aprovado pelo MinC (Pronac: 1114138 Produto: CD-Audio musica instrumental Brasileira) que teve como principal objetivo gravar a obra de Vieira Brandão e incluir uma faixa interativa disponibilizando as partituras editadas. O projeto esteve em fase de captação de recursos pela Lei Rouanet durante três anos, o que não ocorreu por questões burocráticas. Apesar disso, a versão revisada e editorada das peças funcionou como recurso para o desenvolvimento do presente trabalho, do qual consta como anexo.

Em 2011, comemorou-se os 100 anos de nascimento de Vieira Brandão e nesta ocasião foi realizado no Conservatório Brasileiro de Musica (CBM), no Rio de Janeiro, o Festival Vieira Brandão. Neste festival tive a oportunidade de ser convidada para realizar uma palestra sobre a obra instrumental do compositor, bem como para tocar a *Fantasia*

¹ Com exceção do Estudo 3 cuja cópia foi feita por um copista e anotada por Brandão.

² As duas instituições localizam-se na cidade do Rio de Janeiro.

Concertante para Piano e Orquestra na versão do compositor para dois pianos no encerramento do Festival, juntamente com o pianista Claudio Thompson. Neste momento, a família do compositor esteve presente e manifestou interesse na disponibilização, divulgação e performance deste legado.

Assim, o presente trabalho é decorrente de situações de performance que suscitaram a princípio curiosidade quanto à proximidade das peças com a sonoridade recorrente em Villa-Lobos e Nazareth, ou ainda compositores-pianistas como Rachmaninoff ou mesmo Chopin. Assim, abordo a obra para piano de Brandão a fim de discutir os procedimentos de compreensão do texto musical pelo intérprete na construção da performance visto não haver, a princípio, registro fonográfico destas peças especificamente. Ao meu conhecimento, não houve continuidade na divulgação da obra para piano do compositor após este primeiro impulso do concurso. Da mesma forma, estudos analíticos não são numerosos. Este trabalho visa sanar, ainda que em parte, esta lacuna no estudo da música brasileira para piano.

Brandão, entre tantas outras atividades no campo da música, foi intérprete de Villa-Lobos, tendo dedicado importante parte de sua carreira e dos seus esforços artísticos a esta tarefa. Como compositor, integrou a geração que assumiu, integral e conscientemente, o modernismo nacionalista como parte significativa dos seus trabalhos (TACUCHIAN, 2006). Em 1950, Brandão ingressou na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), defendendo a Tese de Livre Docência intitulada “O nacionalismo na música brasileira para piano”, escrita em 1949. Nela, Brandão tratou de obras para piano de reconhecidos compositores do nacionalismo e dedicou a maior parte do trabalho a comentários a respeito de obras para piano de Villa-Lobos. Este conteúdo específico aliado à sua experiência com o repertório de Villa-Lobos suscita questionamentos sobre processos composicionais influentes na produção de Brandão com resultados diretos ou indiretos na sua produção artística.

Em sua tese, Brandão aborda principalmente as “inovações extraordinárias para a técnica do piano” (BRANDÃO, 1949, p.20) articuladas por Villa-Lobos nas *16 Cirandas*, as quais na sua avaliação revelam os novos ambientes musicais através de jogos de sonoridades e do desenvolvimento da técnica instrumental. Observa-se que em algumas de suas composições, especialmente na *Tocata (Estudo n. 4) em Homenagem a Villa-Lobos*, Brandão faz uma releitura das *Cirandas* apropriando-se de elementos musicais nelas trabalhados (RODRIGUES, 2012). Como por exemplo, a utilização do recurso instrumental de alternância das mãos executando blocos de teclas pretas e brancas do piano, presente nas *Cirandas n. 4*

(*O Cravo Brigou com a Rosa*). O texto da tese de Brandão é bastante elucidativo para o pianista e menos para o analista, o seu autor é bastante parcimonioso na questão de relacionamento entre obras. O texto se distingue mais pela descrição do que por apresentar qualquer viés analítico propriamente dito.

O autor, no entanto, afirma taxativamente que Villa-Lobos trouxe inovações também para o “plano pianístico”. Ao fazê-lo, baseia-se na variedade de questões técnicas que incluem rítmica, sonoridade, pedalização e dedilhado, aliadas às mudanças súbitas da unidade de movimento. Para ele, o termo “plano pianístico” diz respeito à descrição de âmbito, campo, domínio e esfera da variedade com que Villa-Lobos utiliza elementos da técnica pianística para construir a sua estética, tanto respeitando modelos tradicionais do repertório, bem como trazendo “em grande parte sugestões novas, no que respeita não só aos jogos de sonoridade, mas à própria técnica instrumental.” (BRANDÃO, 1949, p.27).

Considerando a trajetória de Brandão e a importância da sua atividade profissional próxima a Villa-Lobos, ao estreitar suas obras e envolvendo-se com o projeto do Canto Orfeônico, observa-se que o volume da produção acadêmica e a discografia sobre a música de Brandão são ainda discretas, assim como de tantos outros compositores brasileiros. Neste sentido, a pesquisa e as propostas de parâmetros para interpretação ainda estão por serem ampliadas, como comenta Salles:

A influência de Villa-Lobos nas gerações de músicos brasileiros que o sucederam é inegável, porém tal influência envolve mais aspectos étnicos, políticos, sociais e culturais do que propriamente composicionais, já que não há estudos suficientes para gerar tal tipo de discussão em torno de sua música. (SALLES, 2009, p.14).

Em contrapartida, Travassos (2000) comenta que Villa-Lobos não tinha nenhuma preocupação em produzir discípulos, ou mesmo em trabalhar com algo que excedesse seu individualismo ou colocasse minimamente em risco sua fama inconteste. Por isto mesmo, o impacto das composições de Villa-Lobos contribuiu para o processo de nacionalização, e de fato confunde-se com as profundas modificações articuladas no país a partir do governo de Getúlio Vargas (1930-1945). Justamente neste período, Vieira Brandão passa a ter contato próximo e contínuo com Villa-Lobos, tanto experimentando as peças em fase de composição, quanto as estreando, segundo o catálogo das obras de Villa-Lobos. E além dele, podemos nos lembrar de outros importantes compositores cujas obras são resultado do ensejo nacionalista de transformar materiais de fonte popular em música erudita, como Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, para citar alguns. Portanto, partindo do fato de que Vieira Brandão era também compositor e declaradamente simpatizante do movimento

nacionalista, acredito na importância de revelar as influências composicionais deste contexto artístico na sua maneira de interpretar e escrever, especialmente para o piano.

Como é sabido, a influência se constitui como parte fundamental do processo criativo em qualquer campo do fazer artístico. Estes processos recentemente tão estudados provocam desconforto, senão sofrimento para os protagonistas (BLOOM, 1991; 1993; 2011). Barros (1998) explica sobre o desconforto dos artistas do presente diante da tradição:

Como criar sob a sombra dos grandes artistas do passado, se tudo que vem depois deles já é, por princípio, inferior a eles? Como vencer esse dilema, senão buscando uma expressão original, pessoal, através de uma linguagem artística própria? Enquanto a história tal como é escrita tiver por centro os grandes impulsos que o homem poderoso dela tira, enquanto se apresentar o passado como digno de imitação, como imitável, enquanto se acreditar que pode repetir-se, a história estará em perigo de sofrer um ligeiro desvio, de ser embelezada e aproximada da livre criação poética. O distanciamento temporal em geral engrandece e embeleza fatos, obras e personalidades do passado. (BARROS, 1998).

Ao observar a obra de Vieira Brandão, percebe-se um ponto significativamente importante, e que salta aos ouvidos, que é o trabalho para o desenvolvimento de uma obra autêntica permeada pela estética de compositores que o precederam. Para dar conta desta característica da música de Brandão, a presente pesquisa utiliza a já inicialmente mencionada teoria de Harold Bloom (1991; 1993; 1995; 2013) a respeito da influência poética, sob o princípio da ansiedade de influência. Um poeta é inspirado a escrever a partir da leitura e admiração de predecessores, mas esta admiração torna-se ressentimento quando este poeta descobre que os poetas que admirava já disseram o que ele próprio queria dizer. Buscando escapar deste obstáculo psicológico, o novo poeta precisa convencer a si mesmo de que os seus predecessores cometeram algum erro ou falharam em suas versões, o que possibilita que haja sempre algo a ser acrescentado às tradições. Ou seja, segundo Bloom, o amor do poeta por seus heróis transforma-se rapidamente em uma luta revisionista, sem a qual o desenvolvimento de uma característica individual de criação não é possível.

Os parâmetros de avaliação das influências entre poetas entendidas sob a ótica de Bloom são trazidas e aplicadas à música por Korsyn (1991) e Strauss (1990). Em música, muitas vezes as influências são percebidas na forma de gestos musicais pertencentes e reconhecíveis em uma determinada cultura, as *tópicas*. As *tópicas* são, portanto, um importante parâmetro de análise do discurso musical sob a ótica de Agawu (1991), precedido por Hatten (2004), Ratner (1980) e Monelle (2007). Este parâmetro é transportado para a compreensão da música brasileira por Piedade (2005) e, por conseguinte, apropriado para o estudo da música de Brandão.

Isto posto, observa-se que o século XX presencia, além do esforço para a construção da música nacional, uma importante ressignificação dos paradigmas da atividade do intérprete não somente no Brasil. Passa a ser estabelecida uma relação de equivalência entre a compreensão do texto musical e a preparação do resultado sonoro através de processos criativos resultantes da imaginação criadora do discurso. Isto pode ser verificado no trabalho de vários autores que têm defendido a postura de um intérprete como copartícipe na construção do significado, sendo a análise musical, portanto um das ferramentas possíveis para a performance.³ E, mais especificamente, há autores que sugerem que a interpretação perpassa o viés da retórica e da narratividade para construir caracterizações para repertórios, como Hatten (2004) e Agawu (1991; 2009). Este último ponto de vista é o que guia a presente pesquisa.

Hatten (2004) postula que a produção de significado musical é a resultante da compreensão analítica dos gestos musicais para a execução. Por outro lado e sob o prisma da significação musical, a abordagem de Agawu (1991; 2009) se faz pertinente. Neste trabalho, aproprio-me das categorias de análise propostas por Agawu (2009) visto que acredito serem não só indispensáveis para o pianista, mas adequadas à análise da música de Vieira Brandão. Estas categorias recebem as seguintes denominações: *Início-meio-fim*; *Ponto Culminante*; *Periodicidade*; *Modos de fala, canto e dança*; *Narratividade* e *Tópicos*. Estes parâmetros de análise serão retomados oportunamente.

Assim, a presente pesquisa justifica-se por discutir de que maneira Vieira Brandão construiu um estilo particular de compor para seu próprio instrumento, influenciado pela proximidade que teve com a atividade composicional dos nacionalistas modernistas, especialmente na primeira metade do século XX. Este tipo de abordagem assume o intérprete como parte do processo criativo e fornece subsídios para a construção da interpretação a partir da compreensão do sentido das particularidades da música brasileira de características nacionalistas.

Como objetivo geral, a presente pesquisa apresenta a música para piano de Vieira Brandão e propõe uma abordagem interpretativa baseada em considerações analíticas sob a ótica da música como discurso bem como a compreensão dos elementos nacionalistas com que ele se relacionava, tendo como base principalmente a influência dos compositores nacionalistas modernistas no seu processo de criação e interpretação musical. Assim, proponho como objetivos específicos:

³ Tal como nos trabalhos de Rink (1995), Dunsby (1989).

- a) identificar elementos intertextuais nas obras para piano de Vieira Brandão;
- b) identificar elementos, recursos e processos composicionais associados ao nacionalismo modernista no discurso musical de Brandão;
- c) analisar elementos e gestos musicais que constituem o estilo músico-instrumental particular de Brandão;
- d) verificar a pertinência dos critérios de análise integrada ao ato da performance.

No transcurso desta pesquisa, a metodologia dividiu-se em três incumbências principais desenvolvidas simultaneamente: 1) Revisão de Literatura, 2) Análise das Obras e 3) Experimentação das obras ao piano.

A revisão de literatura foi realizada no sentido de estabelecer os parâmetros de análise e compreensão do material musical encontrados em uma primeira leitura ao piano das peças. As principais questões da revisão procuraram estabelecer uma compreensão de Villa-Lobos como referência principal para a música brasileira e a partir dela entender a influência sobre a produção musical de Vieira Brandão. Para melhor dar cabo desta meta foram estudadas também características do nacionalismo e as consequências deste movimento na construção da cultura nacional. Por fim, foi trabalhada a bibliografia que dá conta das relações intertextuais entre obras de arte e estabelecidos parâmetros e ferramentas para a compreensão das ideias musicais que se relacionam com as particularidades de um compositor.

Entendo que a música, de maneira geral, enquanto projeção sonora é anterior à sua teorização. As análises, neste sentido são subsídio para a compreensão pelo intérprete e para o compartilhamento de suas ideias sobre a obra. Neste sentido, tenho buscado a construção de um resultado sonoro a partir da descrição de Agawu (2009), repleto de analogias e figuras de linguagem (metáforas) para criar uma narrativa consistente e coerente com os textos musicais.

2 JOSÉ VIEIRA BRANDÃO E O CONTEXTO MUSICAL NACIONALISTA BRASILEIRO

No Brasil, o estudo da música do nacionalismo modernista perpassa obrigatoriamente a figura de Villa-Lobos que, através de uma atuação institucionalizada, foi legitimado graças à recepção de suas obras. Villa-Lobos continua sendo aclamado como o maior compositor brasileiro do século XX, sendo ainda o nome mais conhecido dentro e fora do país. A tão propalada originalidade das suas composições contribuiu para marcar fortemente o que se entende por nacionalismo modernista musical. Apesar de ser um ícone e de ter sabido, como poucos, construir uma identidade, Villa-Lobos não teve preocupação em produzir discípulos. Como explicar o número de compositores que se espelham no predecessor? Apesar dos questionamentos levantados em trabalhos recentes sobre Villa-Lobos por autores como Guérios (2009) e Gonçalves (2012), por exemplo, e apresentados a seguir, observa-se que a produção musical é inequívoca e no escopo deste trabalho não é confundida ou medida por seu comportamento sócio-cultural.

Guérios (2009), ao afirmar Villa-Lobos como o artista certo na hora certa, oferece explicações para este fenômeno. Para que Villa-Lobos se tornasse mais que um compositor nacionalista e uma figura icônica de referência na cultura brasileira, o autor coloca em destaque sua habilidade social em produzir um passado que estivesse de acordo com o presente que lhe convinha. Ao elaborar títulos tais como *Bachianas*, evocar a música popular do Chorinho, das danças dos índios e das brincadeiras de roda, Villa-Lobos absorveu e transformou os signos identitários do que então se entendia por Brasil em sua época. A criação de uma imagem é resultante de um intrincado e controverso processo que envolve a maneira como ele próprio contava as histórias e anedotas a seu respeito e como as biografias foram sendo escritas sempre enaltecendo seus feitos, a fim de delinear a imagem de herói nacional que lhe interessava.

O que se entendia por Brasil no início do século XX girava em torno dos grandes centros urbanos e a cena da música erudita estava vinculada às elites sociais e econômicas. A discussão sobre arte desenrolou-se quase toda num sentido colonizador, de cima para baixo, como se a arte fosse responsável pelo melhoramento da “raça brasileira” em formação (LIVINGSTON-ISENHOUR & GARCIA, 2005). Villa-Lobos compôs de maneira a atender aos interesses da arte culta e o fazia trazendo o elemento nacional a partir das propostas

preconizadas por Mário de Andrade. Ao fazê-lo, dialogava com uma geração de compositores pertencentes ao círculo musical parisiense real ou imaginado e que também trazia em suas composições a força musical de seus povos.

Nos anos 1920, ideias ambivalentes circulavam entre as pessoas cultas do Brasil, esperava-se que o brasileiro se expressasse através de particularidades linguísticas, culturais e físicas de cunho eminentemente brasileiro, mas que ao mesmo tempo mantivesse Paris como a referência de todas as coisas elevadas e de bom gosto. Neste cenário, Mário de Andrade deu-se ao trabalho de descrever seu entendimento de país, música e cultura no qual a figura de Villa-Lobos melhor se acomodava ou procurou se acomodar. Segundo Travassos (1997), a falta de traços que sustentassem a percepção do caráter nacional resultou em estética, uma mistura de pós-romantismo e impressionismo, herdada de compositores tão diversos quanto Puccini, Wagner, Saint-Saëns e D'Indy. Para Guérios (2009), ao se encantar pela música de Debussy, Villa-Lobos estava se encantando por sua atitude de confronto com a música do passado. Em resumo, vivia-se no Rio de Janeiro como em uma comunidade imaginada para respirar os ares de Paris (ANDERSON, 1998). Era a época em que Paris foi com toda força a capital cultural do mundo e a elite cultural brasileira desejava que o Brasil fosse a França.

O que era francês impregnava o inconsciente das camadas cultas e, por conseguinte, também de Villa-Lobos. Apesar de lutar constantemente no sentido de encontrar sua própria personalidade, apesar de todo seu esforço para aprofundar a auto-afirmação nacional, Villa-Lobos iria pagar tributo à música francesa ainda em 1921. (KIEFER, 1981, p.34).

Por outro lado, em Paris cultivavam-se as mais variadas ideias socialmente compartilhadas, incluindo-se neste cômputo um forte interesse pelo exótico. Como a questão não era o que a elite brasileira pensava e sim o que Paris pensava sobre música, o jovem Villa-Lobos utiliza o selvagem e o exótico conforme concebido pelos parisienses para representar o Brasil. Segundo Kiefer (1981), nesta época, tratava-se ainda de um compositor não muito seguro no manejo do seu métier. Observa-se na música uma “influência cíclica”, aspecto recebido da escola francesa e amplamente destacado no tratado de D'Indy (SALLES, 2009, p.21). O que importava na verdade era se dar conta da importância da opinião estrangeira sobre a nacionalidade para melhor controlar seus efeitos. *Uirapuru e Amazonas*, por exemplo, foram sugeridos por Villa-Lobos como bailados, possivelmente devido ao interesse em obter maior rendimento financeiro, além da sonhada colaboração com o balé de Diaghilev.

De maneira resumida, pode-se dizer que Villa-Lobos vivenciou quatro períodos criativos distintos com reflexos nos seus processos composicionais:

1) adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1917) quando buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; 2) a partir do contato com Milhaud, Vera Janacopoulos e Rubinstein, ainda no Rio de Janeiro (1917), a música de Villa-Lobos passa a apresentar formas musicais mais livres (1918-1929); 3) o retorno ao Brasil em plena revolução vanguardista (1930), quando aparentemente para garantir sua sobrevivência Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura Brasileira; 4) a fase final (após 1948), quando Villa-Lobos recebe o diagnóstico da sua doença e, de fazer frente às crescentes despesas com tratamento de saúde, atendendo a encomendas e apresentando suas obras nos estados Unidos e na Europa. (SALLES, 2009, p.14).

Com relação ao primeiro item, a música germânica não chegou a firmar gosto no público carioca do início do século XX, ainda assim, certas recorrências-*leitmotive em Villa-Lobos* já foram associadas à música de Wagner (SANTOS, 2014). Isto mostra sua integração com os ambientes de música mais sofisticados no Rio de Janeiro. Villa-Lobos provavelmente conheceu através do filtro francês. A partir de 1917 e com a passagem de Milhaud pelo Rio, começam a emergir novos procedimentos composicionais, com influências stravinskianas, evidenciando que um novo ciclo criativo se iniciava para Villa-Lobos. Como exemplo, “a *Prole do Bebê n.1*, na qual há peças em que a oposição sistemática entre teclas brancas e pretas do piano gera um contraste politonal semelhante ao acorde de *Petrushka* stravinskiano.” (SALLES, 2009, p.39).

Ao mesmo tempo, Gonçalves (2012) explica que de maneira geral a cena da música erudita no Brasil mantinha-se presa ao romantismo, fruto do florescimento promovido pelo Império que distribuiu bolsas, impulsionou a formação de compositores e com isso ajudou a consolidar o gosto dominante. Neste panorama, em São Paulo, iniciam-se os movimentos para a preparação da Semana de Arte Moderna. Quando Mario de Andrade e Oswald de Andrade foram ao Rio para recrutar participantes para a semana, adotaram um posicionamento de “desbravamento aos sertões primitivos das artes e da literatura nacional.” (GONÇALVES, 2012, p.232). A industrialização que produzia uma mentalidade competitiva no meio cultural paulista promovia o pensamento de que São Paulo, entre outros avanços, era o detentor da primazia de palco e precisava levar a renovação para as regiões mais “atrasadas”, incluindo o Rio de Janeiro. Nesta ocasião aproveitaram para encontrar Villa-Lobos, que a esta altura já conhecia Milhaud e Rubinstein.

As intenções da *Semana de 22* giravam em torno de uma rejeição à arte que vinha sendo feita, considerada ultrapassada. Mas é interessante observar que em muitos aspectos as

obras apresentadas durante a Semana, que não foram produzidas exclusivamente para o evento, ainda tinham mais a ver com a tradição que pretendiam confrontar.

As reflexões de Graça Aranha já em suas conferências de 1915 exemplificam as preocupações dos artistas do começo do século com a questão da identidade cultural brasileira que, para produzir uma identidade, precisava urgentemente abandonar a influência afetada do sotaque lusitano. Segundo o autor, a elite do país “voltava as costas para as raízes que deveriam uni-la à nação. Esta fratura seria a causa do artificialismo cultural dominante, que se prestava na realidade, a ocultar nossa ausência de cultura.” (GONÇALVES, 2012, p.251).

O convite que Villa-Lobos recebeu para participar do festival de arte moderna em São Paulo foi oferecido “oficialmente” por Rubens Borba de Moraes na cervejaria Brahma. Villa-Lobos, um jovem violoncelista tentando ganhar a vida, não demonstrou o menor interesse em participar do evento paulista. Graça Aranha já lhe havia antecipado sobre os planos e “segundo Moraes, Villa teria se comportado como ‘prima-dona’, inventando desculpas para escapar do convite.” (GONÇALVES, 2012, p.272).

Como mencionado anteriormente, Villa-Lobos não era um militante modernista e não se destacava pelas ideias teóricas e programáticas. O repertório selecionado para a tão famosa semana havia sido escrito anteriormente e demonstra forte influência francesa. O mais importante para Villa-Lobos, nas palavras de Bruno Kiefer:

...foi a procura de uma consciência nacional em matéria de música erudita, um modo próprio de ser. Durante vários séculos, ser erudito em música significava aqui conhecer, desejar e imitar a música europeia; significava pelo menos a partir do século passado [XIX], estar alienado em relação à produção musical do povo que, bem antes dos eruditos, tinha nacionalizado músicas europeias como a valsa, a polca, a schottisch, etc. A busca da consciência nacional por Villa-Lobos não podia significar, evidentemente, como de fato não significou o abandono de técnicas, instrumentos e conquistas estéticas europeias. Também não podia significar tomar a parte pelo todo, ou seja identificar sumariamente as manifestações musicais cariocas com as do Brasil. (KIEFER, 1981, p.111).

Para corroborar, Wisnik (2004) explica que essas obras do início do século eram “espécimes híbridos de relances da ‘música brasileira’ encravados em suas suítes e rapsódias”, nas quais trechos sincopados apareciam “espremidos entre trêmulos e floreios pianísticos totalmente estranhos aos movimentos populares utilizados.” (GONÇALVES, 2012, p.288). Como se sabe, tudo mudou depois que Villa-Lobos passou temporadas na Europa. Ele se tornou um músico modernista, nacionalista e brasileiro.

2.1. O ENCONTRO DE VILLA-LOBOS E VIEIRA BRANDÃO

Em 1930 Villa-Lobos retorna ao Brasil com sérias dívidas, complicações com credores e com a preocupação de se sobressair no meio musical brasileiro. No entanto, o que havia de concreto eram planos de voltar para a Europa e muita instabilidade financeira. Para juntar algum dinheiro e se preparar para a nova viagem, tentou uma temporada como regente em São Paulo, mas foi muito criticado inclusive por Mario de Andrade. A temporada das apresentações das orquestras em São Paulo terminou na mesma época em que teve início a Revolução de 30 e a ascensão de Getúlio ao poder.

A nova situação política do país possibilitou a Villa-Lobos os meios de se estabelecer definitivamente como compositor e figura representativa do Brasil. Para isso utilizou amplamente os meios de comunicação de maneira até mesmo questionável para se aproximar e tirar proveito da nova situação, apesar de não se importar realmente com política. O que importava para Villa-Lobos de fato era um projeto pessoal a ser implementado para a “criação” da nova música nacional brasileira, e com a instalação do projeto de educação musical obteve apoio *irrestrito* do governo. Com sua personalidade forte, Villa-Lobos servia bem à concepção de modernização conservadora do regime Vargas através do controle da criação musical. Por meio de artigos questionáveis nos jornais, conseguiu atrair a atenção do novo interventor de São Paulo que acabou indicando o compositor para trabalhar para o novo governo. Como afirma Silva (2013), neste sentido seu golpe foi certo e “revelou aguçado senso prático, ao assumir o cargo antes referido: ele escolheu como objetivo prioritário e quase único o canto orfeônico, em detrimento de todas as outras questões educacionais e formativas defendidas por aqueles compositores.” (SILVA, 2013, p.6).

A esta altura, o ponto de vista de Mário de Andrade sobre a música nacional divergia de Villa-Lobos, inicialmente alçado à categoria de herói capaz de escrever uma música que representasse a identidade do país. Villa-Lobos, no entanto, assumiu posicionamentos políticos questionáveis e comportamentos laudatórios para com Getúlio Vargas buscando sempre assegurar sua permanência no SEMA⁴, entre tantas outras atividades a serviço do governo.

Como acontece em qualquer meio social, a institucionalização reforçou, legitimou e perpetuou a importância e a grandeza de sua imagem: conferiu a Villa-Lobos a posição de maior compositor nacional, posição que possibilitou sua inserção definitiva no mercado artístico internacional e que se mantém ainda hoje. (GUÉRIOS, 2009, p.236).

⁴ Superintendência de Educação Musical. Órgão que foi responsável pela organização do curso de Pedagogia da Música e do *Canto Orfeônico*.

O legado musical de Villa-Lobos se dá através dos processos composicionais que desenvolveu ao longo da vida e estruturação da sua obra. Este legado viria a ser referência para muitos compositores que se engajaram na construção de um ideário nacionalista modernista na música. Entre estes está Vieira Brandão.

A maneira de compor de Villa-Lobos é bastante particular principalmente no que tange à organização das seções das peças. Uma de suas principais características é a organização autônoma das camadas da textura musical “como dados sonoros que interagem livremente numa atmosfera de ruídos.” (SALLES, 2009, p.41). Sua reputação como compositor nacionalista se deve, sobretudo, à forma como soube construir “paisagens” sonoras, ambientes carregados de elementos tímbricos. Villa-Lobos não se limitou a reproduzir melodias do folclore, mas buscou recriar o universo não temperado dos ruídos das cidades e florestas em suas texturas em obras tais como a *Bachianas n. 2 (Trenzinho do Caipira)*.

A partir das análises das obras, Salles ressalta cinco processos principais adotados por Villa-Lobos: 1) simetrias; 2) texturas; 3) figurações em ziguezague; 4) estruturas harmônicas; 5) processos rítmicos⁵. Ao seu turno, Brandão menciona componentes do "plano pianístico" (BRANDÃO, 1949), expressão esta utilizada com referência ao ambiente sonoro característico de Villa Lobos, com destaque para as 16 Cirandas. A série *Cirandas* (1926) é formada por 16 peças para piano baseadas em temas populares infantis; nelas foram propostas novas ambientações musicais para a época, através de jogos de sonoridades e um desenvolvimento peculiar da técnica pianística.

José Vieira Brandão nasceu em 26 de setembro de 1911 na cidade de Cambuquira, no interior de Minas Gerais. Seu pai era médico, foi prefeito de Cambuquira por várias vezes e bem quisto pela população. Segundo Santos (2003), trazia consigo um passado aristocrático e rigorosa formação católica. Foi neste ambiente que José recebeu uma sólida educação formal, além de cultivar o gosto pela música e poesia. Em 1918, José e seu irmão Otávio mudaram-se para o Rio de Janeiro a fim de morar com os tios, que em 1921 contrataram um professor particular de piano para ambos. Desenvolvendo-se rapidamente nos seus estudos de música, José Vieira Brandão foi aceito em 1924 para o curso de piano no Instituto Nacional de Música – INM, atual escola da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Curso que concluiu

⁵ Estes aspectos aparecem na leitura da estética villalobiana feita por Brandão em sua Tese de Livre Docência, resultado de uma análise de obras para piano.

em 1929 com distinção, recebendo medalha de ouro “como prova inconteste do reconhecimento dos mestres ao aluno brilhante.” (BECK, 1998, p.2).

A partir de 1930, José Vieira Brandão passou a atuar como professor interino de música e canto no Distrito Federal e também integrou o naipe dos tenores no Orfeão de Professores Magistério Público do Rio de Janeiro, o qual tinha um efetivo de 250 participantes. Como regente deste conjunto vocal, Villa-Lobos visava transmitir um ideal de disciplina. Nesta circunstância, ocorre a aproximação entre Vieira Brandão, tenor do Orfeão, e Villa-Lobos.

Neste contexto, o jovem músico Brandão conhece e se encanta pela imagem do herói nacional que via em Villa-Lobos e se engaja com afinco nos projetos, acatando com devoção as orientações do Maestro. Santos (2003) comenta que Marguerite Long convida Brandão para estudar em Paris quando ele já participava da campanha educacional do Estado Novo, auxiliando Villa-Lobos no ensino do canto orfeônico. “Ao comentar com o mestre [sobre] a possibilidade de estudar com Marguerite Long, Villa-Lobos pediu que deixasse isto para outra ocasião, pois necessitava de sua colaboração. Prometeu-lhe ainda ajudá-lo na aquisição de uma bolsa de estudos, fora do Brasil, em outro momento.” (SANTOS, 2003, 25). Em entrevista, Márcio Brandão, filho do compositor, afirmou que seu pai não conseguiu se separar da figura icônica enquanto este viveu, e não viajou para estudar fora do Brasil.

Mariz (1970) explica que trabalhando ao lado de Villa-Lobos, Brandão compôs grande parte de suas obras para piano em meio a uma intensa atividade como pianista em turnês pelo Brasil e Estados Unidos. Estas atividades permitiram que Brandão tivesse um largo contato com composições e que fosse influenciado pela estética nacionalista “criada” por Villa-Lobos. Isto não significa que as obras de Brandão não passam de cópia de Villa-Lobos. Suas estéticas se parecem assim como toda uma geração de compositores que sucedeu Villa-Lobos. Brandão, porém, declara-se deliberadamente um compositor nacionalista, mas que ao contrário de Villa-Lobos, não utiliza melodias folclóricas para compor.

Sobre sua maneira atual de encarar este estilo nacionalista, folclorismo, ou inspiração popular, o compositor [Vieira Brandão] fez interessantes declarações ao *Jornal do Commercio*: Considero totalmente ultrapassado o uso direto do folclore na criação musical de classe. Isso não é mais composição. Admito os arranjos de música folclórica para conjuntos corais como um processo educacional necessário, para a musicalização dos leigos. É o caminho mais fácil. Mas não é composição. É claro que apesar de Villa-Lobos ter explorado o campo folclórico com a sua genialidade insuperável, ainda seria possível fazer obra de arte mediante o que ele chamava de transfiguração folclórica, criando obra definitiva. (JORNAL DO COMMERCIO, 1963).

3 SOBRE OS PROCESSOS DAS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS

Em suas obras para piano, Vieira Brandão homenageou compositores de destaque no cenário musical, e ao fazê-lo não divergiu das práticas musicais da primeira metade do século XX permeada pela música do passado. Nomeou explicitamente suas fontes de inspiração. Nesta época, o Brasil ainda persistia em adotar modelos artísticos fortemente dependentes do exterior na tentativa de encontrar no estrangeiro a anuência para seus próprios feitos. Por outro lado, sabemos que qualquer compositor, quanto mais avançado deseja ser, mais recorre a sonoridades, formas e gestos dos seus antecessores, distantes ou próximos. Como músico atuante, Brandão escreve a música do seu tempo e homenageia Villa-Lobos, Guarnieri e toda sua geração de nacionalistas modernistas. Com isto, ele perpetua modelos e se insere como membro nato da comunidade imaginada que cultua esta corrente musical.

Este capítulo apresenta uma discussão centrada no diálogo entre a música de Brandão e os modelos que ele tomou, e que ao serem replicados, permitem que o ouvinte identifique o compositor e sua brasilidade inerente.

O referencial teórico deste trabalho leva em consideração o fato de que o intérprete ganha ao conhecer o contexto cultural que permeia a obra. Enquanto pianista, acredito que esta seja uma atitude de substancial importância. Hobsbawm (1990), Anderson (2008) e Plesch (1992; 1996; 2012; 2014) discutem sobre os contextos nos quais comunidades humanas produzem manifestações artísticas idiossincráticas. Manifestações musicais originam-se de culturas, assim uma obra musical está imbuída de características específicas de uma determinada cultura. As músicas produzidas em determinados contextos culturais são indicadores de identidades contribuindo para deixar marcas que lhes permitem sobreviver enquanto sociedades. Entende-se que o significado atribuído a uma obra musical depende não só do contexto cultural mas do seu grau, pelo menos inicialmente, de comunicação e identificação com a comunidade a qual pertence. Vieira Brandão deixou claro o seu pertencimento e sua identificação com a comunidade dos nacionalistas modernistas brasileiros das décadas medianas do século XX e da cidade do Rio de Janeiro. Ou seja, na construção das obras nacionalistas faz parte a influência de obras do romantismo europeu. Gerling e Barrenechea (2000) são pioneiras em tratar sobre a influência entre compositores na música brasileira, e versam sobre a intertextualidade entre a obra de Villa-Lobos e Chopin, mostrando uma possibilidade de reconhecer através da análise a maneira como os nacionalistas

brasileiros, incluindo Brandão, conectam os elementos musicais em ideias e, portanto, *gestos*, confirma esta hipótese.

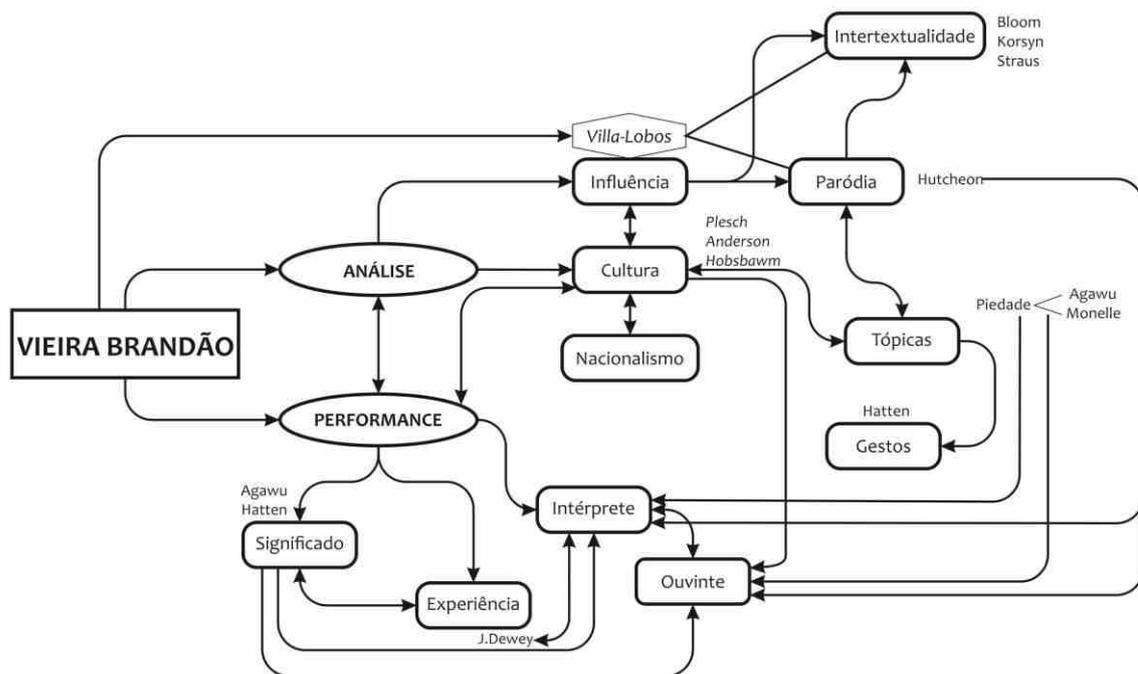
Gestos, assim como tópicos e tropos, são termos utilizados por Hatten (2004), Ratner (1980) e Agawu (1991; 2009) em análises recentes cuja característica predominante parece ser o esgotamento da análise formal tradicional e uma aproximação com ferramentas da retórica e da narratividade buscando incorporar a visão do intérprete como parte do processo. Nesta linha de pensamento, Piedade (2013) dirige-se pontualmente às ocorrências de gestos, por ele denominados de tópicos, na música brasileira. A análise da música de Brandão é realizada sob esta ótica.

Já no século XVIII analistas buscavam explicar a expressão dos sentimentos contidos no texto musical e consideravam este aspecto a preocupação dominante para o intérprete (TÜRK, 1789); neste sentido, C.P.E. Bach considerava que a boa execução depende também de boas escolhas estilísticas (BACH, 1788). O estudo de sentimentos e estados afetivos saiu de moda no século XX e a análise musical passou a ser dominada por um viés formalista e sequioso de sua busca por padrões comuns, ou seja, uma busca por esquemas formais que servissem de molde para o maior número possível de obras. Para além do reconhecimento dos padrões, proponho uma abordagem analítica apoiada na narratividade e na retórica. A música brasileira de feição clássica, tal como composta na primeira metade do século XX tanto por Nazareth quanto por Villa-Lobos, entre outros, encontra ecos na música de Brandão. A tarefa é saber como melhor revelar este aspecto não só na análise, mas também na interpretação.

Este referencial teórico considera também que a música nacionalista do início do século XX apresenta uma relativa homogeneidade estética. Isto é uma característica comum para obras geradas em uma mesma sociedade ou contexto cultural. As obras de arte se influenciam mutuamente, seja admirando, criticando, reverenciando umas às outras, o que fez com que teóricos começassem a pensar sobre isso de maneiras muito particulares. Surgiram ao longo do século XX diversas teorias sobre como as obras de arte podem influenciar umas às outras. Neste sentido, as teorias sobre influência também ajudam a refletir sobre a identidade da cultura e música brasileiras e sobre por que o ouvinte consegue se identificar com a sonoridade, mesmo que não tenha a citação direta de alguma melodia folclórica como Villa-Lobos o fez. Independentemente do nome dado a cada fenômeno de associação, as teorias levam em consideração o que o intérprete, percebe em maior ou menor grau.

Partindo do princípio de que a arte é uma linguagem, é comunicação, as teorias da literatura foram adaptadas para relacionar obras em outros tipos de manifestação artística. Considero pertinentes as teorias de Harold Bloom (1991) adaptadas para a música por Straus (1990) e Korsyn (1991), que tratam a influência com o nome de intertextualidade. Hutcheon (2000), por sua vez, trata a relação entre textos como paródia. As teorias de influência ajudam a entender como Brandão pôde vivenciar tão intensamente um período de trabalho ao lado de Villa-lobos, tocando compositores brasileiros de uma maneira tão reverente e ainda assim conseguindo escrever uma música com a própria personalidade.

Figura 1: Esboço do pensamento que embasa a pesquisa



Fonte: A AUTORA (2017)

O fluxograma apresenta um esboço do pensamento que embasa esta pesquisa. Para a construção da performance o procedimento analítico pode ser utilizado como ferramenta. A análise não é tratada como um fim em si mesmo, mas sim um processo para a compreensão do texto musical a ser instrumentalmente interpretado. Esta abordagem procura preencher a lacuna entre performance e análise ao estabelecer que ambas as abordagens são indispensáveis e conduzem para a interpretação da música. Como ferramenta que conecta

estes dois pilares, as metodologias adotadas buscam complementaridade tanto na narratividade quanto na retórica.

Para a análise, os parâmetros adotados para a compreensão do texto tomam a *cultura* como ponto de partida sob o recorte do *nacionalismo*, que por sua vez são construídos a partir de *influências*. As teorias da influência em música fazem um paralelo com a linguagem, sendo trabalhadas como *intertextualidade* e/ou *paródia*. As relações entre textos artísticos (poéticos ou musicais) estabelecem, entre outros parâmetros, principalmente o surgimento de unidades de representação e significado chamadas *tópicas* que direcionam a compreensão dos *gestos* para construir a performance.

O produto da compreensão é a manifestação artística temporal, o objeto sonoro, ou seja, a *performance*. Entende-se que a construção desta se dá através do estabelecimento de *significado* a partir da *experiência* pela manipulação dos elementos sonoros. Assim, a função do *intérprete* é oferecer ao *ouvinte* uma experiência vívida com a obra e não uma pura compreensão analítica.

3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE ANÁLISE MUSICAL E PERFORMANCE

Sabendo-se que a interpretação é uma atividade inerente ao instrumentista e que pode ser considerado artificial estabelecer uma ligação direta entre texto musical e resultado sonoro sem a mediação de processos cognitivos e sem acionar a imaginação criadora, entende-se uma tendência atual e acentuada para interpretar a música brasileira em que o pianista trabalha também com a pesquisa a respeito do repertório a fim de embasar sua prática. A perspectiva de ver o pianista como coparticipante da produção de significado musical tem transformado os paradigmas da própria interpretação, assim como renovado conceitos fundamentais e criado uma interatividade entre informações e sugestões. Esta abordagem privilegia o viés da retórica e da narratividade para construir caracterizações para repertórios. A narratividade leva em consideração a história, o contador e o receptor (HATTEN, 1991). Neste caso, entende-se que as músicas podem representar uma imagem ou desenrolar uma narrativa.

O interesse pela narratividade remonta ao século XIX (MONELLE, 1992) e traz uma nova tendência ao cenário musical que é a potencial relação das músicas com o significado da linguagem verbal. Portanto, entendo que falar de narratividade em música é discutir significação musical, sendo o significado inseparável do processo interpretativo. A execução musical, neste caso, é entendida como a entonação de uma obra musical, manifestação sonora

originada da relação entre a voz e as mãos do intérprete (TARQUINIO, 2012). Comunica o estado intelectual e emocional de um contexto cultural e histórico.

Agawu (2009) aborda o campo da semiótica musical indicando que a aliança entre música-linguagem é inevitável como um desafio composicional (composição), como estrutura para a recepção (ouvinte) e um mecanismo de compreensão (análise). Entendo que o mecanismo de composição pode ser realizado através da performance, ou seja da entonação de uma obra musical, sendo este também um nível da compreensão e interpretação do texto escrito (COOK, 2013).

Adorno, em 1956, ao relacionar música e linguagem, estabelece que:

A música assemelha-se com a linguagem na qualidade de sequência temporal de sons articulados, que são mais do que meros sons. Eles dizem algo, frequentemente algo humano. Dizem tão mais enfaticamente, quanto mais à maneira elevada estiver a música. A sequência de sons converteu-se em lógica: existe certo e errado. Porém, aquilo que foi dito não pode se depreender da música. Ela não compõe nenhum sistema de signos. (ADORNO, 2008, p.1).

A presente pesquisa leva em consideração o fato de que uma sequência de sons articulados adquire um significado, ou seja, comunica alguma ideia, conceito ou imagem relacionada à dimensão humana. Acima de tudo, esta forma de comunicação permanece imbricada no sistema musical. Ao afirmar a pertinência da analogia entre música e linguagem, Agawu (2009) estabelece dez proposições sobre música e linguagem, apresentadas a seguir. Estas proposições são utilizadas como princípio guia para este trabalho, ou seja, para a compreensão e interpretação da música para piano de Vieira Brandão.

A primeira proposição diz respeito à diferença entre música e linguagem. Agawu afirma que música, linguagem e sistemas de crenças religiosas ocorrem em todas as sociedades humanas. Ou seja, das sociedades humanas até hoje estudadas existem relatos sobre o fazer musical, a comunicação em linguagem falada e sobre conjuntos prescritos de crenças e práticas. A música, em resumo, é necessária para a espécie humana. É possível constatar que existe maior variação entre estilos musicais do que entre linguagens, e isso se dá porque as músicas são mais deliberadamente construídas, e neste sentido mais artificiais, e dependem mais crucialmente do contexto para validação e significado. Já o ato de falar uma língua-mãe não tem um correlato direto na prática musical. Constata-se, portanto, que para além da mútua ocorrência na sociedade humana como meios simbólicos, as práticas associadas à linguagem e à música apresentam significativas diferenças.

A segunda proposição fala sobre a capacidade comunicativa da linguagem musical que existe primeiramente no domínio poético. Ao contrário da linguagem, que é tanto um meio de comunicação (“linguagem ordinária”), quanto um veículo de expressão artística (“linguagem poética”), a linguagem musical existe prioritariamente no domínio poético. Ou seja, existe uma evidência da função da música como meio de comunicação.

Entre as proposições 3 e 7, Agawu explica as diferenças entre os materiais da música e da linguagem. Assim, a terceira proposição explica que ao contrário da linguagem, a música existe somente através da performance, que pode ser real, idealizada, imaginada ou lembrada. O sistema da linguagem e o sistema da música existem em sincronia, nutrindo potenciais relações, relacionamentos aguardando por serem liberados em realizações composicionais verbais ou musicais. Tão logo concretizadas em composições específicas, elas inevitavelmente consagram direções para a performance. Assim, uma obra musical não existe exceto no momento em que está sendo tocada. A diferença entre o ato performático de música e linguagem é finalmente relativo, não absoluto.

Na quarta proposição, considera-se que tal como a linguagem em sua manifestação através da fala, a música é organizada em delimitação temporal ou textos acústicos fechados. O material sônico é apresentado em um esquema organizado com começo-meio-fim.

A quinta proposição afirma que a composição musical, como a composição verbal, é organizada em discretas unidades ou segmentos. Música, neste sentido, é segmentável. Compreender o fenômeno temporal só é possível se o todo, por mais que imaginado ou conceitualizado, for tomado nos termos de suas partes constituintes em unidades ou segmentos. Ou seja, compreender o todo da música só é possível entendendo suas partes, os segmentos constituintes. A segmentação é culturalmente condicionada e é traçada sobre dados históricos e culturais em sua variedade de formas e discursos para determinar a significação do sentido das partes de uma obra e seu modo de sucessão.

Apesar de segmentável, a composição musical é mais contínua em sua manifestação em tempo real do que uma composição verbal. Esta é a sexta proposição, que afirma que a continuidade se dá através da interdependência entre as partes. O organismo tonal neste ponto de vista emerge como uma criatura com alto grau de interdependência entre as partes. Uma extrema ou idealizada formulação desta condição poderia ser aquela em que o ouvinte seria envolto no presente discurso, acorrentado pelo processo tonal, e autorizado num espaço

virtualmente não real a desenvolver uma escuta intertextual, sendo compelido simplesmente a seguir o discurso desde o início até a conclusão.

A última proposição que diz respeito às características é a sétima, ao constatar que a música existe em dois planos interdependentes. O primeiro é o plano da sucessão em que se encontra a melodia, o segundo é o plano da simultaneidade, que diz respeito à harmonia. Contrapõe-se a capacidade harmônica da música com o exclusivo plano da sucessão da fala. Na linguagem musical, o fluxo da narrativa é construído encapsulando os eventos em diversos planos.

As próximas duas proposições dizem respeito ao significado da linguagem. A oitava proposição diz que enquanto as palavras tem um significado léxico relativamente fixo, as unidades musicais, sejam quais forem, não têm. Há tentativas de relacionar certas ocorrências de padrões tonais em significados ou emoções fixas. Por exemplo, intervalos de terças e sextas maiores expressariam prazer, enquanto terças e sextas menores expressariam dor. Porém, ouvir música desta maneira continua sendo uma tarefa controversa e arbitrária. O contexto é crucial para dar significado à música.

O nono aspecto diz que o significado intrínseco dos elementos musicais depende de uma convenção da consciência. Por exemplo, relações corriqueiras e onipresentes, tais como o emprego do encadeamento tônica-dominante, são culturalmente construídas e entendidas por praticantes de certas músicas, mas não de todas as músicas. Agawu explica que até que haja uma intervenção cultural, os elementos musicais não significam nada.

Por fim, a décima proposição fala sobre a dimensão metalinguística da música. Ao passo que a linguagem interpreta a si mesma, a música não pode interpretar a si. A linguagem é o sistema de interpretação da música. Se as unidades musicais não têm significados fixos, se os elementos semânticos da música são meramente intermitentes, e se não é possível fazer uma declaração proposicional em música, e a música é em última instância intraduzível, logo a música não pode interpretar a si mesma. Existem ressonâncias intertextuais na música que precisam ser descritas através de ações interpretativas.

Ao considerar o significado como poético, Coelho de Souza (2016) aponta para variedades musicais que precisam ser levadas em consideração no processo de construção da interpretação. São elas: caráter imagético; interpretação poética; analogias, ou seja, a descrição musical dos assuntos; associação de elementos. Assim, para as escolhas interpretativas, não se deve negar as influências, mas também não imitar seja pelo gestual

pianístico em movimento perpétuo, seja pela escolha e incorporação dos temas e timbres, significados simbólicos, representações.

Acredito que uma análise formal convencional, ou seja, uma análise que parte a música em segmentos discretos, não se configura como suficiente para dar conta do efeito expressivo da composição. Também não acredito que uma análise narrativa, necessariamente hermenêutica, possa desprezar os achados da análise formal. A análise narrativa pode talvez contribuir, permitir-nos reconhecer em alguns discursos musicais outros níveis de significados que se desenrolam em paralelo ao discurso formal.

3.1.1 Diferentes visões sobre o performer

Nicholas Cook (2013) apresenta diferentes visões sobre a função do performer ao longo do tempo. O pensamento predominante durante o século XIX e boa parte do século XX era o do performer visto pelos teóricos como Adorno, Schoenberg e Schenker, por exemplo, como uma necessidade. Em primeiro lugar a sua atividade restringia-se à reprodução, visto que a obra do compositor resulta na obra de arte perfeita. Uma segunda abordagem concerne à invisibilidade do executante, ou seja, o executante era visto como um serviçal à disposição de pessoas de altas posses, mas sem os necessários requisitos para a execução instrumental. Schenker chegou a usar a palavra “interpretação” de modo pejorativo, subentendendo a imposição das ideias pessoais do intérprete sobre as do compositor.

Quando a musicologia se firmou como ciência, seu estudo baseou-se em textos somente e os proponentes do novo campo de estudos se apegaram ao conceito de que uma sociedade civilizada tem uma escrita musical sofisticada. Esta visão da música como texto reflete o contexto no qual a musicologia moderna se desenvolveu no século XIX, ao estudar a polifonia medieval da Europa do Norte, Guido Adler provou a superioridade desta prática e, portanto, dos seus praticantes. Na época da unificação da Alemanha, este programa político exerceu profunda influência.

Até recentemente, o depoimento dos performers a respeito da música que executam não fazia parte do processo de produção musical. Ao contrário, era considerado preferível que intérpretes não opinassem, só tocassem por obra e graça de seu talento inexplicável. Ainda segundo Cook (2013), outro ponto de vista tende a discordar desta visão romântica dos intérpretes do passado. A performance, portanto, passa a ser vista sob um outro prisma, em

que não existe para apresentar obras musicais, sendo as obras veículos e oportunidades para a performance. Observa-se que nesta tendência, discursos sobre performance referem-se primeiramente às obras, em que toca-se alguma coisa, ou seja, o objeto é mais importante que o ato.

Dunsby (1989) afirma, porém, que nos dias de hoje a relação entre a análise e a execução musical é concernente a um tipo de música em que a compreensão conceitual de uma partitura é o pré-requisito para uma execução adequada, sendo a análise parte indispensável da interpretação. Esta mudança de paradigma estabeleceu-se em meados da década de 1990, em que uma mudança na abordagem da musicologia sobre performance passa a levar o indivíduo-intérprete em consideração na construção da obra de arte musical, não somente o compositor e o analista (COOK, 2013). Neste caso, deixa de ser uma relação hierárquica, sendo esta última a postura adotada no presente trabalho.

Nas últimas décadas do século XX, pesquisadores têm se dedicado a trabalhar com o significado: Lawrence Kramer, Daniel Chua, Jean-Jacques Nattiez, Robert Hatten, Kofi Agawu, Carolyn Abbate, entre outros (ALMÉN, 2006), e vêm progressivamente apontando questionamentos a serem solucionados através do trabalho do intérprete: o significado é inteiramente mediado pela cultura, ou é universalmente identificável?; o sentido é comunicável de uma pessoa para outra?; para comunicar música, é preciso existir *o belo*?; a música transmite algo além dos sons?; o que é significado em música?; quais ferramentas metodológicas são apropriadas?; a música é uma linguagem, um objeto natural ou um artigo de fé?; ou o significado é uma confissão subjetiva, um reconhecimento idiossincrático de padrões significantes?; existe algum fundamento comum sobre o qual estabelecer uma teoria do significado?

Mediante tantos questionamentos, considero pertinente proposta de Almén (2006) sobre a busca de significado, mas não existe uma relação incontestável entre as ferramentas e seu objeto de interesse, sendo que para o autor este processo não é passível de comprovação. O significado, é manifestamente presente, a dificuldade reside nas maneiras de apreendê-lo. E, em música, aparece através do processo utilizado para construí-lo. Portanto, a significação musical é emergente, depende do pesquisador e seus métodos.

A música é um fenômeno complexo, que envolve uma série de fatores culturais, fenomenológicos, cognitivos, culturais e artísticos. Para compreender música neste sentido mais amplo, é preciso estar disposto a lidar com esta ampla variedade de perspectivas. Deste

modo, entende-se que a produção de significado através da performance é possível para artes como música e teatro (COOK, 2013). O Significado pode ser construído a partir de um processo dialógico via interação de ideias contrastantes. Segundo Almén (2006), várias abordagens dão crédito à ideia de que o processo dialógico está no centro de um empreendimento hermenêutico e surge de um imperativo psicológico. Múltiplas perspectivas podem surgir diante de um mesmo objeto e cada abordagem dá conta de um aspecto distinto. Levando em consideração os parâmetros musicais, quanto mais são observados maior a tendência para a compreensão, visto que a obrigatoriedade de delimitação reduz o objeto, mas a performance tende a expandi-lo.

Howat (1995) explica que a simples busca pelo sentimento musical também demanda que o interprete explore o que lê, questione e esteja preparado para aperfeiçoar o que considera desprovido de sentido na investigação e familiarização com o idioma do compositor. Esta abordagem relaciona a voz humana e a melodia e considera que o reconhecimento de padrões familiares leva à sensação de prazer. Ou seja, padrões tendem a ser repetidos até se tornarem estáveis (BENT, 1987).

Esta é a proposta de Leonard Meyer (1956) que afirma que o significado musical é derivado do surgimento, frustração e satisfação de expectativas, emoções, sentimentos e atitudes que são culturalmente condicionadas. Há uma tendência da mente em aperfeiçoar a organização psicológica, a discriminar padrões satisfatórios e escolher qual deles requer aperfeiçoamento. Para que a mente reconheça os elementos de determinado trecho musical é necessário que haja equilíbrio entre as partes. A experiência musical depende das relações entre pensamento e memória. A expectativa musical depende em grande parte dos processos de memória, seja em relação ao que acabou de ser ouvido em uma obra ou em termos de experiências musicais anteriores. Uma obra de arte determinada como genial é aquela que projeta padrões de continuidade e lacunas a serem preenchidas, reconhecendo o momento preciso de realizar, retardar ou frustrar as expectativas projetadas, criando estruturas lógicas e bem delineadas. O significado determinado surge a partir da experiência total com a obra de arte.

A tendência de considerar o intérprete como parte indispensável para a construção do significado da obra musical vem ao encontro da filosofia pragmática, proposta por John Dewey (1934)⁶, que afirma que o indivíduo somente passa a ser um conceito significativo quando considerado como parte inerente de seu contexto. No caso da música a experiência

⁶ Em seu livro *Arte como Experiência*.

artística vem a ser o resultado da reorganização de outras experiências do indivíduo, da ênfase de características e relações. A visão de Dewey sobre a arte advoga pelo total engajamento do artífice em relação ao produto que fabrica, assim como pela consciência sobre o seu processo. Esta postura corrobora o proposto no presente capítulo, sobre uma postura mais ativa do performer e participante no processo de construção do significado.

Acima de tudo, para o presente ponto de vista, a análise torna-se um meio para clarificar a relação do intérprete com a música, não congestionar e acumular ainda mais informações impossíveis de relacionar com o que se ouve e toca. Rink (2002) posiciona-se a favor de que o intérprete saiba o que está tocando e analisar é a ferramenta indicada.

Para isto, a distinção entre partitura e música se faz indispensável, ou seja, compreender que a partitura é apenas um mapa. Os manuscritos e gravações dos compositores, bem como os gráficos analíticos são guias para compreensão e memória e este material tende a conter um cuidado estilístico inerente. Por fim, considera-se que a relação entre notação e música é a que transforma análise em música⁷ (HOWAT, 1995).

Sob esta ótica, entende-se que a performance requer análise deliberada, mas não existe uma única opção interpretativa que possa ser imposta pela análise. Os intérpretes estão continuamente envolvidos com a análise na realização de estudo minucioso da partitura com atenção especial a funções contextuais e meios para projetá-las. Assume-se assim que toda a interpretação possa ser válida por tratar-se de um processo de escolha do que de fato precisa ser enfatizado. A análise, neste caso, influencia a performance, sustenta-a mas não a domina. Trata-se, portanto, de um tipo de análise prescritiva, dos princípios que possam vir a guiar a performance, trazer a temporalidade da obra, que possam auxiliar a descobrir e projetar o contorno da música. Assim, a intuição informada passa também a ser considerada como um guia. Parte do trabalho do intérprete é “renotar” a música. Para chegar à performance, ou seja, à realização da obra musical, a notação se transforma numa série de atos físicos, correspondentes a imagens mentais.

Cook (1995) explica que a condição para uma performance adequada é compreender a forma e estrutura da peça em questão e, para isto, o músico precisa ser completamente capaz de “ler” bem. A partir da compreensão, a interpretação torna-se um ato de reconstrução das ideias do compositor para uma entidade artística trabalhando para unir as partes como um todo. Com o reconhecimento dos gestos na partitura, interpretar uma música torna-se um

⁷ *living sound* (HOWAT, 1995).

processo de compreender criativamente e reviver a obra, comunicando significado. Portanto, um tradicional conceito da forma sonata e outras formas superficiais deve ser entendido como a “precipitação natural” de um processo de improvisação.

A tendência que se recusa a olhar para a estrutura das obras através da análise como fim em si mesmo é também abordada por Rothstein (1995). Para realizar a obra de arte musical, o performer precisa se preocupar com a verdade analítica e a verdade dramática, isto porque, de maneira geral, os ouvintes não vão a concertos ou ouvem discos buscando uma demonstração analítica. É de suma importância que o pianista esteja consciente dos motivos e do drama musical no qual estes motivos desempenham seus papéis, mas a pura correção em todas as áreas não garante uma declamação convincente.

Neste sentido, para uma performance que comunique é preciso bem mais que uma análise. Como relacionar os elementos analisados ao discurso? Que papéis os motivos, por exemplo, desempenham? A partir destes questionamentos, observa-se uma relação muito próxima entre a arte musical e a poesia. Rothstein (1995) explica que os instrumentistas muito frequentemente esquecem algo que os cantores sabem instintivamente: o fato de que uma performance musical é por sua natureza uma espécie de atuação teatral. É o performer que controla a forma através da qual virtualmente todos os aspectos da obra vão ser transmitidos para o ouvinte. É o intérprete que decide quais aspectos da música devem ser evidenciados, quais aqueles que devem ser disfarçados, quais os que podem falar por eles mesmos. E essas são apenas algumas das decisões que o performer precisa tomar. Neste caso, determinar quais são estes aspectos vem a ser a função da análise, que será melhor realizada através de uma combinação de intuição, experiência e razão.

Para representar um personagem é preciso entender tanto a trama quanto o personagem. A performance não é uma atividade desinteressada, é descobrir ou criar uma narrativa musical. A análise entendida por este prisma precisa auxiliar este trabalho, ou seja, um ponto de análise que não simplifica o trabalho para a performance é entendido por Rothstein como perda de tempo. Ou ainda:

O objetivo da análise é dar ao intérprete um maior entendimento da estrutura básica da composição e um maior conhecimento da coesão e organicidade dos seus múltiplos detalhes com relação ao todo, a fim de possibilitar uma realização sonora livre e criativa e que ao mesmo tempo revele, plenamente, a intenção do compositor e a ideia básica da composição. A análise revela os eventos hierarquizando-os. Cabe ao intérprete a responsabilidade de decidir como melhor explicitá-los sonoramente, de maneira a tornar estes eventos perceptíveis para o ouvinte. (GERLING, 1989).

Dunsby (1989), por sua vez, confirma esta postura ao ver a análise para um intérprete não como uma forma de achar uma verdade, mas como sendo uma atividade que auxilie na resolução de problemas. Sob esta ótica, o intérprete precisa encontrar um equilíbrio entre tentar explicar uma estrutura musical e entender e comunicar a música. Existem vários pontos em que estes pólos coincidem, sem haver uma coincidência total. A interpretação atualmente, portanto, é utilizada como o ato de entender uma partitura principalmente através das evidências internas desta mesma partitura. O intérprete atualmente é visto como detentor de um duplo papel: por um lado tem a função de comunicar, ao mesmo tempo em que é um ouvinte especializado e sensível às diferenças entre intenções de interpretação e efeitos de execução. Em outras palavras “o entendimento conceitual dá vida à partitura, pois existe um caminho de duas mãos entre síntese e análise interpretativa.” (GERLING, 1995).

A partir do exposto e face à tarefa de interpretar a música para piano com características do modernismo nacionalista brasileiro, fica o questionamento sobre que tipo de ferramentas analíticas poderia melhor funcionar. Compreendendo a música como um tipo de linguagem, é preciso uma abordagem que considere os aspectos da música em questão para permitir que o instrumentista experimente, manipule, desenrole, compreenda e vivencie a música. A seguir, proponho as considerações de Kofi Agawu (2009) como adequadas à linguagem da música de Vieira Brandão.

3.2. CONSTRUÇÃO DA CULTURA NACIONAL

O assunto nacionalismo, por assim dizer, intensificou-se no final do século XIX com a unificação de povos historicamente desunidos na Europa central. Tanto quanto é possível saber da história humana, a questão do nacionalismo esteve mais atuante do que nunca nos últimos dois séculos nas relações entre as pessoas e nos registros históricos. Conceitos são histórica, social e localmente estabelecidos. No Brasil, ou melhor, no centro do país, o nacionalismo, assim como a maioria dos “ismos”, também passou a ser um assunto em voga. Na capital, as instituições eram denominadas de “nacionais”, o que era feito lá valia para todo o resto do território. Na esfera artística, a sede da Funarte permanece naquela cidade e o carnaval que nos tipifica como bem cultural também tem uma profunda identificação com a antiga capital.

Já no início do século XX pode-se identificar um esforço de construção de uma memória dos bens culturais do Brasil, ou seja, um esforço de descoberta do que vem a ser a identidade brasileira. Isto coincide com o apogeu do Nacionalismo na Europa, período em que o conceito de nação ainda estava sendo fortemente discutido e muitas vezes forçosamente estabelecido.

Os conceitos sobre nação adotados para esta pesquisa apoiam-se principalmente em Eric Hobsbawm (2013) e Benedict Anderson (2008), autores amplamente aceitos como referência para estudos que envolvam manifestações nacionalistas nas mais diversas áreas do conhecimento, incluindo-se o campo das artes.

Até a última década do século XIX, a palavra *nação* significava um agregado de habitantes de uma determinada região. Posteriormente, a esta terminologia foram sendo incorporadas questões políticas, econômicas, étnicas e de língua nacional, dimensões que transcendem a questão territorial.

A nação entendida como uma entidade que produz sentidos, ou como um sistema de representação cultural em que os indivíduos participam da construção da cultura é o ponto de partida de Benedict Anderson (2008)⁸. Para este autor, o nacionalismo é um produto cultural específico, sendo a nação uma “comunidade política imaginada”, e explica que:

Ela [a nação] é imaginada por que mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontraram ou nem sequer ouvirão falar de todos os seus companheiros (compatriotas) embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles. A única coisa que pode dizer que uma nação existe é quando muitas pessoas se consideram uma nação. (ANDERSON, 2008, p.32).

A construção das nações na Europa tem sido entendida como um processo de expansão, do local para o global. Assim como ainda ocorre presentemente, vide os problemas da comunidade europeia, a heterogeneidade dos Estados-nações foi prontamente aceita, sobretudo porque as nacionalidades pequenas e consideradas atrasadas só tinham a ganhar fundindo-se em nações maiores, fazendo através destas sua contribuição para a humanidade. Na prática três critérios determinavam a classificação de um povo como nação: associação histórica com um Estado consistente, existência de uma elite cultural estabelecida e detentora de um vernáculo administrativo e literário escrito e, por fim, uma capacidade para conquista.

⁸ Em seu livro *Comunidades Imaginadas* escrito em 1983, revisto e ampliado em 2008, edição mencionada neste trabalho.

Anderson (2008) corrobora esta proposição enfatizando os três fatores vernaculizantes ao longo da história: primeiro, a mudança do próprio latim; segundo, o impacto da aliança entre o protestantismo e o capitalismo editorial que, explorando edições populares baratas, logo criou novos e vastos públicos leitores, entre eles comerciantes e mulheres que sabiam pouco ou quase nada de latim; e terceiro, a difusão lenta, geograficamente irregular de determinados vernáculos como instrumento de centralização administrativa. Podemos resumir que a convergência do capitalismo e da tecnologia da imprensa sobre a fatal diversidade da linguagem humana criou a possibilidade de uma nova forma de comunidade imaginada, a qual, em sua morfologia básica, montou o cenário para a nação moderna.

Os povos, línguas e culturas marginais ajustavam-se, por bem ou por mal, ao progresso ao aceitarem um status de subordinados a alguma unidade maior ou, no caso, a “retirada da batalha” para se tornar um repositório de nostalgia. Neste sentido, compreende-se o tipo de conceitos expressos para justificar uniões forçadas: “nós fizemos a Itália, agora temos que fazer italianos”⁹; e de nacioanlizações: “É o Estado que faz a Nação e não a nação que faz o estado”¹⁰, conceitos vigentes não só no século XIX, mas também no decorrer do século XX.

Assim, não é surpreendente descobrir estudos sobre situações de povos descritas como fenômenos protonacioanlistas populares, ou seja, a descoberta dos sentimentos das pessoas não alfabetizadas, apesar da difusão da imprensa, que formavam a maioria absoluta da população mundial até o início do século XX. Para convencê-las foi necessária a adoção de meios concretos, ou pelo menos de símbolos poderosos tais como bandeiras, hinos, e a glorificação de certos costumes mais do que de outros. Por exemplo, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, o carnaval de rua no Rio de Janeiro foi banido. A partir de 1930, um desfile grandioso, pomposo e super-organizado tomou o lugar da manifestação popular espontânea. O rito adquiriu poder incontestado, até hoje o carnaval de rua permanece um acontecimento secundário. Para se tornar um símbolo todo poderoso para a nação brasileira, o carnaval foi profundamente domesticado. No entanto, este carnaval civilizado tornou-se

⁹ Massimo d’Azeglio (1798-1866) político, escritor e pintor italiano. Foi primeiro-ministro durante 3 anos defendendo ideias conservadoras a favor da união dos estados italianos.

¹⁰ Józef Piłsudski (1867-1922) foi um revolucionário e estadista polonês, ditador e líder das forças armadas, uma das mais proeminentes figuras políticas polonesas de seu tempo e é considerado o maior responsável pelo ressurgimento da Polônia quase 120 anos após sua partição pela Áustria, Prússia e Rússia.

poderoso veículo de dominação das massas. Neste caso emblemático, o Estado venceu o povo e suas manifestações espontâneas.

Por este prisma, e nesta mesma época, qualquer semelhança com a coleta de elementos do folclore e seu enquadramento em moldes aceitáveis pela música de concerto não é mera coincidência. No balanço geral, perde-se o folclore, mas a música passa a ter uma chance (remota) de ser aceita por sociedades altamente desenvolvidas, leia-se, o hemisfério norte ocidental.

Este argumento é também defendido por Stuart Hall (2014) ao considerar que as identidades nacionais não são inerentes ao ser humano, nem adquiridas de nascença, mas são socialmente formadas e transformadas por uma representação do intelecto individual. Coincidindo com fenômenos ocorridos em vários continentes no decorrer do século XX, uma cultura nacional brasileira tornou-se símbolo da modernidade e uma característica da industrialização.

Segundo Contier (2004), nas décadas de 1920 e 1930 o Mario de Andrade dos ensaios e críticas visava construir justamente um discurso baseado numa ideia de brasilidade que dialogasse com técnicas contemporâneas de composição europeia. O autor pregava a adoção do folclore, ou seja, a apreensão da identidade popular como fonte de inspiração para os mais destacados artistas modernistas – pintores, escultores, músicos e poetas ativos nesta época.

Hall e Anderson concordam sobre vários assuntos relacionados ao fenômeno do nacionalismo. Para ambos, nacionalidades são imaginadas a partir de frutos culturais tais como poesia, monumentos e música. Desta forma, a ideia de nação pode ser explicada tendo por base fatos históricos partilhados por um grupo de pessoas e que conferem aos indivíduos um sentido de pertencimento. Concordam também quanto à invenção da tradição como o conjunto de práticas que busca inculcar valores e comportamentos nos indivíduos. Por último, esclarecem sobre as diferenças entre os indivíduos que são compreendidos como pertencentes a uma mesma nação. Hall (2014), por exemplo, explica que “devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (HALL, 2014). No caso da música de Brandão, podemos verificar que o compositor adota caminhos já trilhados por Villa-Lobos, sem perder sua própria identidade nas composições. Uma das principais diferenças está no fato de que Brandão não utiliza melodias do folclore, mas compõe segmentos rítmicos, melódicos e harmônicos “folclorizados”, como exemplificado mais adiante.

Nesta linha de pensamento, Benedict Anderson considera a burguesia como a primeira classe a construir uma solidariedade a partir de uma base cultural essencialmente imaginada. Diferente da nobreza que necessitava dos laços de casamento entre iguais, a burguesia era ligada apenas por acordos. Os burgueses não precisavam se conhecer e, no entanto, enxergavam-se na existência de milhares e milhares de outros semelhantes. Este conceito torna-se problemático no Brasil se considerarmos a alta taxa de analfabetos. Mesmo assim, com o aumento da alfabetização, por toda parte ficou mais fácil granjear apoio popular, as massas descobrindo uma nova glória na consagração das línguas que elas sempre, humildemente haviam falado. Isto fez com que a nova intelectualidade de classe média do nacionalismo tivesse de convidar as massas para a história; e o convite deveria ser feito numa língua que eles entendessem, ou seja, através de manifestações artísticas que incorporassem elementos e comportamentos familiares ao dia a dia das pessoas.

Numa época em que em toda Europa foi tão comum que intelectuais cosmopolitas e progressistas insistissem no caráter quase patológico do nacionalismo, nas suas raízes encravadas no medo e no ódio do outro e nas afinidades com o racismo, cabe lembrar que as nações inspiram amor, e um amor de profundo autossacrifício. Assim, compreende-se a postura dos nacionalistas modernistas no Brasil ao tratarem o folclore de maneira ingênua e romantizada. Os frutos culturais do nacionalismo (poesia, monumentos, músicas) mostram com clareza esse amor por objetos identificados com a nação e torna-se raro encontrar elementos de ódio e de desprezo.

Uma significativa característica comum entre os movimentos nacionalistas que mudaram a face do Velho Mundo é a de que funcionaram a partir de modelos deixados por seus antecessores, incluindo no campo da música. Na Europa, a “nação” se tornou um objeto de aspiração consciente a ser buscado. Assim, é interessante observar que apesar da “data de nascimento” do Brasil ser anterior a importantes nações europeias, o conceito de nação, invenção sem patente copiada e reproduzida várias e várias vezes, foi assumido no Brasil, bem como em outras nações latino-americanas, somente no século XX e incorporado segundo o padrão europeu inventado.

A autora argentina Melanie Plesch (1992), ao tratar das questões de “argentinidade”, explica que é necessário haver uma revisão do conceito de nação que questione o caráter “natural” que a historiografia da modernidade lhe outorgava atribuindo à nação a condição de construção histórica. Para estabelecer os conceitos faz uma relação com os trabalhos de Gellner, Hobsbawm e Anderson e os traz para a realidade latino-americana. Segundo

Hobsbawm, o conceito de nação excede os critérios objetivos que habitualmente são usados para sua explicação, tais como a língua e a etnia, ou uma combinação de vários critérios como território e história comuns, traços culturais compartilhados, etc. As nações se constroem, ou se imaginam a partir dos setores que têm poder ou pretendem fazê-lo. Já de acordo com Gellner (1983), são os nacionalismos que inventam as nações.

Mediante estes conceitos Plesch explica que nas operações de “engenharia social” necessárias para a construção de uma nacionalidade é de vital importância a criação de valores simbólicos a serem sustentados. A música, portanto, aparece como símbolo de identidade. Com este pensamento também concorda Gellner, afirmando que o nacionalismo habitualmente extrai seu simbolismo de um povo idealizado e o faz de maneira muito seletiva, frequentemente transformando radicalmente as características culturais preexistentes e inventando a partir delas uma cultura desenvolvida, alfabetizada e transmitida por especialistas. A reação das classes dominantes é a de formar no indivíduo a consciência de sua nacionalidade e de um caráter nacionalista através da história e das humanidades.

Tratando-se de uma construção que “vem de cima para baixo”, o Gaúcho, por exemplo, antes excluído, agora é tratado dentro de um contexto imaginado figurando a nostalgia de um mundo que não existe. Imersos em uma linguagem musical de caráter fortemente europeu, do pós-romantismo francês, vários elementos convocam a imagem do nacional em música.

No que tange à música, para Plesch (1992), não basta combinar voluntariamente o material rural com o acadêmico porque não é qualquer material acadêmico que está preparado para isso. Ao folclore, é necessário “elevá-lo”, dar-lhe “dignidade artística”, depurá-lo, estilizá-lo, etc., e para isto não servem nem o violão nem os rudimentos da harmonia tonal. Fazem falta os instrumentos de ampla tradição acadêmica, contrapontística, textural, etc., que elevem seu nível de complexidade, afastando-o de sua simplicidade rural.

O discurso de Mario de Andrade, ainda que mais antigo, originou-se desta linha de pensamento e encontrou eco entre as elites que frequentavam os teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo para ouvir um repertório clássico-romântico e, no mais das vezes, para repudiar as linguagens de vanguarda. Andrade, no entanto, clamava por um nacionalismo modernista que incorporasse o folclore na dita Arte Culta, amalgamando-o com recursos técnico-musicais compatíveis com o momento histórico na Europa. Para este líder do

nacionalismo modernista brasileiro, Villa-Lobos inicialmente representou o ideal a ser seguido.

Travassos (1998) explica que para Mário de Andrade, antes de tudo um apaixonado pelas manifestações culturais do seu país, cultura é um complexo de atividades do espírito: filosofia, ciência, moral, religião, mas, sobretudo, literatura e arte. Segundo a autora, Andrade distancia-se do ‘intelectualismo’ dos antropólogos evolucionistas ingleses quanto à visão ‘jurídica’ da cultura como um corpo de regras e suas matrizes antropológicas. Distancia-se também da cultura como “costume”, conjunto de regularidades empíricas da vida social, que inclui entre outras coisas as atividades de provimento das necessidades básicas do homem. Neste sentido, a cultura não se relaciona pragmaticamente com o real, nem é uma regra exterior ao indivíduo, sendo que nesta configuração as artes formam uma espinha dorsal ainda que gratuita e desinteressada. A beleza artística proporciona uma satisfação distinta das sensuais e culinárias – interesse e utilidade. Há, portanto uma oposição entre purismo estético e sentimentalismo. A Arte Pura é definida como aquela que produz obras e objetos belos, inúteis, não funcionais, não pragmáticos. A satisfação das necessidades do corpo provocaria prazer estético, porém não artístico, porque submetido a interesses.

3.3 INFLUÊNCIA

Como produto deste contexto, a música de Vieira Brandão foi concebida como tipicamente brasileira e representante das preocupações vigentes. O compositor viveu e trabalhou ao longo do século XX no Rio de Janeiro, durante muito tempo centro político, artístico e cultural do país. Especialmente por ter sido próximo do Villa-Lobos do Canto Orfeônico, e trabalhado no Conservatório Brasileiro de Música até o fim de sua vida, pôde acompanhar o desenrolar dos meandros políticos e, por conseguinte, dos movimentos artísticos. Optou por buscar o nacionalismo pregado por Mario de Andrade ainda que tivesse cruzado diariamente nos corredores do CBM com vanguardistas do Música Viva e estivesse sempre atento às mais variadas manifestações artístico-musicais enquanto viveu.

Apesar da declaração que fez ao Jornal do Commercio (1963) dizendo que não costumava escrever música baseado no folclore que Villa-Lobos tanto fez uso, as obras instrumentais nos revelam que Brandão foi um romântico por excelência, permanecendo próximo das fontes confiáveis sem exceder as fronteiras que o nacionalismo propôs. Wisnik (2004) explica que é mais do que sabida a ligação dos nacionalistas com a música popular e

folclórica na composição das peças. O que pouco se fala é “que o povo homenageado e imaginado por esses músicos [nacionalistas], o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como anti-modelo: as massas urbanas.” (WISNIK, 2004, p.131).

É desta visão romântica do elemento nacional que Vieira Brandão está imbuído. É a partir dela que trabalha seu artesanato musical e deixa uma obra instrumental bem acabada, idiomática e de fácil aceitação nas salas de concerto ainda hoje. Portanto, coloca-se a questão de como abordar as influências experimentadas por Brandão atribuindo-lhe a propriedade de compositor forte e detentor de uma identidade musical particular. Vieira Brandão destaca-se dos seus pares e de toda uma geração de compositores nacionalistas que escreveram música influenciando-se mutuamente e com uma sonoridade que guarda muitas semelhanças entre si.

O fenômeno da influência é mais amplamente fundamentado no campo da literatura. A observância do fato de que nenhum escritor emerge do nada, logo, tudo o que se escreve já foi feito antes em algum grau, fez com que Harold Bloom (1991; 1993; 1995; 2013) se debruçasse sobre este assunto, assim como Hutcheon (2000). Tratando a música também como um tipo de linguagem, autores como Straus (1990), Korsyn (1991) e Klein (2005), dentre outros, perceberam que as teorias, categorizações e reflexões propostas por Bloom podem ser aplicadas à música. Para a interpretação da música de Brandão, estes conceitos aplicam-se com pertinência.

3.3.1 Intertextualidade

Em seu livro, Straus (1990) explica que a suscetibilidade à influência é tão mais aparente quanto mais imaturo o artista. Seu objetivo é identificar através de obras canônicas do século XX estratégias que os compositores utilizaram para (re)construir uma música típica de sua época, tendo em mente superar seus predecessores.

Um compositor jovem frequentemente usa elementos de um estilo e estrutura musical identificada de maneira próxima a um professor ou alguma outra figura mais ilustre. Apesar de tolerada em um artista jovem, a influência é julgada como um sinal de incapacidade em um compositor maduro. Quando isso ocorre, é uma indicação de fraqueza artística, um sintoma de derivação e, portanto, de uma obra secundária. Artistas capazes, por este prisma, são aqueles cada vez mais resistentes aos efeitos da influência, que já atingiram uma voz única e pessoal.

Com certeza, compositores maduros absorvem obras de seus predecessores, mas o fazem como alusões conscientes ou homenagens diretas.

Segundo Straus, detectam-se três modelos de influência artística: “influência como imaturidade”, “influência como generosidade” e “influência como ansiedade”. Esta última fornece os parâmetros para as análises deste autor e também para o presente trabalho. Assim como Straus, acredito que esta teoria permite uma interpretação profícua das obras do século XX e se faz pertinente como um dos parâmetros de análise da obra de Brandão. Trata-se de um compositor que mantém tanto suas convicções quanto sua produção musical firmemente atreladas ao discurso nacionalista brasileiro.

O pensamento de Bloom estabelece a influência como uma relação entre a obra em si e obras precedentes e este processo define o resultado. A relação entre artistas e seus predecessores não é generosa nem beneficia mutuamente a ambos, mas gera ansiedade, medo e repressão. No caso da postura de Brandão em relação a seu principal predecessor, a postura sempre foi de uma profunda e deliberada admiração.

Mais uma vez é possível confirmar que a angústia da influência ocorre entre obras e não entre pessoas. Brandão conviveu até mesmo com vanguardistas do movimento Música Viva, teve os mais diversos compositores como colegas em uma relação tranquila de trabalho, mas não aderiu declaradamente a nenhum movimento. Meditar sobre os devaneios de Brandão sobre outros compositores brasileiros em sua tese de 1949 cristaliza a percepção de que a influência musical mais frutífera foi uma leitura errônea ou uma má avaliação criativa, para utilizar os termos de Bloom. Na verdade esta postura combina com a proposição de Mário de Andrade que diz que o “artista tem só que dar para os elementos já existentes (da arte nacional pronta na inconsciência do povo) uma transposição erudita que faça da música popular, música artística.” (ANDRADE, 1972).

Bloom argumenta que a influência deriva, sobretudo, de um particular ato de apropriação do texto precursor, pelo que o poeta tentará na sua própria escrita corrigir de forma criativa aquilo que julga o seu antecessor não ter realizado plenamente. Propõe um modelo que analisa a obra como uma série de elementos relacionais, principalmente na persistência de modos canônicos de interpretação fortemente enraizados.

Quatro pontos resumem a teoria de Bloom: 1) quebra do dogma da unidade – *intertextualidade*; 2) as obras são resultado da batalha entre poetas; 3) desleitura: falsa

interpretação como forma de superar a influência pela via do Agon¹¹, do combate criativo; 4) sensação de ter chagado atrasado.

Trata-se, portanto de pensar as relações entre obras, entre compositores, e mesmo entre estilos, em termos de confronto, de combate criativo no qual o compositor posterior realiza através de uma obra uma resposta ao seu antecessor influente.

De acordo com Korsyn (1991), a apropriação deste modelo para a compreensão da música se mostra adequada especialmente por três razões: integra musicologia, teoria e crítica; traz um método de avaliação crítica que é histórica e analítica; e, acomoda os paradoxos da influência mostrando originalidade e tradição, continuidade e mudança.

Para Bloom o sentido de um poema reside nas relações com outros textos, e com um inteiro mundo da linguagem literária. O crítico elabora, assim, seis razões revisionárias¹², como mecanismos de defesa do poeta em relação ao seu precursor: *clinamen*, *kenosis*, *apophrades*, *demonização*, *askesis*, *tessera*.

Clinamen é definida como má leitura, ou “desvio” e este desvio aparece no novo poema. É a figura de linguagem empregada para sinalizar quando uma obra foi até certo ponto e depois se desvia para onde a nova obra se direciona. Nestes casos há apenas um pequeno e discreto traço da obra anterior.

Kenosis é o tropo que diz respeito à descontinuidade, e à ruptura. Tem como analogia o esvaziar-se de si mesmo proclamado por Jesus Cristo e a relação direta com a figura de linguagem chamada metonímia.

Apophrades simboliza o regresso dos mortos. Neste caso parece que o predecessor escreveu o poema do precursor. Este tropo descreve uma verdadeira batalha com o predecessor em que a obra mais tardia resiste à influência e a nova obra pode influenciar a percepção da mais antiga. Por exemplo, a música de Beethoven influencia Bartók fornecendo material motivico e sugerindo como trabalhar com este material e simultaneamente a revisão de Bartók torna possível uma nova compreensão da obra de Beethoven. A reversão é a essência da *apophrades* de Bloom, quando o predecessor soa como uma imitação do seu descendente.

¹¹ Daemon (ser grego) que personificava os concursos, desafios e disputas solenes, presente nos Jogos Olímpicos, nas peças teatrais e também nos debates e discussões filosóficas. Seu Daemon oposto era Neicos, os debates e as discussões malélicas do cotidiano. Era representado como um belo jovem nu com dois halteres nas mãos.

¹² ‘Revisionary Ratios’.

A *Demonização* refere-se ao contra-sublime. Neste caso o novo poema dissolve por generalização a unidade do poema anterior. Assim a associação entre obras se dá por exagero e tem relação direta com a figura de linguagem chamada hipérbole.

Askesis representa um estado de isolamento em relação aos outros, uma sublimação em que o artista procura se esvaziar do precursor para pôr forma e encontrar o seu próprio centro.

Tessera é o tropo da assimilação, em que a nova obra completa o predecessor como fragmentos em outro sentido. Este é o tipo de postura de completude, complementação em que uma segunda obra ou ideia reitera a primeira, como se fossem cacos que se encaixam.

São na verdade seis categorias, ou figuras de linguagem (*tropos*) que guiam a análise, crítica e compreensão dos textos poéticos. Os três primeiros, para as análises de Straus (1990), são aplicáveis à música, enquanto Korsyn (1991) baseia suas análises nas seis categorias. A presente pesquisa incorpora as seis categorias de Bloom e inclui uma ampliação delas pelo ponto de vista da Paródia (HUTCHEON, 2000), apresentada mais adiante.

Straus (1990) explica que Bloom desenvolveu a teoria baseado em obras canônicas. Isto permite que a sua teoria seja adaptada para a linguagem musical. Ao incorporar elementos tradicionais, compositores do século XX dialogam com seus predecessores; e ao reinterpretar radicalmente estes elementos, injetam um espírito de revisionismo ao diálogo. Compositores tendem a (re)trabalhar elementos tradicionais para atender aos seus próprios interesses. Na primeira metade do século XX, apesar das suas diferenças estilísticas superficiais, as obras compartilham técnicas musicais ao refazer formas primitivas, elementos estilísticos e sonoridades. Algumas delas são especificadas por Straus e chamadas de *motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização, simetrização*.

Squeff (2004) resume a figura de Villa-Lobos como responsável pelas mobilizações em prol do nacionalismo e do Estado Novo fazendo sua profissão de fé em favor da música brasileira, e da brasilidade um manifesto arrebatador. Pode-se dizer que todos os compositores brasileiros pós-Villa-Lobos são seus efebos, quer o saibam ou não, e após Villa-Lobos, nossos músicos só podem reagir contra ele ou a seu favor.

Bloom (2013)¹³ amplia a reflexão e discorre sobre a relação dos poetas fortes com os precursores, porque para ele, a angústia da influência como uma emoção do poeta tardio pouco interessa e a principal preocupação do seu trabalho é a imposição de um poema sobre outro. Assim, entende que poetas fortes não escolhem, mas são achados pelo registro imaginativo da afinidade de sangue [literária]. A paródia, para Bloom, em certos casos é um tipo de defesa contra a influência. Bloom acredita que é perigoso quando se usurpa um grande artista e amarra-o no papel de personagem passivo de outra obra. A influência poética é, portanto, um processo labiríntico que em suas profundezas está longe do eco e da adesão, ao mesmo tempo em que não os exclui.

Sob este viés, o pensamento artístico é sempre compreendido como uma forma de memória e torna-se de pouco interesse que a influência como transmissão do anterior ao posterior possa ser benigna. As teorias sociais e a historicização das artes tropeçam na rocha da memória, já que uma grande obra para se realizar, precisa começar recordando outro poema. Quem tem autoridade para proclamar o que é ou não um poema permanente?

Straus (1990), por sua vez, aborda principalmente o estabelecimento de parâmetros que servem como fundamentos para a compreensão da música feita ao longo do século XX. O autor olha para a música do passado a partir dos seus próprios pontos de vista e de maneira que venham a atender as necessidades de sua própria música. Por exemplo, as análises de Schoenberg da música de Brahms revelam muito mais sobre Schoenberg do que sobre Brahms. Do mesmo modo, a dissertação sobre a música nacionalista de Vieira Brandão revela muito mais sobre o pensamento dele próprio do que sobre as obras analisadas. Portanto, *recomposições*, bem como novos olhares sobre *tríades* e *forma* se fazem pertinentes para a interpretação da obra de Brandão, e outros compositores brasileiros modernistas nacionalistas.

Olhar para a música do passado auxilia o compositor a estabelecer uma conexão entre a tradição e a música que está sendo feita por ele mesmo e à sua volta. Straus estabelece uma série de critérios, a partir das reflexões de Bloom para conhecer a música do século XX. Para interpretar a música dos nacionalistas brasileiros é preciso ter em mente todas as “invenções” musicais de compositores como Stravinsky e Bartók, entre outros discutidos por Straus. Portanto, a utilização das ferramentas adequadas para a análise das músicas faz com que a compreensão seja possível. E no caso da música de Brandão, a utilização de ferramentas de análise que levem em consideração a música como discurso mostram-se pertinentes, tais como estabelecidas por Agawu (2009), apresentadas mais adiante.

¹³ No seu último livro publicado, chamado *Anatomia da Influência*.

O ponto central das análises de Straus (1990) é a interpretação que compositores do século XX fazem de músicas precedentes em vários níveis. Isto revela seus próprios interesses e abordagens, permitindo que lidem com suas próprias angústias de influência. A preocupação com relações motivicas afetou profundamente a visão dos compositores do século XX em relação aos seus antecessores. Assim como as composições principalmente de Schoenberg, Berg, Webern e Bartók, suas análises de música são fortes “desleituras”. Sempre olhamos um compositor influenciando seu sucessor, mas o contrário também é possível, o que Bloom (1990) chama de *apophrades*: tornando a influência uma via de mão dupla, Schoenberg faz um esforço enorme para equalizar seu próprio tratamento *motivico* com o de Beethoven e obscurece diferenças cruciais entre a música tonal e dodecafônica. E não é difícil entender porque Schoenberg não insiste em tais diferenças, ele se apresenta como herdeiro da tradição enfatizando a sua continuidade e conexão com seus predecessores.

Em música, assim como na literatura, compositores fazem desleituras de seus predecessores em função de seus próprios interesses e concepções da estrutura musical. “*Recomposição*” é um gênero com uma longa história. O desejo de recompor obras de algum compositor que veio antes parece ser tão antigo quanto a própria música Ocidental. No século XX, esta predileção aumentou principalmente pela distância histórica das obras. Certamente Schoenberg aprendeu com Bach cuja música é extraordinariamente motivica, ao mesmo tempo em que utilizou análises e recomposições para impor a organização motivica à música de Bach.

Outro exemplo apresentado por Straus (1990) é o processo de recomposição adotado por Stravinsky em *Fairy's Kiss*, e chamado por Bloom de *kenosis*. Trata-se de um processo familiar de transformação em que uma sonoridade do modelo tonal, generalizada e então desenvolvida, segue novas normas. As recomposições de Stravinsky são sintomáticas da sua preocupação crescente em sua maturidade com grandes obras da tradição do classicismo, como *Variações Canônicas* e o *Cravo Bem Temperado*, e demonstram a habilidade de Stravinsky em “remontar” seus predecessores segundo sua própria imagem. Através da recomposição, Schoenberg, Stravinsky e Webern transformam não apenas suas próprias obras, mas sua inteira compreensão da música tradicional. Em Bloom, o processo é *apophrades*: “o retorno dos mortos”.

A *tríade* é compreendida por Straus como a harmonia central da música tonal tradicional. Toda a organização das alturas, as relações entre as vozes, direta ou indiretamente estão relacionadas com a tríade. Para Schoenberg, o seu novo método de composição teve

uma função crucial para habilitá-lo a “recompôr” a música do passado. O seu trabalho, obra após obra, implícita ou explicitamente, não testifica sobre sua fraqueza, mas significa antes sua corajosa batalha com seus antecessores. Schoenberg não retorna ao passado por ser fraco ou sem imaginação, mas para demonstrar o poder do seu novo método para envolver e redefinir a música de seus predecessores. O pensamento de que toda música tonal é profundamente triádica baseia também a teoria de Schenker, sobre a qual Agawu (2009) constrói sua proposta analítica.

Compositores do século XX organizam o caráter fundamental e as sonoridades mais características da música tonal criando uma nova rede de relações estruturais. Eles reinterpretam a tríade, esforçando-se em neutralizar as suas implicações tonais e redefini-la em um contexto pós-tonal. Novas maneiras de utilizar o sistema tonal. As inovações para o “plano pianístico” de Villa-Lobos são herdadas de Stravinsky, cuja força composicional não está originalmente na inovação estilística, mas na habilidade de transmutar o significado de materiais previamente recolhidos.

A *forma* não é revivida, mas (re)criada novamente e adquire um novo significado. Stravinsky, por exemplo, utiliza a forma Sonata do mesmo modo que utiliza outros elementos estilísticos tradicionais, ou seja, para satirizá-los, não glorificá-los. Utiliza a forma dentro da sua própria estética e de seus propósitos musicais particulares. Com uma linguagem musical poderosa, Schoenberg reinterpreta a forma sonata. O tratamento temático da peça é convencional com temas contrastantes, um desenvolvimento relativamente intenso, uma recapitulação modificada dos dois temas e a coda. Alguns críticos têm visto o uso das formas como a sonata por Schoenberg como fraqueza composicional ou uma visão distorcida. O argumento é o de que ele se sairia melhor utilizando formas que surgissem espontaneamente das relações internas da sua linguagem musical. O principal interesse das sonatas do século XX é esta batalha com a tradição sem ignorar as implicações estruturais da forma. Para isso, compositores adotaram estratégias distintas.

A música do século XX, e neste âmbito inclui-se a música brasileira, apresenta tanto uma ansiedade de estilo quanto uma ansiedade de influência. A *ansiedade de estilo* é manifesta quando compositores distorcem aspectos salientes e importantes de um estilo anterior. A *ansiedade de influência* é mais específica e envolve a reinterpretação de uma obra em particular. A relação entre obras do século XX e seus significativos predecessores não é necessariamente simples. Diretamente, uma imitação de gênero não é possível através do golfo estético e estrutural que separa a prática tradicional europeia e a música do século XX.

Sendo assim, compreendo que compositores não conseguem imitar obras anteriores sem comprometer seriamente suas próprias normas composicionais e, como consequência, precisam reinterpretar, sendo que uma obra torna-se transformada por uma posterior.

3.3.2 Paródia

Sustentando o princípio de que nenhuma obra surge “do nada”, e de que manifestações artísticas são fruto de manifestações culturalmente construídas, outra maneira de compreender a relação entre textos foi elaborada por Hutcheon (2000). Sua teoria sobre paródia foi publicada quando as teorias semióticas sobre intertextualidade começaram a ser escritas (ou redescobertas) para explorar a relação entre textos. O que este tipo de trabalho significativa e provocativamente novo tem reforçado é a importância de considerar textos “parodiados” em sua completa “situação no mundo”, ou seja, o tempo e o lugar, os modelos ideológicos de referência, os contextos pessoais e sociais, e não somente do instigador da paródia, mas também do receptor. Portanto, a apreciação e a compreensão de uma paródia obviamente dependem também do conhecimento do texto parodiado.

A paródia, para a autora, é uma forma de discurso de voz dupla, mas não é de maneira nenhuma parasita. As duas vozes não se fundem nem se cancelam mutuamente, elas trabalham juntas conservando suas diferenças. O que a autora chama de paródia não é aquela imitação ridicularizada, mencionada nos dicionários. Paródia, portanto, é uma forma de imitação, mas uma imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado. Paródia é repetição com uma distância crítica, que marca muito mais as diferenças do que as semelhanças.

O que a autora sugere é que precisamos ampliar o conceito de paródia para adequá-lo às necessidades da arte do nosso século. Trata-se de uma arte que implica outra em um conceito de apropriação textual: “A Tonalidade simplesmente não pode significar hoje o que significava há 150 anos; ela tem uma relação totalmente diferente não somente para o compositor e o ouvinte, mas para toda uma cultura em cujo contexto a peça existe e é experimentada.” (MORGAN, 1977, p.50).

Diferenciando as formas de referir-se a outros textos, a autora explica que a “transcontextualização” irônica é o que distingue a paródia do pastiche e da imitação e argumenta sobre a razão de chamar tão complexas formas de “transcontextualização”, bem

como a inversão, pelo nome de paródia. Precisamos de um termo que nos permita lidar com a complexidade estrutural e funcional das obras artísticas. Neste caso, o quê, então, pode ser parodiado? A autora explica que qualquer forma codificada, teoricamente, pode ser tratada em termos de repetição com uma distância crítica.

Esta abordagem relaciona-se com dois contextos, sendo o primeiro o atual interesse nas modalidades autorreflexivas da arte moderna, e o segundo é a ênfase dos estudos críticos sobre intertextualidade e as relações manifestas ou ocultas entre textos. A perspectiva teórica que se segue aqui é formal e pragmática. Hutcheon enxerga a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Pela perspectiva pragmática, contudo, não compreende paródia como sinônimo de intertextualidade.

O passo a mais que Hutcheon dá na sua teoria é a incorporação, valorização e consideração da figura do leitor, e no caso da música, o ouvinte. Ou seja, textos não produzem nada até que sejam percebidos e interpretados. Sem a implícita existência de um leitor, textos escritos não passam de coleções de marcas pretas em páginas brancas. A relação estabelecida entre signos e seus usuários é uma dinâmica e comunicativa situação envolvendo dois agentes. Num simples discurso direto, o *falante* é o agente ativo e o ouvinte pode ser um possível ativo.

Os papéis da intenção e da eficácia são obviamente muito importantes para qualquer visão da linguagem ou discurso codificado como um ato de comunicação. Muitos códigos culturais são compartilhados, mesmo que nós, como observadores/ouvintes/receptores, precisemos ser lembrados deles. A busca por novidade na arte do século XX tem ironicamente sido firmemente baseada na busca por uma tradição. Mas segundo a autora, é sabido que não somente a paródia, mas em geral qualquer obra de arte é criada em um paralelo e contradição a algum tipo de modelo.

Posto isto, a definição de Paródia para Linda Hutcheon perpassa a predileção dos romancistas modernos por retornar às formas anteriores na sua prática. Explica que há uma vasta literatura sobre paródia em diferentes épocas e lugares, esclarecendo que seu significado se modifica. A paródia torna-se uma oposição ou contraste entre dois textos. O ponto de literaridade¹⁴ de um texto é atingido através do uso da paródia, ou seja, no plano de fundo

¹⁴ Literar é criar o novo. É ler com novos olhos, é apresentar diferentes perspectivas sobre um mesmo assunto e levantar um questionamento crítico sobre aquilo, reagrupar partes e dar nova identidade ao todo. É estimular a leitura a partir do próprio ato de ler e perceber que há sempre algo novo a ser descoberto e explorado.

deve estar outro texto contra o qual a nova criação está implicitamente medida e compreendida. O mesmo também é verdade para as outras artes.

É importante ter em mente que esta variedade reverencial da paródia é como a mais pejorativa de uma maneira significativa: ela aponta para diferenciar textos. A paródia está mais próxima de uma homenagem do que de um ataque. O que é importante lembrar é que independente de sua característica, a paródia nunca é um modo de simbiose parasita.

A paródia musical é um retrabalho do reconhecimento de um material preexistente, mas sem intenção de ridicularizá-lo. Vale ressaltar que não há nada na paródia que necessite da inclusão do conceito de ridículo, como é, por exemplo, em uma brincadeira ou no burlesco. A paródia em sua irônica “transcontextualização” e inversão é uma repetição com diferença. O deleite da ironia da paródia não vem do humor em particular, mas do grau de engajamento do leitor no balanço intertextual entre cumplicidade e distância. A tentativa não é copiar, mas recontextualizar, sintetizar, e retrabalhar de uma maneira respeitosa. Ambas a burlesca e a caricatura necessariamente envolvem o ridículo, mas a paródia não.

De alguma maneira, a paródia pode se assemelhar à metáfora. Ambas exigem do decodificador que este construa um segundo significado a partir de conclusões sobre a aparência superficial e o suplemente com o reconhecimento de um “background”. É, portanto, um tipo de escrita, no qual as palavras de um autor ou seus pensamentos são tomados e através de uma leve mudança são adaptados para um novo propósito. Ao definir paródia em termos formais e pragmáticos, a autora salienta que paródia e intertextualidade diferem entre si, sendo que a paródia incorpora a noção de ouvinte à compreensão do texto. Para os teóricos a intertextualidade é uma categoria formal de interação textual em que se reconhece o fato de que somente um leitor, ou ouvinte, pode ativar o intertexto. A intertextualidade estaria compreendida então como uma modalidade de percepção, um ato de decodificar textos sob a luz de outros textos. Mas, Linda Hutcheon coloca, contudo, que o leitor é livre para associar textos de maneira mais ou menos aleatória, limitado apenas pela idiosincrasia¹⁵ individual e cultura pessoal.

Repetição “trans-contextualizada” é certamente uma característica da paródia, mas o distanciamento crítico que define a paródia não é necessariamente o mesmo que referi-la à citação, mesmo se a paródia for anulada por alguma característica que sugere o ridículo.

¹⁵ Predisposição particular do organismo que faz com que um indivíduo reaja de maneira pessoal à influência de agentes exteriores.

Ambos, contudo, são formas de transcontextualização, e pode-se argumentar que qualquer mudança de contexto necessita de uma diferença de interpretação. Este é o conceito de *tropos*, explicado por Hatten e outros retóricos.

O crescimento da homogeneidade cultural na “vila global” tem aumentado a quantidade de formas de paródia disponíveis. Em séculos anteriores, a Bíblia e os clássicos eram os maiores panos de fundo para as classes educadas; músicas populares proviam o veículo para outras.

Normas literárias e em outras artes dependem de algum grau de homogeneidade social e cultural. Toda deliberada construção de hierarquia de valores na literatura é baseada em uma analogia social, moral ou intelectual oculta. Uma das mais manifestas formas de contestação paródica do “elitismo” modernista, ou melhor, academicista, tem sido uma tentativa de destruir a separação entre alta e baixa cultura, restaurando nas artes uma consciência do conteúdo sexual, racial e de classe e sua função na arte.

A potencial lacuna entre autor e leitor pode ser minimizada por um romance que abertamente reconhece que ele existe somente enquanto é lido, e precisa ser lido em relação a um pano de fundo de uma cultura acessível. É isto que as teorias sobre relações entre textos sob o viés da paródia levam em consideração, ou seja, a existência de um codificador e um decodificador que compartilham os códigos da paródia. Paródia é, portanto, uma das técnicas de autorreferenciamento que revela a consciência da natureza de dependência do contexto do significado. Mas toda situação discursiva inclui um endereçador e codificador e também um receptor deste texto.

Percebe-se que existem três elementos envolvidos no texto em consideração: o autor, o leitor e outros textos exteriores. Estes elementos são arranjados em dois eixos: o diálogo horizontal do autor com seu potencial leitor, e um vertical entre o texto e outros textos. Da perspectiva de qualquer teoria da intertextualidade, a experiência da literatura consiste somente de um texto, o leitor e suas reações, a qual toma a forma de sistemas de palavras agrupadas associativamente na mente do leitor. Dois textos, portanto, podem compartilhar estes sistemas sem serem parodicamente codificados, o lugar da apropriação textual aqui é no leitor, não no autor, real ou inferida. Um intertexto, poranto, não precisa necessariamente ser o mesmo que um texto parodiado; isto é, a coleção de textos que o leitor vai legitimamente conectar com o que está diante dos seus olhos, são os textos que vêm à sua mente enquanto lê. (RIFFATERRE, 1980).

Assim, a paródia é frequentemente acusada de ser uma forma elitista de discurso, amplamente porque sua dimensão pragmática implica no mínimo parte do lugar de valor estético e significado em que está colocado em relação ao leitor do texto. Em outras palavras, a paródia existe potencialmente em um discurso de “voz-dupla”, mas isto é realizado ou atualizado somente por aqueles leitores que têm uma série de pré-requisitos, como habilidade ou treinamento. Paródia, pode ser dita como requerente de uma certa gama de valores institucionalizados – estéticos (genérico) e sociais (ideológico) – para ser compreendida, ou mesmo para existir. A primeira regra é a de que o autor aludido e sua audiência compartilhem a mesma linguagem e tradição cultural.

Os autores podem ser vistos como trabalhando em função da continuidade de uma tradição cultural para garantir a uma certa comunidade horizontes culturais, os quais podem agir “contra a derrapagem de suas crenças centrais”.

A paródia é repetição com diferença, e poderia ser mais um dos modos a serem adicionados ao catálogo de Bloom quanto a maneiras pelas quais escritores modernos lidam com a “angústia da influência”.

3.4 PARÂMETROS DE ANÁLISE

O enfoque deste trabalho leva em consideração a perspectiva derivada da semiótica ou semiologia musical, que por sua vez deriva de um interesse recorrente no século XX “pelas maneiras como as pessoas formulam e compartilham significados umas com as outras, buscando analisar de perto como é que determinadas coisas vem a significar, representar ou referir a outras coisas no âmbito da experiência cognitiva humana.” (LIMA, 2000). A música, sob este viés, é entendida como a linguagem, mas observa-se que não é idêntica a ela. Fica então o questionamento sobre a formulação de uma descrição do seu material constituinte e dos modos de organização que capture sua essência como arte dos sons circunscrita em contextos históricos e estilísticos. Para esta proposição serão utilizados os seis critérios de análise anteriormente mencionados e desenvolvidos por Agawu (2009): *Tópicos, Início-meio-fim, Ponto Culminante, Periodicidade/Descontinuidade, Modos de fala, Canto e dança, Narratividade*. Sabe-se, porém, que nem todos os critérios são pertinentes a todas as situações analíticas, combinações de alguns são possíveis e ajudam a salientar aspectos da expressão e estrutura.

Acredito que os seis parâmetros de análise apresentados pelo autor têm o potencial de iluminar aspectos significativos do repertório do Romantismo e podem ser adaptados a outras obras que apresentam características semelhantes, como é o caso das músicas de piano de Vieira Brandão. Os parâmetros de Agawu contribuem também para esclarecer os limites tênues entre formulações generalizadas de um estilo e sistemas individuais que realçam e distinguem seus propósitos estéticos (LIMA, 2000). Por isso, por se tratar do nacionalismo modernista no Brasil que guarda várias características da música europeia do final do século XIX e início do século XX, estas ferramentas de análise são pertinentes.

3.4.1 Início-Meio-Fim

A poética aristotélica deixou um duradouro legado para a representação da estrutura de qualquer expressão, para os limites temporais da locução: a presença de início, meio e fim. Este modelo formal ou paradigma tem um apelo imediatamente intuitivo. Em poesia e também em música, compositores e ouvintes/leitores regularmente atendem à manipulação de um começo, meio e final. Considerando-se a equivalência convencionalizada entre o poder de convencimento da oratória e da música, interpretar um momento como inicial, medial ou final envolve invariavelmente a leitura de uma combinação de fatores rítmicos, melódicos e harmônicos que operam em diferentes contextos.

O início é entendido como aquilo que inaugura uma série de eventos constituintes, o final demarca o acabamento da estrutura e o meio, necessariamente, é a conexão entre início e final. De maneira específica, direciona o ouvinte para as estratégias criativas com as quais o compositor brinca com as suas expectativas. Por exemplo, em alguns gêneros, os finais são assinalados por uma clara marcação de retorno temático ou tonal, uma reificação dos objetivos anteriormente esboçados. Em outras palavras, nosso senso de finalização é mais bem entendido como retrospectiva.

Atribuições similares podem ser dadas por outras dimensões musicais. No aspecto temático, o início é marcado pela clara definição, o meio pela (possível) fragmentação e o final pela restauração e gestos de reminiscências. Em termos de frase o enredo é similar: visa delinear a clareza no estabelecimento das premissas, seguido por menor clareza na manipulação criativa das premissas e finalmente restaurar a clareza final. Mas deve-se sempre

levar em consideração as particularidades de cada rotina composicional no tratamento da estrutura.

Neste sentido, há um potencial enriquecimento na compreensão do que os músicos normalmente entendem por forma – sumariamente, um complexo de qualidades que refletem uma constelação particular de elementos na composição. Não há uma maneira mecânica de aplicar o modelo início-meio-fim; cada interpretação é baseada em uma compreensão pessoal na leitura dos argumentos musicais.

Agawu chama a atenção para o papel desempenhado pela retórica musical e articulado pelos parâmetros de harmonia, melodia, estrutura de frase e ritmo. Cabe ao analista lidar com a real natureza do material musical e reconhecer o potencial significativo dos blocos constituintes em cada uma das obras selecionadas para exame. Em suma, o ato de analisar deve responder à lógica interna da obra, e não a uma lógica externamente delineada por convenção.

3.4.2 Ponto Culminante

Segundo o proponente, um lugar especial deve ser reservado para pontos culminantes, ou clímaxes no discurso. Um ponto culminante é um momento superlativo e até mesmo hiperbólico, devendo portanto conter atributos tais como intensidade e tensão, seguidos de decisivo relaxamento da tensão. O ponto culminante costuma assinalar um ponto de inflexão na forma. Pontos culminantes são um dos aspectos que definem o perfil dinâmico da composição. Sua pertinência varia de obra para obra e de contexto para contexto. Iluminam a dimensão expressiva da obra. Vistos como integrados por outros critérios analíticos, pontos culminantes podem ter a função de auxílio ou conexão.

O esquema mais simples e direto para apresentar o ponto culminante alia-se à compreensão da curva dinâmica. Este esquema é amplamente representado na vida orgânica e em processos psicológicos. A personificação mais direta da curva é a melodia, porque o impulso melódico é a principal motivação da música Romântica. A harmonia também colabora com a curva de intensidade. Mais palpáveis ainda são os comportamentos de outros parâmetros quantificáveis, tais como textura e dinâmica. No século XIX, observa-se uma crescente importância de parâmetros ditos secundários (textura, dinâmica e orquestração) sobre parâmetros primários (melodia, harmonia e ritmo).

3.4.3 Periodicidade e suas implicações analíticas

Períodos ou sentenças musicais são estruturas de fundamental importância na organização do conteúdo musical. Assim como na poesia, a expressão musical de larga escala tende a ser fragmentada em partes menores para assegurar comunicação e compreensão. Tal como sentenças, frases e parágrafos na comunicação verbal, períodos servem como blocos de nível intermediário, funcionam como balizas em relação ao senso de unidade da composição.

O ensino tradicional da forma forneceu uma série de nomenclaturas e termos fixos para a organização de determinados estilos visando guiar tanto a composição quanto a compreensão analítica. Mas, de acordo com a visão da música como discurso, a periodicidade representa a tendência da música de se mover em direção a metas preestabelecidas e seguidas de inflexão ou pontuação. Assim, o analista tem que levar em consideração o senso de periodicidade através do qual estabelecem-se as tendências que implicam na continuidade do material sonoro até sua conclusão. Para a maioria dos analistas, e Agawu concorda, a periodicidade abrange conceitos amplos e hierárquicos.

Neste tipo de análise realizada por um intérprete com a dupla tarefa de entender e de tocar, a ênfase se encontra no delineamento dos gestos musicais, e na tendência dos materiais musicais em se manterem abertos, fechados ou até mesmo, suspensos.

Porém, a sucessão de eventos musicais nem sempre implica em continuidade. A expectativa em relação à continuidade dos eventos constitui-se em um dos aspectos mais maleáveis da retórica e do drama formal da composição. As teorias do século XX pouco investiram em casos que implicam a descontinuidade, preferindo abordar questões que tomam a música como conexões e continuidades, e suas explicações sempre promovem coesão ao invés de rupturas, fissuras ou incoerências.

3.4.4 Modos de fala, canto e dança

Nosso aprendizado musical nos compele ao entendimento da música instrumental através da orientação da música vocal. Assim, podemos postular três modos de enunciação que são recorrentes na música Romântica: modos de fala, de canto e de dança. Historicamente, a dança representa a sedimentação da corporalidade na música, encontrada em larga escala em composições canônicas. O modo de canto apresenta uma enunciação fortemente associada ao Romantismo musical. Já o modo de fala, apesar de se diferenciar do

canto, também apresenta características muito próximas da língua falada, como é o caso dos recitativos. A articulação é silábica e resulta em assimetrias. Já os modos de canto e dança demandam continuidade. O canto é menos silábico e mais melismático e a quebra da periodicidade, quando ocorre, pode ser realizada para efeitos expressivos.

Na música para piano, compositores evocam não só a voz humana mas também o oboé, violino ou flauta. O modo de canto mantém características próximas do discurso falado, devido ao impulso de comunicar a mensagem e por ser sobreposto pelo impulso do afeto ou pelo belo contorno da frase. Enquanto a dança frequentemente inclui o canto, sua maior característica é a nitidez do desenho rítmico e do senso métrico. O convite para dançar imaginativamente surge de imediato no comportamento instrumental do modo de dança. A dança é normalmente uma manifestação comunal, portanto para sua compreensão é necessária a aprovação social. Por fim, a busca pelos modos de fala, canto e dança pode concorrer para avivar a imaginação do intérprete e do ouvinte.

3.4.5 Narratividade

A ideia de que a música tem a capacidade de narrar ou de incorporar uma narrativa, ou que pode ainda receber a imposição de uma narrativa sobre seus elementos composicionais, diz respeito não somente a um aspecto intrínseco da estrutura temporal, mas a uma necessidade humana básica de compreender a sucessão e coerência temporal.

Utilizando diferentes tipos de metalinguagens, analistas da semiótica têm demonstrado que é impossível resistir totalmente à atribuição de qualidades narrativas à composição musical. Assim, analistas vêm se esmerando quanto ao grau de imaginação manifesta na linguagem metafórica e na busca por uma alternativa à imprecisão da análise comum. Paradoxalmente, ideias de narrativa costumam entranhar a análise musical tradicional e frequentemente surge uma questão: “Para onde vai esta frase?” ou “O que acontece a seguir?”. Este tipo de encaminhamento parte da aceitação tácita da hierarquização dos eventos musicais e da sua coerência narrativa.

3.4.6 Tópicas e gestos musicais

As ideias musicais escritas em notação tradicional são interpretadas como partes eloquentes do discurso, imbuídas de significado e, portanto, parte importante da comunicação expressiva. O significado, por sua vez, pode ser concebido como circulando livremente entre comunidades de intérpretes. Estes intérpretes devem ser vistos como parte inseparável de uma contínua troca de significados culturais e entendida como resultado de fatores equivalentes de colaboração.

A comunicação expressiva depende de uma formação energética, qual seja o som projetado no tempo. A estas ideias Hatten (2006) dá o nome de Gestos Musicais. Para o autor, as interpretações sobre os gestos musicais, tópicos e tropos são parte de um contexto cultural, respeitadas as restrições de estilo. Trata-se de uma abordagem ao mesmo tempo estruturalista, no sentido de reconstruir tipos estilísticos correlacionados com significados expressivos genéricos, e também hermenêutica, ao interpretar designs estratégicos através dos quais um computador individualiza e particulariza símbolos e seus modelos. Assim, o significado de gesto resulta de associações criadas entre os elementos da estrutura, ou seja, este conceito envolve uma competência que é fundamental para a nossa existência como seres humanos, qual seja, a habilidade de reconhecer o significado das configurações (*shaping*) através do tempo. As tópicos, por sua vez, são fragmentos de música alçados à categoria de gatilho. Neste sentido, gatilhos disparam rumo a associações explícitas com estilos, gêneros e significados expressivos. Entendo que toda tópica é um gesto imbuído de significado, mas nem todo gesto necessariamente é uma tópica.

Como aparato conceitual para as Tópicos são mencionados os trabalhos de Leonard Ratner, Kofi Agawu e Raymond Monelle. Segundo Monelle, para que exista uma tópica deve existir um significado por associação que supere a imitação literal ou a referência estilística. Sobre a teoria dos gestos, este trabalho apoia-se nos conceitos de Hatten (2004; 2006).

3.4.6.1 Tópicos

A Teoria das Tópicos determina-as como lugares comuns aristotélicos (real, sólido, prático, dentre outros) e envolvem uma teoria da expressividade e do sentido musical. Tópicos são “pedaços” de gêneros, estilos ou gestos musicais pertencentes a uma musicalidade, a

estruturas reconhecíveis, selecionadas e recolocadas em um novo plano e, portanto, funcionam como textos dentro de textos, ou seja, aquilo que se chamou de intertextos.

Tópicas são reconhecidas nas bases do conhecimento prévio. Mas reconhecimento é uma arte, e não há uma maneira simplesmente mecânica de descobrir tópicos em uma determinada obra. Tópicos são, portanto, também construções e não ocorrências naturais de um objeto. Sem uma profunda familiaridade com estilos históricos e contemporâneos, torna-se simplesmente impossível saber quais categorias são ou não capazes de implantá-las imaginativamente na análise.

Concordando com autores (RATNER, 1980; MONELLE, 2006) que tratam a música como linguagem e discutem que a cultura é uma construção social, Agawu (2009) propõe uma teoria para interpretar o repertório musical canônico europeu do século XIX partindo, entre outras proposições, de que música, linguagem e religião ocorrem em todas as sociedades humanas conhecidas, ou seja, humanos manifestam-se através de música, comunicam-se através da linguagem falada e são detentores de sistemas de crenças explicitamente praticadas.

Uma análise das tópicos inicia com sua identificação. Manipulações composicionais do ritmo, textura e técnica sugerem certas afiliações estilísticas ou tópicos, e o analista as reconheceria a partir de um universo de tópicos dependente do conhecimento prévio e do relacionamento com outras obras. Já no processo de identificação, ocorre o início do processo de interpretação. Tópicos tendem a comprovar a importância da forma, da dinâmica interna, da expressão e até mesmo da sua estrutura. O uso de tópicos idênticos ou similares em obras pode prover *insights* na determinação do estilo (MEYER, 1993). E mais, o delineamento das tópicos individuais concorre para aumentar a apreciação da qualidade sonora de uma determinada obra ou do poder retórico de um compositor.

Tópicos são categorias de interpretação culturalmente acumuladas e cristalizadas através da história que formam extensas redes de citações incluindo autocitações, simulação de citações e alusões, as quais trazem em vários níveis e intensidades diálogos entre compositores. A prática do uso das tópicos no século XX tornou-se, em parte, um repositório dos usos dos séculos XVIII e XIX mesmo quando esta prática ressaltou estratégias anteriormente negadas e questionou seriamente o conceito de originalidade.

A identificação das tópicos se constitui em um primeiro estágio da análise; a interpretação segue muito de perto, quase que em uníssono. Desta maneira, a interpretação pode ser confinada aos conjuntos de significados em movimento de uma peça ou pode incluir

traços mais ou menos discerníveis de relações intertextuais. O intérprete deve encontrar uma narrativa que reflita as suas escolhas. A análise/interpretação é um exercício imaginativo e deve ser guiada pela capacidade de especulação.

3.4.6.1.1 A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira

Um passo além na utilização da teoria das tópicas que interpreta o repertório canônico europeu é a sua adaptação para outros repertórios. Esta proposta é feita por Agawu (2009) quando sugere que seus leitores sejam convidados a conectar estes critérios de análise a seus repertórios favoritos e verificar os resultados¹⁶. Na música brasileira, este tipo de abordagem tem sido realizada por Piedade (2007; 2012a; 2012b; 2013; 2015), e para citar outros contextos latino-americanos, indico as pesquisas sobre música argentina de Plesch (1992; 2012; 2014) e Gerling (2016), que analisa oito sonatas brasileiras para piano. Ao seu turno, Piedade afirma que a teoria das tópicas é uma ferramenta poderosa para investigar a diversidade de repertórios musicais no interior de um universo cultural delimitado, como aquele de uma música reconhecida como nacional.

Considerado-se que durante a primeira metade do século XX ocorre a consolidação de gêneros musicais no Brasil ainda hoje estáveis e operativos como pilares de boa parte da música dita brasileira, as análises de Piedade baseiam-se em uma abordagem de natureza hermenêutica e que leva em conta a dimensão sócio-cultural-histórica da música. No caso da música de Brandão, esta análise é pertinente por abranger o tipo de linguagem nacionalista modernista do qual o compositor estava imbuído.

Como mencionado, a aplicação da teoria das Tópicas para a compreensão de músicas ditas nacionalistas é também realizada por Plesch (1992; 2012; 2014) no contexto argentino. A autora, por sua vez, propõe a aplicação da teoria das Tópicas para a compreensão das “soluções musicais” adotadas pelos compositores argentinos para a inclusão da chamada argentinidade na música que chama de acadêmica com tradição europeia. Ao compreender o caso de construção de uma identidade nacional na Argentina, pode-se traçar um paralelo com a realidade brasileira, visto que são comuns as questões centrais da discussão acerca da

¹⁶ Tradução livre para: “Readers are invited to plug in their favorite pieces and see what comes out.” (AGAWU, 2009, p.107).

“identidade”, tanto por parte dos compositores como dos críticos, como a viabilidade de gerar um produto original e distinto a partir da linguagem musical herdada da Europa.

Neste panorama, Plesch apresenta a teoria das Tópicas como sendo um possível caminho para a compreensão da música dita nacionalista. Uma tópica em música é um “lugar comum”, uma estrutura convencional que funciona como símbolo, mensagens implícitas entre o criador e o ouvinte. As tópicas não são qualidades naturais da música nem são inerentes a ela, mas são construídas culturalmente, ou seja, só têm sentido dentro de seu próprio contexto cultural que nos permite reconhecer as associações de sentido convencionais com as quais têm sido equipadas.

A autora propõe que a teoria das Tópicas elucida a construção dos significados nos idiomas nacionalistas e continua defendendo a teoria construtivista do nacionalismo musical. Suas explicações sobre o funcionamento das Tópicas seguem o modelo de Monelle (2000; 2006), que está situado entre a musicologia e a história cultural como metodologia adotada. Porém, é importante o esclarecimento de que tópicas nacionalistas não são inocentes, cada uma evoca um mundo de significados que estão enredados em um sistema cultural maior e coerente. Neste sentido, músicas “Nacionais” seguem integralmente o formato das identidades coletivas e da expressão do sentimento de pertencimento e podem até ser instrumento para obter reações patrióticas nas pessoas. Plesch afirma também não ter respostas claras para perguntas importantes sobre como o significado de “nacional” é comunicado musicalmente e por que as pessoas reconhecem e respondem a ele. Segundo esta perspectiva, propõe que a nação não é uma essência primordial, mas uma construção. A ideia de *estado-nação* é considerada como sendo estreitamente relacionada à transição para a sociedade industrial e à emergência das modernas divisões territoriais. As implicações desta abordagem para a música são significativas. Se as nações, nacionalidades ou nacionalismos são construções, quer dizer que o significado precisa ser constituído como discurso, ou *imaginado*. A partir da aceitação da força construtivista da nação, é necessário lutar contra a conexão entre poesia e política. Se nações são narrativas, tradições são inventadas e comunidades imaginadas, é importante investigar quem está contando, inventando e imaginando a história.

Nacionalismos musicais, nesta perspectiva, são notadamente caracterizados pela presença de elementos do folclore tais como canções indígenas, danças, instrumentos e ritmos. Essa associação entre música tradicional e arte musical tem sido o centro do tratamento musicológico do nacionalismo da/na América Latina e é responsável pelas características da metodologia para interpretação desta música.

O nacionalismo musical funcionaria, portanto, como sistemas retóricos nos quais alusões à música tradicional constituem um sistema de tópicos. Isto refere o ouvinte a mundos de significados que foram historicamente sancionados como representativos da identidade nacional e subsequentemente incorporados à consciência nacional através de aparatos ideológicos e que convencem através de uma eloquência artificialmente construída.

A primeira contribuição da teoria das Tópicos para o nacionalismo é uma conexão mais efetiva entre música e produção de significado. Mas os autores mencionados concordam que é importante ter em mente que a tópica nacionalista não é uma citação literal de uma canção folclórica e não é uma ocorrência isolada, mas é uma ideia recorrente que perpassa o “corpus” da obra em diferentes níveis de abstração. Tópica é mais que um lugar comum. Como coleções de temas possíveis, elas efetivamente estabelecem fronteiras sobre o que pode ser dito sobre alguma coisa.

Neste sentido, a incorporação de elementos isolados da figura do *Gaúcho*, por exemplo, aparece nas obras de compositores urbanos argentinos quase sempre de classes sociais mais elevadas, e assuntos como raça e xenofobia são o coração da gênese do universo das tópicos. Assim, ouvintes enculturados com a música achariam que este repertório teria forte poder evocativo e a teoria das tópicos, neste caso, viria a fornecer uma base metodológica sólida para conceitualizar a eficácia comunicativa das obras nacionalistas. O gaúcho, neste caso, sempre considerado como “o outro”, símbolo da barbárie e obstáculo para o progresso, qualificado como sujo, pesaroso e desafinado foi no século XIX reabilitado através de um complexo processo e elevado à categoria de *herói nacional*. Assim, há uma associação do violão como expressão de afetos tristes, nostálgicos e melancólicos.

Neste panorama, Plesch (2014) faz uma adaptação da teoria das tópicos à música nacionalista argentina em que articula uma visão construtivista do nacionalismo e uma metodologia hermenêutica derivada da história cultural. Podemos encontrar três pontos mais “conclusivos” do pensamento da autora. O primeiro diz respeito à relação compositor-ouvinte, onde a efetividade de uma tópica se potencializa ao intersectar o mundo expressivo do *compositor* e o mundo perceptivo da *audiência*. O segundo ponto observa que as tópicos e a retórica não são formulações estáticas, mas seus significados se acumulam, modificam, negociam e redefinem-se permanentemente. Em seu contexto de emergência, o tropo cultural da “pena extraordinária”, objeto de estudo do artigo em questão, está claramente ligado ao projeto de construção simbólica do estado-nação e à problemática social e ideológica da época. E conclui este pensamento afirmando que é mais difícil encontrar tópicos em obras que

não têm títulos sugestivos, como Sonatas, por exemplo. Como terceiro e último ponto em um enfoque retórico-semiótico como o apresentado no texto, a identificação das tópicas é apenas o começo de uma tarefa hermenêutica mais profunda. Ritmos, melodias, escalas, imitações de instrumentos tradicionais, cadências características, etc, são indicadores de um significado mais profundo dentro da cultura, cuja elucidação, segundo o pensamento de Monelle, requer um estudo cultural completo.

Por analogia, percebe-se no Brasil esta mesma tendência de construir uma identificação nacional através da música, de como os brasileiros se veem. Piedade (2015) define a o termo musicalidade “no sentido de um conjunto de elementos musicais e simbólicos profundamente interligados que constituem uma espécie de sistema sócio-musical que orienta um mundo musical particular mundo que é produzido, reproduzido e compartilhado por uma determinada comunidade” (PIEADADE, 2015, p.2). O autor explica que ao mesmo tempo em que há na musicalidade brasileira este olhar para fora, há este desejo de inventar uma grande linguagem musical que evoque o nacional a partir das musicalidades regionais e que, por sua vez, bebem nas tradições populares. A Musicalidade, neste sentido, é “uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas.” (PIEADADE, 2013, p.3). A musicalidade é um campo que torna possível o processo comunicativo na composição, performance e audição musical. Seria uma espécie de audição de mundo, “que na performance musical ativa um sistema musical-simbólico o qual por sua vez re-enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível nos sujeitos.” (PIEADADE, 2013, p.3).

A partir da obra colocada para interpretação, e levando-se em consideração a musicalidade em questão, o trabalho do intérprete vem a ser o de identificar elementos formais que decorrem da segmentação da obra em motivos e frases, sua dimensão harmônica, texturas, etc. Através da escuta e investigação do contexto sociocultural, podem-se levantar alguns destes pilares e interpretá-los conforme sua retoricidade e intertextualidade, como tópicas, ou citações, ou alusões, para em seguida recompor uma possível estratégia narrativa e, por conseguinte, interpretativa.

Uma musicalidade entendida como brasileira, conforme foi construída a partir do modernismo na capital do país e em toda região sudeste, e que serviu como material musical-simbólico para os compositores buscarem a criação de uma música nacional, é plena de remissões a musicalidades interiores e constituintes de uma virtual brasilidade musical

conforme idealizada na primeira metade do século XX. Moldadas conforme premissas culturalmente construídas, estas ideias musicais constituem todo um sistema musical-cultural que lhes permite fazer sentido. Qualquer discurso musical reconhecido como significativo por uma comunidade é necessariamente constituído por elementos de um sistema cultural o qual se funda na visão de mundo desta comunidade.

Segundo Piedade, o entendimento do que é tradicional envolve o esquecimento da natureza híbrida que está na base do que é entendido como nosso. “Tradição é uma deformação no passado, sendo o esquecimento um gesto absolutamente necessário. Ou seja, faz parte do nosso processo histórico o esquecimento dos elementos de diversas origens que se fundem em um dado repertório musical, para que ele possa ser entendido como nosso, único.” (PIEADADE, 2013, p.6). Os compositores misturam elementos de estilos e gêneros para produzir o efeito de reconhecimento de um repertório ou uma referência a uma “musicalidade” específica, como por exemplo valsas, modinhas e serestas. O debate sobre transformações e mudanças no universo da música é, em geral, tratado através do típico discurso das influências, que acaba esterilizando processos cuja pertinência excede o indivíduo e abrange a comunidade ou a cultura.

Para analisar uma música a partir do ponto de vista do conteúdo das tópicas, é preciso acessar primeiramente o universo de “lugares comuns” do estilo entre compositor e seus intérpretes. Ao aplicar a teoria das tópicas na música brasileira é preciso levar em conta o contexto sócio-cultural e histórico. Quando se quer tratar de tópicas nacionais o problema começa com a noção de nação, como discutido anteriormente.

Agawu (2009) apresenta várias listas de tópicas elaboradas por diversos autores e que são pertinentes para analisar repertórios específicos. Por exemplo, a lista de Ratner (1980) para o repertório clássico, o amplo léxico de Janice Dickensheets que dá conta de compositores desde Weber, Chopin até Saint-Saëns e Tchaikovsky, e a lista de Marta Grabócz que propõe para a música de Liszt outro universo de tópicas e ainda outro que seja apropriado para a música de Mahler. Já a música de Bartók e Stravinsky, segundo Ratner, empresta a si mesma para as tópicas, e para estas um novo universo de tópicas é possível.

Portanto, as sugestões de Piedade quanto a um léxico de tópicas que possam vir a dar conta do repertório brasileiro podem ser adaptadas a partir da teoria e utilizadas para a compreensão da música de Vieira Brandão. Uma das características mais recorrentes aparece na oposição entre cidade e campo (PIEADADE, 2015). Coloca-se aí o dilema brasileiro de um

contraponto entre o interior rural, patriarcal e o Brasil da costa, urbano, individualista. Assim, segundo o autor, os principais conjuntos de tópicos são: *brejeiro*, *época de ouro*, *caipira*, *cadência nordestina*, *afro-brasileira*, *indígena* e *sons da floresta*. Há também a referência ao *estilo culto*, que neste tipo de abordagem pode ser considerado uma tópica.

As tópicos do universo *brejeiro* tem um espírito de jogo entre o malicioso e o buliçoso relacionado a figurações caracterizadas por subversões, brincadeiras e desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora e atraente. Configura-se, por exemplo, na aparição de glissando ou alude à figura do Malandro “que ginga a sociedade com os pés, que desliza e desafia a legalidade com sua esperteza.” (PIEADADE, 2013, p.13).

O conjunto de tópicos *época-de-ouro* evoca um Brasil antigo e inclui floreios melódicos das antigas modinhas, polcas, valsas e serestas brasileiras. Traz curvas melódicas cheias de ornamentações e saltos expressivos ao estilo lírico, diminuendos e suspensões. Remete a estilos como choro, valsa, modinha e seresta, está presente nos compositores modernistas nacionalistas e é muito recorrente na música de Villa-Lobos. Suas progressões, também muito usadas por Nazareth, retiravam amplo material do lirismo romântico europeu de compositores como Chopin.

O *caipira* incide na musicalidade do interior da região sudeste do Brasil com suas danças típicas, e formações como dupla caipira e a viola, que

“ao remeter ao passado, carrega significados importantes em relação a como os brasileiros imaginam o Brasil antigo. As tópicos caipiras evocam uma “autenticidade” que está enraizada e preservada no interior do país. A figura do caipira que de início tinha a conotação de gente atrasada, ignorante, subdesenvolvida, acabou sendo ressignificada por intelectuais e artistas marcados pelo modernismo e herderianismo e ressurgiu como figura que guardava importantes traços da brasilidade intocados pela civilização moderna. (PIEADADE, 2015, p.6)

As referências às tríades abertas típicas de acordes de viola evocam um ponteadado lento em termos harmônicos e rítmicos, como a toada caipira, por exemplo.

As *cadências nordestinas* representam o nordeste que no início do século XX passou a remontar a um “Brasil profundo” e a ser uma das fortes representações musicais brasileiras. Os contornos melódicos com frequência perpassam o modo dórico ou mixolídio.

A referência *afro-brasileira* se dá principalmente através da incorporação da gestualidade da rítmica das danças e jogos de roda e das cantigas de trabalho.

A figura do *indígena* está relacionada com o ritmo implacável e severo do mundo selvagem e, na maioria das vezes, imaginado. Caracteristicamente apresentado em forma de ostinato na música de Bartók ou Stravinsky, no Brasil esta analogia torna-se antropológicamente importante no que tange a uma estética primitivista (MOREIRA, 2010).

O universo de *sons da floresta* amplamente difundidos por Villa-Lobos perpassa os fenômenos naturais em sua brutalidade e remete aos sons de animais, de pássaros como o uirapuru, por exemplo. Outras analogias a seres fantasiosos também podem se encaixar neste universo de sons da floresta.

Por fim, a influência de um *estilo culto* é a deliberada remissão à musicalidade da modernidade europeia, principalmente a música francesa impressionista, senão a traços mais antigos do pianismo chopiniano. Esta tópica tende a ser ampliada para a apropriação de características de outros compositores consagrados na Europa.

3.4.6.2 Teoria dos gestos musicais

Humanos se comunicam através de gestos, sendo que a nossa linguagem corporal é feita de gestos e estes gestos são transpostos para a linguagem musical por analogia aos gestos corporais. Gestos humanos e, musicais, por conseguinte, interpretam de modo fundamental e inescapável os tipos de entendimento que nos ligam diretamente ao potencial significado expressivo da música.

Os princípios fundamentais do gesto humano partem da pergunta: de que maneira o gesto humano pode ser definido a fim de capturar seu status pré-linguístico? O gesto humano pode ser entendido mais genericamente como uma formação temporal expressiva, significativa e energética através de todas as modalidades humanas de percepção, ação e cognição.

Nossas percepções e ações relacionam-se entre si integrando nosso sistema sensório-motor e nos capacita a perceber auditiva, visualmente, e através do toque, paladar e olfato. Aumentar a percepção e guiar a interpretação, mudando o olho ou corpo, dedos ou língua para aumentar a perspectiva e receber feedback do estado do próprio corpo. Também nos permite manipular objetos utilizando as mãos para interpretar e dar forma, desmontar e montar, destruir e criar. Enquanto seres humanos, somos capazes de articular todas as partes do corpo para comunicar atitudes, emoções, desejos, poder, e informações de todos os tipos, consciente

ou inconscientemente movendo os músculos faciais, ou assumindo posturas corporais e articulando os sons, ritmos, e curvas de entonação da linguagem. Por fim, passamos a interagir com o ambiente, perseguindo, escapando, pegando, lutando, plantando, colhendo, entre muitas outras ações.

O resultado da correlação entre os gestos (visuais, aurais, táteis e motores) é, para Hatten (2006), chamado de intermodalidade. Esta perspectiva pode ser entendida cognitivamente referindo-se a um nível mais profundo da percepção das peças como mapas e representações das coordenadas para vários órgãos sensitivos. Neste âmbito emerge o conceito de *tropos* musicais, em que as metáforas aparecem para os casos em que uma consciente criatividade está ativamente envolvida na produção ou interpretação do significado.

Esta intermodalidade integra-se como uma experiência sensorial imediata. Assim, um gesto prototípico é uma *gestalt* temporal relativamente curta que geralmente ocorre dentro da estrutura temporal do presente experimental, ou da memória de trabalho. Em música, uma *gestalt* temporal prototípica é uma melodia, que não é entendida como uma sucessão de pequenos eventos, mas como algo que se move. Gestos prototípicos são curtos o suficiente para maximizar a absorção imagética e longos o suficiente para serem gatilhos para a atribuição de significado.

Para o desenrolar do discurso como um todo é necessária a compreensão do conceito de continuidade e do aspecto de integração entre os referidos padrões fluentes para a percepção dos eventos de coerência funcional. Um evento deixa seu rastro num ouvinte, e sua integração perceptual como um evento reflete tanto a continuidade como a padronização de uma *gestalt* temporal e imagética.

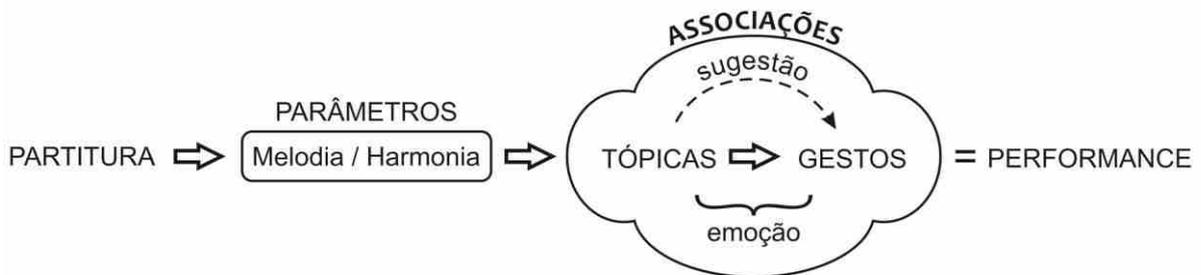
O conceito de continuidade, como mencionado anteriormente, é ampliado no conceito de Agawu (2009), como sendo uma sucessão de eventos que não necessariamente precisam se completar para dar sentido ao discurso. Segundo o princípio da periodicidade, os gestos podem se relacionar por descontinuidade, ou interrupções como parênteses.

As qualidades particulares da performance em si surgem para confirmar esta teoria e assim, a performance gestualmente realizada de um tema, que parecia sem graça, pode ser significativamente enriquecida através da reflexão e compreensão analítica dos gestos e *tópicos*. A diferença de uma performance mecânica e uma interessante pode residir em sua síntese, sua continuidade para além de uma mera sequência de alturas e ritmos enlaçados, que

fomentou uma interpretação expressivamente emergente muito mais rica. É esta *gestalt* sintética, e sua expressividade emergente, que é central na abordagem sobre os gestos.

O gesto artístico é entendido neste contexto como um movimento marcado pela significação. Nos casos em que o compositor não especificou um gesto através da notação, os aspectos do estilo e da retórica composicional devem implicar uma realização gestual. Todo movimento que um performer realiza é relevante para a produção de um som com significado, portanto, um gesto artístico.

Figura 2: Síntese do gesto artístico segundo Hatten



FONTE: A Autora (2017)

A figura mostra resumidamente a ideia do que é de amplo conhecimento entre os músicos e ratificado pela bibliografia, de que a notação tem limites e precisa ser aliada à consciência do significado estilístico. Ou seja, para a construção da performance significativa, Hatten sugere que é preciso ler para além das alturas e ritmos escritos.

3.4.6.2.1 No ritmo brasileiro: gestualidade em música brasileira

Salles (2013) explica que “a cultura brasileira está cheia de hibridismo, resultante do ato simbólico de “devoração” de culturas estrangeiras como meio de assimilação” (SALLES, 2013, p.7). Por sua vez, Costa esclarece que a análise da música brasileira pode “assumir a cultura afro-brasileira como já reconhecidamente presente na cultura brasileira e como parte formadora desta, apesar dos vários fluxos que permeiam a questão da identidade nacional brasileira e de todo o caminho percorrido pelos intelectuais e pelas pesquisas nesse sentido.” (COSTA, 2016, p.49). Squeff (1986), chama a atenção para a complexidade da questão de uma expressão musical brasileira, que segundo o pensamento da época em que escreve seu

texto, a produção de obras nacionalistas atinham-se a um nacionalismo exótico, e que desprezava mudanças sociais significativas.

O conceito de que uma ideia musical escrita é um gesto com significado, transpõe-se aqui para a incorporação do gesto no seu primeiro sentido que diz respeito ao movimento do corpo, principalmente das mãos, dos braços e da cabeça. A apropriação dos gestos associados, correta ou incorretamente, aos negros é que deu origem a um gesto musical tão significativo que pôde ser incorporado na música como tópica *afro-brasileira*. A ideia da incorporação do negro como representação da música nacional, remonta à ideia de Nepomuceno e outros nacionalistas que sabiam que teriam que recorrer às populações que na sua visão seriam periféricas ou mesmo excêntricas na sua busca por uma ópera nacional por excelência.

Os gestos do africano fundamental para a dança brasileira e latino-americana nada mais são do que a temporalização dos gestos e das danças transpostas pelo ritmo para a orquestra sinfônica ou teclado do piano. A princípio o incômodo desta transposição não era o fato de Manet, por exemplo, ter pintado uma mulher nua, e sim o fato de esta mulher ser afinal perigosamente igual às mulheres daquele tempo, e não às divindades gregas que o academismo evocava. A evocação do gesto da música de caráter nacional repete um escândalo exatamente por reviver na gênese do gesto, dos movimentos corporais neste caso, dos processos produtivos, a cultura e principalmente a presumida postura do homem do povo.

O nacionalismo brasileiro foi menos um movimento de independência cultural e mais um processo de adaptação. O que importava não era a expressão nacional, mas a adaptação desta àquela aceita como tal nos países desenvolvidos. A modernidade só poderia ser alcançada a partir da tradução da matéria prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior. A escola de Camargo Guarnieri, que reivindica o uso do modalismo, nada mais faz que incorporar definitivamente a modalidade ao sistema tonal. Como discutido na Parte I, o modelo imediato deste nacionalismo foi Villa-Lobos.

Villa-Lobos, responsável pelas mobilizações em prol do nacionalismo e Estado Novo fez sua profissão de fé em favor da música brasileira e da brasilidade um manifesto, em alguns momentos, simplesmente arrebatador. Villa-Lobos foi aceito nos Estados Unidos por ter respondido em parte à necessidade de um exótico aceitável para a nascente indústria cultural americana. Villa-Lobos nunca se aprofundou no estudo sistemático do folclore tendo se restringido à apropriação de canções de roda do Rio de Janeiro e do nordeste urbano.

Ao analisar a música de Vieira Brandão sob a ótica das tópicas, percebe-se que sua declaração ao Jornal do Comércio em 1963 dizendo que não utilizava melodias do folclore, mas compunha levando em consideração a estética modernista nacionalista, queria dizer que estava incorporando além de outros elementos a gestualidade estabelecida pela adoção de elementos afro-brasileiros pela música de concerto. As análises a seguir discutem estas questões.

4 OBRAS PARA PIANO

Composições, anotações, manuscritos completos e incompletos produzidos por Brandão foram doados pela família do compositor para o Museu Villa-Lobos e estão disponíveis para consulta presencial na Biblioteca Vieira Brandão. Há, porém, uma divergência entre as obras listadas e as disponíveis, assim nem todas as peças da lista do museu foram encontradas e outras estão incompletas, deste modo, para a pesquisa optou-se por trabalhar com as obras completas. O material disponível em outras bibliotecas no Rio de Janeiro é cópia dos manuscritos ou edições.

Assim, a lista de obras elaborada para esta pesquisa abrange as obras para piano compostas por Vieira Brandão com partituras completas e disponíveis até o momento. Tendo em vista um intenso trabalho de busca já realizado, pode-se concluir que a tabela a seguir apresenta o estado mais completo no processo de catalogação.

A obra de Vieira Brandão para piano solo não é numerosa, mas contém peças para vários níveis de habilidade pianística, de maneira geral, escritas em linguagem associada ao nacionalismo modernista de meados do século precedente. São ao todo 9 peças para piano solo com fins didáticos e 9 peças de concerto encontradas. As obras não localizadas tanto por Mariz (2000) quanto pelo Museu Villa-Lobos também integram a tabela a seguir, mas estão identificadas por asterisco (*).

Tabela 1: Peças didáticas

Nome da Obra	Ano de Composição	Subtítulo/Homenagem	Edição	Disponibilidade
Três peças infantis 1. Valsa dos Sapatinhos Vermelhos 2. Embalando* 3. Marcha Militar*	1950	À Marília	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
		Sem informação	Sem informação	Não encontrada
		Sem informação	Sem informação	Não encontrada
Suíte Mirim 1. Allegro 2. Valsinha 3. Dansa	1957	À Lorenzo Fernández	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
		À Francisco Mignone		
		À Camargo Guarnieri		
Saltitando	1971	Ao Claudio e Sérgio (Série Infantil)	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Três Mosaicos (série fácil) 1. Andante	1976	Sem subtítulo	Manuscrito	Museu Villa-Lobos

2. Allegreto 3. Moderadamente				
Chorinho	1978	Para o estudo de arpejos e escalas – para o Sérgio	Manuscrito	Museu Villa-Lobos

FONTE: A Autora (2017)

Tabela 2: Obras de Concerto

Nome da Obra	Ano de Composição	Subtítulo/Homenagem	Edição	Disponibilidade
Prelúdio n.1	1938	Improviso	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Mosaicos*	1938	Sem informação	Sem informação	Não encontrada
Suíte n.1*	1940	Sem informação	Sem informação	Não encontrada
Valsa Scherzo*	1941	Sem informação	Sem informação	Não encontrada
Capricho Improviso*	1941	Sem informação	Sem informação	Não encontrada
Seresta n.1*	1942	Sem informação	Sem informação	Não encontrada
Seresta n.2	1942	À Eunice	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
Única Seresta	1948	Série Infantil - À Eunice	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Estudo n.1	1951	À Arthur Rubinstein	Max Eschig	Museu Villa-Lobos
Estudo n.3	1955	Chorinho	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Seresta n.3	1957	À Eunice	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos
Suíte n.2*	1958	Sem informação	Sem informação	Não encontrada
Tocata n.1 (Estudo n.4)	1959	Homenagem a Villa-Lobos	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Estudo n.2	1965	À Ernesto Nazareth	Manuscrito	Museu Villa-Lobos
Seresta n.4	1969	Sem subtítulo	Irmãos Vitale	Museu Villa-Lobos

FONTE: A Autora (2017)

Além das peças para piano solo, Vieira Brandão compôs em 1937, no Rio de Janeiro, a Fantasia Concertante para Piano e Orquestra revista em 1959. Em 1981, Brandão transcreveu parte da Orquestra da Fantasia para piano.

Vieira Brandão também transcreveu para piano os prelúdios para violão solo de Villa-Lobos, que foram publicados em 1970 pela editora francesa Max Eschig. Segundo Wolf e Alessandrini (2007), “mesmo sendo de grande interesse musical, além de idiomáticamente pianísticas, as transcrições de Vieira Brandão tiveram pequena repercussão, sendo praticamente desconhecidas, mesmo entre os pianistas.” (WOLF; ALESSANDRINI, 2007, p.54).

Além dos prelúdios, em 1994 Brandão transcreveu para piano o 1º álbum de Estudos para violão de Villa-Lobos e em 1995 o segundo álbum. As partituras disponíveis são do Estudo 1 ao 8 e encontram-se manuscritas. As partituras dos Estudos 9 a 12 não foram encontradas.

Em 1950, Brandão ingressou na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), defendendo Tese de Livre Docência intitulada “O nacionalismo na música brasileira para

piano”, escrita em 1949. Nela, tratou de obras para piano de reconhecidos compositores do nacionalismo e dedicou a maior parte do trabalho para comentar a respeito de obras para piano de Villa-Lobos. Este conteúdo específico aliado à sua experiência com o repertório de Villa-Lobos suscita questionamentos sobre quais elementos ou processos composicionais teriam chamado mais a atenção de Brandão e que possivelmente teriam influenciado diretamente o seu trabalho como compositor.

A maioria dos manuscritos disponíveis são cópias anotadas pelo compositor em 1994, ano do I Concurso Vieira Brandão ocorrido no CBM. Segundo as instruções do Concurso, as partituras estariam disponíveis no Conservatório Brasileiro de Música (CBM). Conforme informações da família, existe uma grande probabilidade de que nesta ocasião Brandão tenha selecionado e revisado suas próprias obras e incluído o Copyright Biblioteca Nacional, sendo que não há notícias dos manuscritos originais.

4.1. ANÁLISES

As análises a seguir incorporam e combinam os conceitos apresentados no capítulo anterior. A maneira como são apresentadas as reflexões analíticas tem a música em primeiro plano, ou seja, não procurei adaptá-las a alguma teoria prescrita, mas sim buscar referenciais que auxiliem a compreensão da música de Brandão. Portanto, a apresentação do texto musical como discurso está de acordo com as análises de Agawu (2009) que entende que cada obra tem sua forma particular e seria artificial tentar enquadrar obras em formas rígidas preestabelecidas. A composição neste caso é compreendida como uma sucessão de eventos, unificados ou segmentados, que são repetidos às vezes de forma exata ou inexata. As associações entre estes eventos, neste trabalho entendidos como gestos (HATTEN, 2004), e a natureza da sua sucessão determinam o significado da construção.

Ainda segundo Agawu (2009), para interpretar uma obra é necessário estar familiarizado com a linguagem particular de um compositor. Para entender a linguagem musical utilizada por Brandão e quais tipos de eventos (gestos) musicais se sucedem na sua música, a abordagem de Bloom (1990) se faz pertinente ao afirmar que a influência é uma relação inescapável entre uma obra e outras que a precedem. No ato de procurar uma identidade própria, o artista apropria-se de textos precursores ao tentar, na sua própria escrita, corrigir de forma criativa aquilo que julga não ter realizado plenamente. Ao longo de sua trajetória um artista pode também trabalhar novamente com elementos de suas próprias obras.

A apropriação deste modelo preenche algumas lacunas: integra musicologia, teoria e crítica; traz um método de avaliação crítica que é histórica e analítica; acomoda os paradoxos da influência mostrando originalidade e tradição, continuidade e mudança. Propõe também um modelo que analisa a obra como uma série de elementos relacionais (KORSYN, 1991). As análises da obra de Brandão partem desta premissa¹⁷.

Ainda segundo Bloom, um compositor forte é o que homenageia seu predecessor sem receio de mostrar os pontos de convergência entre a nova obra e sua precedente. Brandão presta algumas homenagens explícitas a outros compositores, como por exemplo, na *Suite Mirim* de cunho didático e os 4 *Estudos*. Além de a homenagem constar no subtítulo, a estética da obra faz referência à música do compositor homenageado. Quando Brandão declara (JORNAL DO COMÉRCIO, 1963) que não usava melodias do folclore, pode-se entender que ele, de fato, incorporava os gestos da música brasileira porque fazia parte da sua linguagem. Antes de prosseguir, saliento que o compositor não pratica um simples ato de copiar e colar, mas trata-se de um processo sutil de captura do estilo musical dos predecessores e do seu gosto por dialogar com músicos que admirava.

A abordagem de Hutcheon (2000), neste caso, amplia a ideia de significação ao levar em consideração a percepção do ouvinte nos processos de influência. A ideia da autora de que o ouvinte pode atribuir a referência que preferir ou perceber permeia as análises a seguir no sentido de que as analogias de um determinado gesto a uma referência são decisões interpretativas não prescritivas.

Os parâmetros para analisar os eventos musicais são os estabelecidos por Agawu (2009): *início-meio-fim; ponto culminante; periodicidade, modos de fala, canção e dança e narratividade*. Neste trabalho, o último parâmetro - *tópicos* - foi ampliado no sentido de tratar-se de um gesto musical ao qual se atribui um significado culturalmente construído.

Por fim, a abordagem analítica busca fundamentar a performance de natureza hermenêutica levando em conta a dimensão sócio-cultural-histórica da música.

¹⁷ Estudos recentes sobre a influência na música de compositores brasileiros podem ser encontrados nos trabalhos de Gerling e Barrenechea (2000) e Freitas (2009).

4.1.1. Peças didáticas

4.1.1.1 Três Peças Infantis (1950) - Valsa dos Sapatinhos Vermelhos

O gosto musical recorrente no Rio de Janeiro em meados do século XX mostra estreita aproximação com as práticas europeias:

Na Europa, a partir da segunda metade do século XIX o gosto pela ópera italiana estava ficando *demodé* e cedendo lugar à música "séria" dos compositores germânicos. A música germânica estava de acordo com os novos ideais de "arte pura" difundidos e adotados nos grandes centros. O conceito de "boa música", em voga em Paris era trazido ao Rio por intelectuais e aristocratas. [...] O repertório clássico, em si, não era compreendido e apreciado senão por aqueles iniciados na nova estética. (BARROS, 1998).

É neste contexto que Brandão escreve a *Valsa dos Sapatinhos Vermelhos*¹⁸, fazendo referência à música de salão transferida para a intimidade do lar burguês. Barros (1998) esclarece ainda que “essa mudança não se limitava aos concertos, mas se fazia sentir também no repertório doméstico, pois o pianismo de salão tinha o papel de repetidor e simbolizador, em miniatura, do que ocorria musical e politicamente na sociedade”.

A *Valsa* foi uma das primeiras obras escritas para piano por Brandão, e sua ideia musical simboliza o tropo de Bloom chamado de *kenosis*, ou seja, uma valsa vienense deslocada de seu contexto e trazida para as casas dos estudantes brasileiros de piano ansiando por uma “boa educação”, que na década de 50 subentendia o estudo da “boa música” ao piano. Por isso, não é difícil de entender porque esta foi uma das poucas obras de Brandão a ser publicada. Isto confirma um gosto da sociedade brasileira pela música germânica, especialmente do classicismo vienense. Neste caso, e em várias outras obras compreende-se que “para os compositores brasileiros, as grandes obras clássicas trazem um terrível desafio: o de alcançar um lugar no panteão dos imortais.” (BARROS, 1998).

A sonoridade assemelha-se ao que fazia o jovem Beethoven em suas danças alemãs. Observa-se, por exemplo, a semelhança entre o gesto inicial da dança WoO 8¹⁹ n.1 de Beethoven e a valsa de Brandão. Esta semelhança pode ser vista como a “transcontextualização” (HUTCHEON, 2000), a repetição com diferença.

¹⁸ Das três peças somente esta, a primeira, foi publicada e encontrada. A segunda é *Embalando* e a terceira *Marcha Militar*.

¹⁹ As 12 Contredanses (WoO 14), 12 German Dances (WoO 8), e 6 Minuets (WoO 9) foram escritas entre 1792 e 1797 durante a estadia de Beethoven em Viena para estudar com Haydn. Originalmente foram escritas para orquestra e devido à ampla aceitação nos salões, foram logo transcritas para o piano.

Figura 3: Compassos iniciais da Dança WoO 8 n.1 de Beethoven e compassos iniciais da Valsa dos Sapatinhos Vermelhos de Brandão

Brandão apresenta o discurso da *Valsa* em forma de um rondó. Os 102 compassos estão divididos em 5 segmentos, sendo critério para a segmentação a retomada do gesto inicial dos compassos 1-4.

Figura 4: Esquema Formal da Valsa dos Sapatinhos Vermelhos

UNIDADES	A (c.1-22)	B (c.23-53)	A (c.54-57)	C (c.76-91)	CODA (c.92-100)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Época de Ouro Beethoven	Desafio do Pianista	Época de Ouro	PONTO CULMINANTE Clinamen	Desafio do Pianista (Glissando)

FONTE: A Autora (2017)

A primeira unidade (A) apresenta o material musical a ser trabalhado na tonalidade de DóM, ou seja, um conjunto de gestos que por se tratarem das danças de salão nos ambientes aristocráticos na primeira metade do século XX, remetem ao conjunto de tópicos da *época-de-ouro*. O estabelecimento da tonalidade é confirmado com o início, meio e fim representado por I-V, prolongando a dominante (c.15) até a resolução da cadência que é por sua vez o início da próxima unidade (B). À unidade B Brandão reserva os momentos de modulação e de

maior movimentação harmônica, proporcionando um efeito de contraste entre o modo de dança da peça em relação à unidade A. Na unidade B, aparece também a melodia principal cuidadosamente escrita em *cantabile* (c.31) na mão esquerda, o que pode ser visto como desafio técnico ao pianista iniciante, mas sem causar estranheza ou interromper o fluxo da periodicidade da obra.

Após a repetição da unidade A, é à unidade C que Brandão reserva o ponto culminante da *Valsa*. A interrupção do fluxo da homenagem a Beethoven (c.89) faz com que a mudança de direção, ou *clinamen*, coincida com a surpresa ocasionada pelo arpejo repentino em LáBM. Este gesto ascendente é seguido de um intenso gesto descendente da coda (c.94) que nada deixa de opção senão a finalização da peça, num glissando (c.100) em dó.

É possível observar a propriedade com que Brandão escreve para o seu instrumento aliando a indicação de um final de frase à escrita de um gesto harmônico e melódico que gradativamente pára a ideia musical para o início de outra. Sugere-se que o intérprete tenha consciência desta segmentação, o que favorece a articulação das indicações de fraseado, como *diminuendo* e *rallentando* nos finais de cada unidade, para a retomada do fôlego para iniciar a nova seção sem prejudicar a eloquência do discurso.

4.1.1.2 Suíte Mirim (1957)

Assim como faz nos Mosaicos anos mais tarde, Brandão escreve a *Suíte Mirim* homenageando o pianismo de grandes inovadores do piano. Esta peça de Brandão é uma homenagem ao repertório de compositores brasileiros fortes que são seus antecessores reverenciados não somente na sua Tese de Livre Docência (1949), mas agora no subtítulo e na linguagem composicional das peças. Em sua Tese, Brandão trabalha com a obra de “grandes mestres brasileiros, compositores ilustres cuja tradição merece nosso respeito, como pioneiros em benefício de nossa cultura musical, envidaram esforços no sentido de elevar o padrão artístico de suas gerações.” (BRANDÃO, 1949). Tece comentários analíticos sobre os “trabalhos para piano, desses compositores [...] que entre alguns deles já tinham preocupação nacionalista e realizaram tentativas para ‘criar’ uma música brasileira.” (BRANDÃO, 1949,p.2). Dos quatro compositores em questão, Lorenzo Fernández, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos, os três primeiros têm suas estéticas homenageadas na *Suíte Mirim*.

4.1.1.2.1 Allegro (à Lorenzo Fernandez)

Em sua Tese, Brandão destaca os *Estudos em Forma de Sonatina* de Lorenzo Fernandez como uma das peças representativas do seu desejo de criar uma música brasileira e salienta que “são uma obra de exemplar tratamento pianístico” (BRANDÃO, 1949, p.13). Inicia a *Suíte Mirim* fazendo referência ao gesto de abertura do primeiro estudo de Lorenzo Fernández, mas escreve a melodia principal na voz superior a ser tocada pela mão direita e apesar de utilizar a mesma fórmula de compasso, a figuração acrescida de valores menores do caso de Brandão torna o andamento da música mais ligeiro. Ou seja, onde Fernández escreve semínimas e colcheias, Brandão utiliza colcheias e semicolcheias.

Figura 5: Gesto inicial (c.1-4) Allegro dos Três Estudos em Forma de Sonatina de L. Fernández e a melodia principal (c.5-7) do Allegro de Brandão

The image displays two musical staves. The upper staff is for the piece by Lorenzo Fernández, starting with the tempo marking 'All.º con brío' and a quarter note equal to 132. The music is in 2/4 time and begins with a piano introduction marked 'mf'. The lower staff is for the piece by Brandão, also in 2/4 time, showing a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Além da referência por escrito sobre os *Três Estudos*, a sonoridade do *Allegro* faz referência a outras peças de Lorenzo Fernández, qual seja a *Boneca Yayá* da *Suíte Infantil*, por exemplo, estabelecendo a narratividade dentro do universo de brincadeiras das crianças.

O discurso nesta peça é apresentado mais uma vez em quatro unidades A-B-A'-C que contrastam principalmente no que diz respeito ao material temático e alternância de registro em que a melodia principal aparece. Nas unidades A, a melodia está na região mais aguda, a

ser executada pela mão direita e nas unidades B e C, é a mão esquerda que toca a melodia principal.

Figura 6: Esquema formal do *Allegro da Suite Mirim*

UNIDADES	Intro (c.1-4)	A (c.5-12)	B (c.13-19)	A' (c.20-27)	C (c.28-35)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Brincadeira	MD melodia principal	ME melodia principal	Nordestinas	
INTERTEXTO	Três estudos em forma de Sonatina (Fernandéz) Boneca Yaya				

FONTE: A Autora (2017)

A inclusão da 7ª abaixada no tenor da seção A' traz à luz as tópicas nordestinas que fazem uso do modo mixolídio para compor a textura sonora brasileira. Isto confere com a observação de Brandão de que esta é “uma das constâncias melódicas da música folclórica do nordeste brasileiro.” (BRANDÃO, 1949, p.13).

4.1.1.2.2 *Valsinha (À Francisco Mignone)*

Francisco Mignone é homenageado por meio da *Valsinha*, em uma referência direta à estética das suas *Valsas de Esquina*. Brandão afirma que as valsas são o tratamento refinado de um gosto popular genuinamente urbano, os chorões, em que o piano imita a alternância dos solos de cada um dos instrumentos dos conjuntos. A *Valsinha* é, portanto, escrita guardando a “riqueza melódica e a simplicidade harmônica dessa saborosa criação popular.” (BRANDÃO, 1949, p.10).

Para homenagear o “Rei da Valsa”, como diria Manoel Bandeira, Brandão constrói todo seu discurso sobre o modo de dança. Reis (2010) ao comentar as Valsas de Mignone²⁰, explica que este compositor seguia certa tendência romântica ao escrever em sua maioria peças de curta duração tendo a Valsa como estilo preferido: quase um terço de suas peças para piano solo são valsas.

²⁰ As 12 Valsas de Esquina foram compostas entre 1938 e 1943, e as 12 Valsas-Choro, de 1946 a 1955.

Em uma atitude antitética²¹, sob o tropo *tessera* de Bloom, e guardando características da música popular urbana, Brandão escreve o que poderia ser a “13 Valsa-Choro”. O discurso da Valsinha poderia ser entendido simplesmente como A-B-A em que B é uma parte contrastante. Mas é interessante observar que ao abordar a obra como uma narrativa (Agawu, 2009), a seção B desta peça, compreendida entre os compassos 29 e 36 funciona como um parêntesis no discurso. Nesta seção o gesto inicial da Valsa fica em suspenso e um novo caráter aparece, um novo acontecimento interrompe a narrativa. Ou seja, o gesto legato e flexível do *Um poco rubato* dá lugar ao timbre característico resultante da utilização da *Una Corda*, somado a um toque preciso relacionado ao staccato (c.29) do *Piu mosso*. O retorno à seção A confere ao ouvinte a sensação de uma volta para casa, assim que o intérprete retoma o toque legato e o caráter de calma.

4.1.1.2.3 Dança (À Camargo Guarnieri)

Em sua Tese Brandão refere-se a Guarnieri como “verdadeiro líder nessa estética nova que está orientando a música erudita brasileira.” (Brandão, 1949, p.39), e enfatiza que este compositor exprime “com linguagem pessoal suas ideias sobre uma música de caráter nacional.” (BRANDÃO, 1949, p.40). No ano em que a Tese foi escrita, Camargo Guarnieri já havia composto as 3 primeiras das suas 8 Sonatinas. Brandão fala sobre uma Sonatina sem especificar a qual sonatina se referia. Já ao analisar a homenagem musical de Brandão a Guarnieri, ou seja, a Dança da *Suite Mirim*, é possível constatar que esta faz referência através dos modos de dança aos elementos da Terceira Sonatina de Guarnieri.

A terceira peça da *Suite Mirim* tem o modo de dança explícito já no título, é escrita em binário, e o discurso inicia já com um ostinato que se estende ao longo de toda peça. A presença de um ostinato confirma a brasilidade através rítmica do negro incorporada pelo nacionalismo de Guarnieri (SQUEFF, 1986), e que em música podemos chamar de tópicas *afro-brasileiras* (PIEADADE, 2015).

²¹ Korsyn (1991) explica este tipo de relação entre Chopin e Brahms.

Figura 7: Gesto inicial (c.1-4) da dança



A forma do discurso relaciona-se com a maneira como Guarnieri organiza o primeiro movimento da referida sonatina: duas partes contrastantes conectadas por uma seção de transição.

Figura 8: Esquema Formal da Dança da Suite Mirim

FONTE: A Autora (2017)

UNIDADES	A	Transição	B	A	CODA
PARTES	a1 + a2 (c.1-14) (c.15-26)	(c.27-39)	(c.40-49)	D.C al \oplus	(c.63-72)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Afro-brasileiras Modo de Dança Nordestinas	Modo de Dança	Nordestinas Modo de Dança	Repetição Literal de A	Nordestina Modo de Dança
INTERTEXTO	Sonatina 3 (Guarnieri)		Cantiga de Cego		

FONTE: A Autora (2017)

Guarnieri faz uso da *cantiga de cego*, em modo hipolídio e rítmica sincopada como segundo tema (BENCKE, 2010), ou seja, utiliza uma tópica *nordestina* para construção do segundo gesto temático. Ao construir a homenagem, Brandão amplia o uso deste modo para construir as seções da *Dança*. Confirma a homenagem a Guarnieri visto que tanto o ostinato que permeia toda a dança quanto os gestos melódicos das seções A e B concernem ao motivo inicial do primeiro tema e ao *canto de cego* apresentado no segundo tema na terceira sonatina.

É interessante observar que Brandão apropria-se da linguagem de Guarnieri, que passa a ser um traço de sua própria linguagem como compositor. Isto se confirma ao observar que a sonoridade de alguns trechos da *Dança* remete o ouvinte à *Toccata* do próprio Brandão que viria a ser escrita em 1959 em homenagem a Villa-Lobos.

4.1.1.3 Saltitando (1971)

Dedicada aos seus filhos, que na época da composição da peça estudavam piano, o discurso desta peça é sobre o diálogo entre as mãos direita e esquerda. Antes de tudo a maneira como o gesto principal é apresentado remete aos jogos em que as mãos vão literalmente *Saltitando* pelo teclado. Além disso, pode-se relacionar o gesto de segunda menor à uma paródia de *Pour Elise* de Beethoven. A adequação da escrita para o teclado revela a propriedade com que Brandão manipulava a técnica do instrumento e tinha a preocupação e o preciosismo ao escrever peças didáticas que funcionam bem e permitem ao estudante iniciante divertir-se enquanto manipula o material musical. Este tipo de escrita confere com a tendência atual em que o instrumentista²² é tratado como parte do processo da construção de significado. Ou seja, é praticamente impossível conceber e compreender *Saltitando* sem levar em consideração o diálogo entre as mãos e a implicação que estes saltos causam à significação²³.

O que Brandão propôs foi uma maneira de estudar deslocamentos e o conforto com a “geografia” do teclado a partir de uma peça musicalmente interessante. Esta estratégia foi utilizada anteriormente, por exemplo, por Chopin nos *Estudos op.10* e *op.25*, em que uma determinada questão técnica é inserida em um contexto musical ultrapassando os limites do exercício para tornar-se uma peça de concerto.

Nesta pequena peça em compasso binário simples, sol menor, o discurso nos 39 compassos é construído em duas unidades contrastantes A (c.1-15) B (c.16-26) A (27-36) mais a CODA (c.37-39). Este contraste se dá principalmente entre a natureza dos movimentos de salto a serem trabalhados na obra.

²² Ver Capítulo 2 deste trabalho.

²³ Foge do escopo deste trabalho a análise dos gestos do intérprete enquanto realização física. Portanto, atendo-me aos gestos enquanto compreensão das estruturas musicais que se projetam temporalmente no campo das ideias.

Na unidade A (c.1-15), o gesto principal é uma melodia de terça descendente alternada com uma nota pedal, em uma extensão de no máximo um intervalo de 4ª. O salto é realizado nos momentos em que este gesto passa de uma mão para a outra.

Figura 9: Saltos entre Mão Direita e Mão Esquerda (c.1-5) na unidade A

The musical score for Figure 9 shows two staves in 2/4 time. The right hand (MÃO DIREITA) is circled in green, and the left hand (MÃO ESQUERDA) is boxed in orange. The right hand starts with a melody of eighth notes, and the left hand provides a bass line. There are dynamic markings *mf* and *p*.

Já na unidade B, o salto explorado é o de oitava tanto em uma mão quanto entre as duas mãos.

Figura 10: Saltos de oitava na unidade B (c.16-20)

The musical score for Figure 10 shows two staves in 2/4 time. The right hand (treble clef) has a melody with eighth notes, and the left hand (bass clef) has a bass line. There are dynamic markings *pp* and *cresc.*, and performance instructions: *cedendo e rit.*, *a tempo*, *apressando e cresc.*, and *8va*.

Este salto de oitava é intensificado com o recurso da repetição até atingir o ponto culminante da peça no compasso 21, como uma onda, e seguir *cedendo* até retomar o gesto da unidade A no compasso 27.

Neste momento cabe uma ressalva sobre o manuscrito: para que todo esse gesto seja construído dentro do discurso, subentende-se que o compositor esqueceu-se de escrever uma clave de sol no pentagrama inferior no compasso 24. A partitura anexa a este trabalho apresenta a versão corrigida. Caso fosse mantido este equívoco de escrita e o pianista tocasse

a nota inferior como sendo fá2, todo o discurso construído na peça seria quebrado e teria sua periodicidade interrompida.

4.1.1.4 Três Mosaicos (série fácil) (1976)

Trata-se das peças tecnicamente mais simples escritas para piano por Brandão, e apresentam uma linguagem musical que permite com que os jovens instrumentistas tenham contato com o pianismo de obras canônicas. São peças curtas com fins didáticos e sem dedicatória nos títulos. Assim, a periodicidade das três peças pode ser entendida como contínua, como a declamação de pequenos poemas, ou seja, em forma *through-composed*. Isto é, uma peça completa pensada linearmente, sem repetição interna das partes e sem divisão em seções. Assim como outros compositores nacionalistas brasileiros como Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez, por exemplo, Brandão escreve obras fazendo referência a Bach, Beethoven e outros compositores clássico-românticos europeus. Esta postura confirma o quarto ponto que resume a teoria de Bloom, apresentada no capítulo anterior, que diz respeito à sensação do artista de ter chegado atrasado. Apesar de não ter uma homenagem escrita como subtítulo das peças, os *Mosaicos* podem ser vistos como uma pequena história da técnica pianística em três partes: Bach-Mozart-Schumann.

Este é um tipo de postura do compositor através de sua escrita musical ao qual Hutcheon (2000) dá o nome de paródia, em um processo de “transcontextualização”, ou seja, um material pré-existente utilizado em um novo contexto para novos propósitos.

4.1.1.4.1 *Andante*

A primeira peça é escrita em compasso binário simples e na tonalidade de Mím. O gesto inicial compreende uma quinta descendente, numa posição “para os cinco dedos” e é trabalhado em cânone entre as duas mãos. Tem caráter de cantilena e soa como uma invenção a duas vozes. Pelo caráter e comportamento melódico, o ouvinte poderia relacionar o primeiro *Mosaico* à invenção de número 6.

O cuidado de Brandão com o idiomatismo do instrumento em uma peça didática pode ser observado no uso de fragmentos de escala para construir a condução harmônica em torno de I-V-I. A escrita permite que a mão do pianista, e neste caso pressupõe-se que seja a pequena mão de uma criança, esteja confortavelmente acomodada no instrumento. O

comportamento do contraponto imitativo também é cuidadosamente construído a fim de evitar passagens com complicações desnecessárias que comprometam a periodicidade do discurso, que tem seu ponto culminante no compasso 17, meticulosamente coincidindo com a resolução da dominante SiM na Tônica Mim, com a marcação de dinâmica de crescendo e com a articulação da forma, que retorna para um recomeço na anacruse para o compasso 21 .

Sugere-se, contudo que a indicação de metrônomo parece estar equivocada: *marca + ou – 76 para colcheia*, mas tocando neste andamento a música fica lenta demais e não faz muito sentido a indicação Andante. O mais coerente para a compreensão dos gestos que denotam um andar vem a ser o metrônomo 76 aplicado à semínima.

4.1.1.4.2 *Alegretto*

O modo de dança manifesta-se significativamente nesta peça que tem como influência a contradança inglesa do século XVII, da qual compositores do período clássico, como Mozart e o jovem Beethoven, fizeram amplo uso em suas obras (RATNER, 1980). Assim como o Allegretto dos *Mosaicos*, as contradanças são frequentemente em compasso binário simples, em tonalidade maior, e neste caso Fá Maior. São bem articuladas, brilhantes e alegres, e com uma condução melódica simples, por serem tradicionalmente repetidas muitas vezes. É, portanto, indesejado que as contradanças sejam ornamentadas demais.

Há um trabalho de articulação alternando notas em legato e staccato, o que confere leveza e o caráter dançado da peça, em que a melodia é tocada alternadamente pelas mãos direita e esquerda como pergunta e resposta. Este tipo de tratamento instrumental da contradança refere-se principalmente à escrita de Mozart.

4.1.1.4.3 *Moderadamente (cantabile)*

O caráter da homenagem prestada no terceiro *Mosaico* refere-se à Schumann e ao caráter parodiado de *Melodie, Trällerliedchen e Stückchen*, três das peças encontradas nas primeiras páginas do *Álbum da Juventude* op.68. Esta pequena cantilena escrita em compasso ternário simples e na tonalidade de Sol Maior, tem o modo de canto acionado através da textura contrapontística resultante de elaborações escalares na mão esquerda (c.1-7). O gesto melódico principal aparece delineado tanto na mão direita quanto na mão esquerda (c.13-19).

Trata-se de contraponto sofisticadamente elaborado em uma canção aparentemente singela e que segue os moldes do precursor.

Como sugestão para o pianista, a questão da elaboração contrapobística com as trocas de vozes aliadas à realização das dinâmicas, *f*, *p*, dos crescendos e decrescendos contribuem para criar a ambientação das narrativas dos contos fantásticos tão recorrentes em Schumann. Além disso, processos harmônicos típicos da geração Romântica²⁴ europeia são recursos empregados na *coda* da peça (entre os compassos 27 a 30) para reforçar a homenagem ao compositor romântico. Depois de construir início e meio da obra com a regularidade da frase de quatro compassos, é no final, a partir do compasso 27, que a regularidade da quadratura é quebrada com a extensão da última frase. Ao invés de simplesmente resolver na tônica SolM, Brandão prolonga a dominante, intensifica o ritmo harmônico e insere nos tempos fracos acordes de dominante da dominante que não se resolvem. No compasso 33 a cadência plagal é realizada com o emprego de uma relação de medianes. MibM que é uma subdominante oriunda do campo harmônico da homônima menor.

4.1.1.5 Chorinho (1978)

Esta peça traz como subtítulo *para o estudo de arpejos e escalas* e foi escrita em homenagem ao Sérgio, filho do compositor, que à época estudava piano. Assim como em *Saltitando*, no *Chorinho* Brandão mostra seu apreço pelo desenvolvimento técnico do aluno sempre atrelado ao conhecimento de repertório. A presença de Nazareth nesta peça é significativa, tanto no tratamento do material musical quanto na forma, resultando numa sonoridade característica dos seus chorinhos.

²⁴ Expressão utilizada por Charles Rosen (2000).

Figura 11: Esquema Formal do *Chorinho*

UNIDADES	A (c.1-9)	B (c.10-42)	A (c.1-9)	C (c.43-79)	A (c.1-9/80-81)
TONALIDADES	DóM	MibM	DóM	Lám	DóM
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Apresentação da Época de Ouro	Escalas	Repetição Literal de A	Arpejos	Repetição de A + final
INTERTEXTO	Nazareth				

FONTE: A Autora (2017)

O discurso é construído a partir dos gestos apresentados na Unidade A, a menor das três, e são ampliados e desenvolvidos nas unidades seguintes. Todo o material do discurso é construído a partir de gestos que, além de serem escalas para o desenvolvimento do pianista intermediário, são tópicas chamadas *época-de-ouro*. Ou seja, são figurações que remetem diretamente ao baixo do violão, às flautas e à rítmica do choro.

Figura 12: Início da Unidade A (c.1-4) com gestos a serem desenvolvidos nas unidades B e C

Chorinho
para estudo de escalas e arpejos
para o Sérgio

José Vieira Brandão
Rio, 07/02/1978

Alegremente ♩ = 92 a 100

ESCALAS - Unidade B

ARPEJOS - Unidade C

O tratamento harmônico do *Chorinho* também remete ao imaginário sonoro do choro. Além disso, Brandão tem o cuidado de fazer com que as modulações, mostradas na Figura 6,

entre as unidades do discurso tornem-se apropriadas para trabalhar uma ampla variedade de formas das escalas com as quais o pianista precisa ter familiaridade não somente ao longo da peça, mas para o seu desenvolvimento técnico-artístico.

4.1.2 Peças de concerto

4.1.2.1 Prelúdio n.1 (1938)

Sendo a primeira obra escrita por Brandão para piano solo, o Prelúdio não traz uma dedicatória como subtítulo, mas sim *Improviso*. Esta designação sugere a presença forte do pianista improvisando em seu instrumento. Em acréscimo, a indicação *n.1* sugeriria uma continuidade que não foi constatada.

Como documentado, Brandão esteve muito próximo do processo de composição de Villa-Lobos nas décadas de 1930 até o falecimento em 1959. Por isso, pode-se aventar a possibilidade de ele ter acompanhado a composição dos prelúdios para violão e pretendido transcrevê-los como de fato o fez e mais, poderia ter projetado uma série de prelúdios para piano, mas parado no primeiro deles. Trata-se então do que Bloom descreve por Apophrades, sabendo que o mestre havia projetado a escrita de prelúdio para violão (1940), o sucessor escreveu o seu próprio prelúdio para piano antes de transcrever os de Villa-Lobos, fato ocorrido somente em 1970. Segundo Wolf e Alesandrini (2007), Brandão fez uma releitura do original baseado em suas experiências como profícuo pianista e intérprete de Villa-Lobos, e ao escrever seu próprio prelúdio, poderia ter em mente a ambientação musical das suas transcrições. Apesar disso, não há notícias de que Brandão tenha de fato escrito outros prelúdios além deste.

O discurso do Prelúdio está construído em 53 compassos em que predomina o modo de canto na tonalidade de Sol Maior, e forma **A**(c.1-21) **B**(c.25-41) **A**. Os gestos ao longo do improviso sinalizam mesmo no início da carreira um pianismo maduro, ao mesmo tempo em que os contornos do discurso guardam o modo de canto, remetendo à ambientação que seria presente nas serestas e nas suas canções. A música vocal, portanto, veio a ocupar lugar de destaque no trabalho de Brandão, que abordava:

[o] gênero da canção quase sempre de modo simples e conciso, ora mostrando relações diretas com maneiras populares de expressão vocal [...] ora tendendo a pensamento mais abstrato e a desenho melódico harmônico um pouco mais arrojado.[...] destaque-se a notável capacidade do compositor em levar o intérprete a dizer o texto, fugindo de arroubos líricos que afastassem esta música de suas origens populares, claras ou apenas pressentidas. (BECK, 1998, p.11).

4.1.2.2 Serestas

Na Tabela 2, que lista as obras de concerto escritas por Brandão, encontra-se a citação de 5 Serestas, porém, a *Seresta n.1* não foi encontrada até o presente momento. Estas peças não foram concebidas como conjunto e apenas a n.2 e a n.3 foram publicadas. O caráter das 4 peças existentes tem como principal influência a mais antiga tradição musical urbana – a serenata (LIVINGSTON-ISENHOOR & GARCIA, 2005). De maneira geral, elementos da canção estão fortemente presentes e os acompanhamentos remetem a figurações dos violões de grupos urbanos de choro do início do século XX, trazidos para a linguagem pianística. Agawu (2009) considera que este tipo de figuração refere-se ao modo de canção e modo de dança.

Assim é possível, logo em uma primeira audição e observação, reconhecer tópicos que se enquadram tanto na categorização de Piedade (2013) como *época-de-ouro* – qual seja a apropriação de segmentos característicos compartilhados na música de Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Tupynambá, quanto uma ambientação construída sobre o *estilo culto* do início do século XIX. Por sua vez, Almeida (1999) apresenta elementos musicais constantes do choro e que tradicionalmente estão presentes na escrita pianística tanto de Mignone quanto de Chiquinha Gonzaga. Não é por acaso que identificamos nas Serestas elementos da forma, harmonia e textura provenientes da instrumentação característica do choro. Estes procedimentos composicionais atestam mais uma vez sua “devoção” para com Villa Lobos. No entanto, a escrita de Brandão apresenta um forte componente de identidade própria como se verá nas análises a seguir.

A sonoridade do choro pode ser entendida como resultado da fusão da habanera pela rítmica, da polca pelo andamento, da apropriação da síncopa africana modificada, tendo ainda influências do lundu mesclado com a toada. Como se vê, trata-se de um gênero híbrido como o povo que o desenvolveu. A seresta é parte da tradição da modinha, e a diferença entre elas é difícil de definir. Mesmo assim, a maior distinção entre os estilos está no local da performance, ou seja, a modinha era tocada nos salões enquanto a seresta era praticada ao ar livre. Segundo Livingston-Isenhour & Garcia (2005) explicam ainda que enquanto as tradições europeias dominaram a música clássica e popular em termos de vocabulário harmônico, estilo de melodia, forma e instrumentação, as tradições musicais africanas emprestam a complexidade rítmica, que é o fator mais importante para o desenvolvimento da distinção da música brasileira.

Muitas das obras de Brandão apresentam características que remetem à tradição seresteira, seja como homenagem deliberada, seja como sugestões e indicações de performance pelo próprio compositor. Os gestos predominantes derivam das síncopas tanto do maxixe, que segundo Almeida (1999) surgiu da maneira peculiar das classes populares dançarem a polca com passos complicados e de influência africana, quanto da habanera.

Figura 13: Padrão rítmico do maxixe



Figura 14: Padrão rítmico da habanera



A maneira como Brandão se apropria do choro nas suas obras nos remete ao que Hutcheon (2009) designa como paródia, ou seja, repetição com diferença. Trata-se de uma gama de valores estéticos institucionalizados, mas traduzidos em música como fruto de uma experiência pessoal do compositor. Assim, o pensamento a respeito do que viria a ser o piano brasileiro está de acordo com a construção de um ideal, ou comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), visto que o hibridismo resultante da incorporação de diversos influências no Brasil não se deu de uma maneira pacífica.

E é aí que podemos fundamentar os elementos básicos de um piano lírico e percussivo, dolente e vigoroso, como é o Piano Brasileiro. Sempre lembro aos meus alunos que nenhum ritmo, seja ele qual for, nasceu no piano. Estamos sempre imitando os instrumentos de percussão, tomando emprestados seus toques para criarmos os nossos. Somente assim podemos criar uma execução genuína e original. Primeiro aprender com os criadores! Com o casamento da cultura pianística europeia e americana com nossos elementos melódicos e rítmicos nasce o nosso piano. Por suas características técnicas somos executantes de um instrumento híbrido por natureza, que só sobrevive se unir, fundir e recriar culturas diversas. (BRAGA, 2003, p.8).

De acordo com Almeida (1999), Melodia, Baixos, Harmonia e Forma recebem elaborações características e que contribuem para o reconhecimento do gênero musical designado por Chôro. Quanto à **Melodia**, Almeida aponta para a importância dos seguintes elementos: *Apogiaturas*, *Arpejo descendente em 6ª*, *Bordaduras inferior e superior*,

Cromatismo, que não é tão característico do choro tradicional, mas aparece com bastante frequência na obra do Brandão, *Frases Longas* – típica de serestas e valsas, conferindo expressividade a peças de caráter lírico, *valorização do contratempo*.

Já para os **Baixos**, o autor enfatiza a riqueza na condução na voz mais grave, geralmente realizados pelo violão de sete cordas e originados do encadeamento de acordes invertidos – baixo condutor harmônico; melódico ou pedal. De maneira geral, Brandão escreve suas obras sempre com um baixo melódico, sendo que este é o único tipo de baixo do Choro, ou baixaria como tem sido comumente empregado, utilizado por Brandão.

Com referência à **Harmonia** do Choro, o autor aponta para a simplicidade da sequência e encadeamento de acordes bem como a presença de dominantes secundárias e sextas napolitanas. O charme da linguagem, como mencionado, concentra-se na inventiva inversão dos acordes e na rica linha de baixo. Uma avaliação da música de Brandão nos demonstra um caminho harmônico já bastante sofisticado em virtude da utilização de gestos cromáticos. Esse tipo de harmonia mais sofisticada aparece bastante na *Única Seresta*, o que é apontado por Almeida (1999) como uma herança dos choros mais modernos, como de Radamés Gnattali por exemplo.

Pode-se também deduzir que a **Forma**, isto, é a maneira pela qual as seções do discurso se sucedem, privilegia o rondó A-B-A-C-A sendo que B e C são geralmente modulantes e A quase sempre exerce a função de refrão. Ou ainda, A-B por influência do Maxixe. Por último, devo acrescentar que o transcurso das partes tende a ser claro e indelevelmente marcado por mudanças de desenho, caráter e andamento.

Integrando as propostas de Agawu, Piedade e Almeida, passo a apontar para o modo de canção e mais ainda o modo de dança encontrado nas Serestas e nas suas múltiplas expressões: Valsa, Polca, Xótis, Habanera, Maxixe e eventualmente o Tango Brasileiro, dentre outras. Autores que tratam da caracterização do choro, Isenhur & Garcia (2005), consideram que a fusão das características das referidas manifestações culturais seja a responsável pela origem das especificidades do choro. O choro, por sua vez, é entendido por Piedade (2013) como um todo e associado a tópicas *época-de-ouro*. Porém, como cada uma destas manifestações artísticas que compõem o choro é dotada de características próprias, proponho uma ampliação das *tópicas época-de-ouro*. Estes elementos caracterizam de tal maneira a música de Brandão que podem até mesmo serem alçados à categoria de tópicas neste contexto. Ou seja, devido à recorrência e peculiaridade com que elementos da

instrumentação do choro são utilizados por Brandão nas suas obras como na *Única Seresta*, *Seresta 4*, *Estudo 2* e *Estudo 3*, por exemplo, nas análises torna-se necessário ampliar esta ideia para que cada uma das características melódica, harmônica, rítmica e de instrumentação seja também entendida como tópica, como *flauta* e *violão*, por exemplo.

4.1.2.2.1 *Única Seresta (1948)*

Projetada para integrar uma *Série Infantil*, esta seresta é de fato uma obra avulsa e mais, por conta do tipo de escrita sofisticada e de amplos intervalos simultâneos, dificilmente poderia ser oferecida para pianistas iniciantes ou crianças. O tipo de escrita encontrado nesta obra tem forte associação com o *Estudo n.2* escrito quase duas décadas depois. O gesto da introdução coincide com o deste estudo, que por sua vez, faz clara referência à Ernesto Nazareth. Apesar das semelhanças, o contraste entre estas duas obras reside no tratamento contrapontístico. No estudo a melodia passa de uma mão para outra enquanto que nesta seresta superpõem-se vários níveis de sonoridades, cada uma “fixa” em uma mão representando os três instrumentos principais: flauta, violão e cavaquinho; registro agudo, recheio e baixaria.

A indicação de andamento *muito lento e a vontade* lembra a ambientação e o contexto em que as serestas aconteciam, ou seja, o hábito da cantoria noturna nas cidades. O ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas das namoradas exerceu forte influência na música produzida neste período de urbanização das cidades brasileiras. Por outro lado, as serestas são dedicadas à esposa Eunice que também era pianista.

Figura 15: Esquema formal da *Única Seresta*

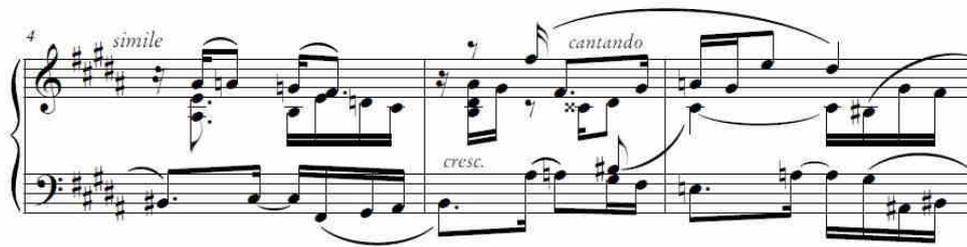
UNIDADES	Intro (c.1-4)	A (c.5-16)	B (c.17-37)
INDICAÇÃO	Muito Lento e a vontade		
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Tópicas Época-de-Ouro	Modo de Canto Início - Meio - Fim	Modo de Canto PONTO CULMINANTE
INTERTEXTO	Ernesto Nazareth	Lorenzo Fernández	

FONTE: A Autora (2017)

O caráter dos quatro compassos da introdução anuncia as características principais da *Única Seresta*, cujos gestos iniciais fazem referência às tópicas do choro. Sendo mais uma ocorrência da influência da música de Nazareth, a textura se organiza com um baixo que imita o violão e a voz superior fazendo as apojaturas, assim como no Estudo 2. O discurso da peça é construído tendo em vista o modo de canto como predominante e o contraste entre as partes da forma A B configura-se principalmente pelo tratamento harmônico e gestos de acompanhamento do canto.

Na unidade A Brandão sugere, inclusive através da indicação *cantando*, uma canção num estilo de modinha, em que o canto é realizado pela voz superior na mão direita, sobreposta a uma voz intermediária que preenche a textura.

Figura 16: Início da voz do canto principal, *cantando* (c.5)



Além disso, a estrutura do modo de canção nesta unidade pode ser entendida como uma organização com Início-Meio-Fim no sentido de que a forma interna de A é organizada em 3 frases de 4 compassos. A unidade inaugura os gestos da peça como um todo e conclui afirmando tanto a tônica como os gestos principais (c.16) a serem desenvolvidos e ampliados na unidade B.

Figura 17: Frase final da Unidade A (c.13-17)

Já a unidade B pode ser compreendida como um grande gesto que conduz os fragmentos melódicos em direção ao ponto culminante (c.28-29). Para tratar o adensamento da textura contendo gestos de tessitura ampliada, Brandão dobra as vozes na melodia. A insistência do motivo acompanha a insistência na progressão i-V7, que se repete 5 vezes (c.18-25) até ampliar o motivo melódico e a progressão harmônica e resolver no acorde de Ré#m, que coincide com o ponto culminante. A partir deste ponto, o gesto passa a ser descendente e conduzir de volta para o acorde de SiM (c.37).

Figura 18: Gesto inicial da Unidade B (c.18-19)

The musical score for Figure 18 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking is *mf*. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a fermata over the final measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Below the bass staff, two chords are labeled: 'Sim i' and 'Fá#7 V7'.

Apesar da armadura de clave em SiM, a alternância entre a região do modo maior e menor da tonalidade principal torna condução harmônica uma atração inequívoca tanto para o executante quanto para o ouvinte. Ao longo de toda a peça, mas especialmente na unidade B, esta alternância se torna mais evidente, como por exemplo, no compasso 34 em que há um apoio do gesto sobre o acorde de DóM e que funciona como bII no modo menor, ou seja Brandão utiliza a sonoridade da sexta napolitana recorrente no choro (ALMEIDA, 199).

Figura 19: Exemplo de alternância entre materiais do modo maior e menor (c.34)

The image shows a musical score for the piece 'Velha Modinha' by Lorenzo Fernandez. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first measure of the bass line is highlighted with a yellow box. Below this box, the chords are identified as D67M and bII7M. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

O cromatismo na harmonia, além da alusão a um choro mais sofisticado, permite observar a influência de outras modinhas do repertório pianístico brasileiro. Neste caso, a linguagem da Única Seresta evoca a música de Lorenzo Fernandez, compositor que Brandão em sua Tese (1949) considerava como significativo para a caracterização da linguagem na música nacionalista brasileira. Como exemplo, pode-se citar a Velha Modinha da 1ª Suíte Brasileira. Mesmo sem aludir explicitamente à sonoridade conhecida por sexta napolitana, a Modinha de Fernândez mantém forte ligação com a ambientação sonora da Única Seresta.

Figura 20: Compassos Iniciais da Velha Modinha, 1 Suíte Brasileira de Lorenzo Fernandez

Moderato (♩ = 84)

PIANO

f cantando

retardando e dim.

mf a tempo (ligado)

4.1.2.2.2 *Seresta n.2* (1942)

A forma desta *Seresta*, em duas partes contrastantes pode ser compreendida como uma construção a partir da oposição entre as características do choro urbano e do choro incorporado pela música de concerto. Assim, a *Seresta n.2* tem forma ABA, sendo que a segunda ocorrência de A é uma repetição literal da primeira. Porém, a partitura não apresenta o sinal de repetição no compasso em que deve ser o recomeço de A.

Figura 21: Sinal de repetição no final da Unidade B (c.56)



Ainda assim, é possível supor que a unidade A deve ser repetida integralmente, a partir do compasso 1, sendo que o sinal de salto (c.29) vai para a coda (c.57-60).

Figura 22: Esquema formal da *Seresta 2*

UNIDADES	A	B	A ????	CODA (c.57-60)
INDICAÇÃO	Molenga	Piu Mosso	Repetição literal de A	Una corda
PARTES	a + a' (c.1-15) (c.16-29)	Intro b + b + b' (c.30-33) (c.34-42) (c.42-50) (c.50-56)		
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Modo de Canto Estilo Culto Época-de-Ouro	Modo de Dança Época-de-Ouro		Estilo Culto
INTERTEXTO	Choros n.5 (Villa-Lobos)	Pianeiros Ernesto Nazareth		Música Européia de Concerto

FONTE: A Autora (2017)

Com um gesto realizado pela mão esquerda semelhante à Alma Brasileira e com Melodia improvisada, a unidade A é a que faz referência ao universo dos Choros de Villa-Lobos. Esta alusão é evidenciada através da natureza do contorno melódico do choro que, de acordo com Livingston-Isenhour & Garcia (2005), diz respeito à maneira de tocar uma melodia preexistente de um compositor conhecido. Ou seja, a caracterização do choro está na flexibilização do tempo e é esperado do instrumentista que não toque exatamente o que está escrito. Ainda segundo os autores, este tipo de concepção se opõe à natureza das melodias folclóricas que frequentemente não tem compositor conhecido, mas está associada a versos cantados. Esta natureza improvisada é traduzida para a *Seresta* na escrita de Brandão, especialmente na unidade A, sendo que o modo de canto é realizado através das mudanças de

compasso, deslocamento dos tempos fortes e ornamentação da melodia que flutua sobre o ostinato que dialoga com Villa-Lobos.

Figura 23: Unidade A (c.4-8) da Seresta n.2



No contorno melódico pode-se, além disso, observar recorrências (c.8) dos intermezzos das operas italianas, tal qual uma reminiscência da Cavaleria Rusticana, por exemplo. Neste evocar de óperas italianas, Brandão não deixa de se aproximar de Villa Lobos. Traços desta linhagem podem ser detectados tanto na escrita idiomática quanto na preocupação com a realização (c.26).

A característica de compositor pianista de Brandão evidencia-se mais uma vez na indicação para pianistas com a mão pequena. Esta acuidade tanto para a escrita quanto para a realização ratifica a condição de compositor forte, que segundo Bloom (1991) é própria de artistas que dispõe de uma linguagem pessoal bem estabelecida e requinte no acabamento da obra.

Figura 25: *Baixaria* na unidade B da Seresta n.2

Como em vários momentos na obra de Brandão, assim como outros compositores-pianistas brasileiros, as codas, ou finais de obras, são resultantes de gestos que mostram virtuosismo ou características idiomáticas do piano. Ou seja, são momentos das obras em que o compositor dá voz ao pianista, e tópicos estilo-culto se fazem presentes no sentido de que gestos típicos da música europeia de concerto tomam conta da linguagem e percorrem o teclado na sua extensão e virtuosidade.

Figura 26: Estilo culto na Coda da Seresta 2 (c.57-60)

4.1.2.2.3 Seresta n.3 (1957)

Escrita na tonalidade de Ré menor e em três sistemas, duas claves de sol e uma de fá, é tecnicamente de realização mais simples que a Seresta 2. Esta é a única peça para piano solo em que Brandão utiliza este tipo de distribuição das vozes que valoriza a diferenciação de timbres. Além disso, pode-se entender que essa escrita em três pentagramas é a referência a

tópicas do *estilo culto* de compositores europeus, como Schumann e Liszt, por exemplo. Considero que o compositor revela sua tentativa de experimentação na escrita. Por um lado ficam evidentes os três níveis da textura, por outro, a leitura torna-se mais atribulada do que o resultado sonoro final. Ao cabo e ao largo, a Seresta n. 3 soa mais simples do que a escrita sugere.

Figura 27: Compassos iniciais Seresta 3

The image shows the beginning of the piece 'Seresta 3' in 4/4 time. The score is written for piano and consists of three staves. The top staff is the right hand, the middle is the left hand, and the bottom is the bass line. The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the right hand is a whole note chord. The second measure begins with a melodic line marked 'cresc.'. The left hand starts with a piano accompaniment marked 'u. corda' and 'pp e molto legato'. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include 'cresc.' in both hands and 'pp e molto legato' in the left hand.

Ao mesmo tempo este tipo de textura que sobrepõe eventos musicais tem em Villa-Lobos seu principal expoente na música brasileira (OLIVEIRA, 1994). O caráter de cantilena reporta-se à construção de cirandinhas, tais como *Se esta rua fosse minha*, também em Ré-m e com um ostinato e sobreposição de vozes bem definidas, como um grupo instrumental de cordas, por exemplo.

Figura 28: Início da Cirandinha n.13 *Se Esta Rua Fosse Minha*

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system is marked 'PIANO.' and 'p'. It features a complex rhythmic pattern with triplets and a low bass line. The second system is marked 'mf'. It continues the rhythmic pattern with a change in dynamics and includes a '5' pedal marking. The score includes fingerings and a '5' pedal marking.

O tratamento com a progressão dos acordes da Seresta n.3 remete mais uma vez aos *Três Estudos em Forma de Sonatina* de Lorenzo Fernandez. E neste caso, o elemento musical referenciado é a exploração das ambiguidades modais, construído sobre um baixo pedal característico do choro e com forte conotação descrita nas tópicas *época-de-ouro*.

A forma da Seresta n.3 é ternária (A B A) e o perfil do material musical suscita um senso de periodicidade, bem como a noção clara de continuidade. Estes elementos concatenam-se para direcionar um gesto para o próximo até se esvair como conclusão.

Figura 29: Esquema formal da *Seresta n.3*

UNIDADES	A (c.1-21)	B (c.18-40)	A (c.41-49)	CODA (c.50-60)
INDICAÇÃO	Andante	Meno	A tempo I	
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Modo de Canto	Modo de Canto	Repetição dos compassos 1-10	Ostinato da unidade A
INTERTEXTO	Lorenzo Fernandez Villa-Lobos			

FONTE: A Autora (2017)

A unidade A é organizada em duas frases de 8 compassos, sendo que o canto está na voz superior, realizado principalmente na mão direita sobreposta a um tenor ou voz intermediária. Sugerindo uma narrativa que se apoia na linguagem de um grupo instrumental em que os componentes têm personalidades distintas, conversam e interagem entre si, o tenor pode ser entendido como uma viola fazendo uma outra melodia, até atingir o final do discurso elaborado pelas duas frases da unidade, ambas com a cadência em Rém.

O final da segunda frase da unidade A forma uma elisão formal, mas não instrumental. A melodia na mão esquerda, predominante na unidade B, imita o violão e não mais a flauta. Ou seja, a sensação de contraste entre as seções ocorre através do timbre dos instrumentos parodiados.

Enquanto a unidade A tem um tessitura mais compacta, a unidade B apresenta a melodia principal, no caso, o baixo frequentemente conduzido em décimas paralelas com a melodia do tenor. Através desta elaboração, Brandão diferencia uma unidade da outra.

Figura 30: Compasso 17, elisão entre Unidades A e B

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with various notes and rests. Above the top staff, the marking 'poco rubato' is present. Below the middle staff, 'poco a pouco' is written. The second system also has three staves. Above the top staff, 'cresc. e cedendo' is written, and below the middle staff, 'poco a pouco' is written. An arrow points to a measure in the top staff of the second system with the text 'Elisão entre as unidades'.

Como observa-se na figura 16, em vários pontos da unidade B as seqüências de intervalos de décimas devem ser realizados por uma única mão, o que possivelmente dificultaria a execução pelas mãos pequenas. Mesmo assim, o caráter cantado da peça permite que estes intervalos sejam arpejados sem prejudicar o resultado sonoro final projetado para uma interpretação de choro. Em acréscimo, é também na unidade B que Brandão lança mão do recurso de cruzamento de mãos (c.23) para a realização da melodia. Este recurso tão familiar aos pianistas compositores²⁵ já havia sido utilizado na unidade B do Estudo n.1 analisado a seguir.

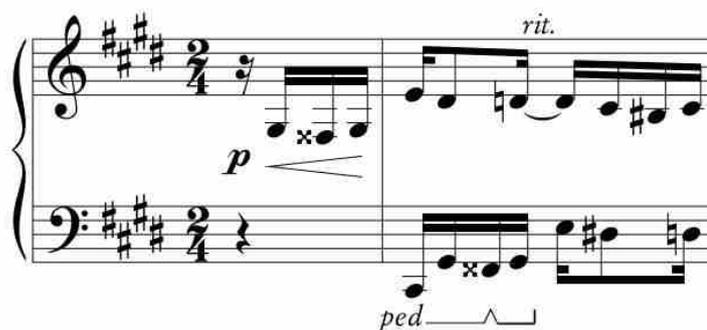
4.1.2.2.4 Seresta n.4 (1969)

Com apenas 18 compassos centrados em Dó#m, esta obra se destaca por sua textura contrapontística e que salienta sobremaneira as características do chorinho. Pode-se reconhecer na escrita pianística uma referência aos modos de uma dança serelepe, narrando um episódio carnavalesco no seu gingado elegante.

O gesto inicial faz referência à tópica melódica de bordadura do choro (c.1, m.d.) e é momentaneamente replicado na esquerda, mas a imitação permanece apenas esboçada.

Figura 31: Bordadura do Choro/Tópica do Tico-Tico nos compassos iniciais Seresta 4

²⁵ Sobre cruzamentos de mãos nos estudos para piano de Brandão, veja Rodrigues (2012, p.86).



O discurso organiza-se em duas unidades, o que remete à ambientação do Maxixe: a primeira de oito compassos, a segunda de 7 compassos e uma coda de 3 compassos. Não se pode dizer que são partes necessariamente contrastantes, visto que o compositor trabalha com os mesmos gestos melódicos na brevidade do transcurso, controlando assim os variados níveis de textura e amplitude, bem como a complexidade dos saltos.

Figura 32: Esquema formal *Seresta n.4*

UNIDADES	A (c.1-8)	A' (c.9-15)	CODA (c.16-18)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	Modo de Dança	PONTO CULMINANTE	
INTERTEXTO	Maxixe/Chorinho		

FONTE: A Autora (2017)

Este tipo de ambientação sonora já havia sido explorado quatro anos antes no Estudo n.2. A construção da textura contrapontística remetendo à música instrumental da virada do século XIX para o XX, vem a ser a característica mais significativa nesta *Seresta* e se configura como a origem da sua linguagem e charme musical.

Figura 33: Entrada das vozes intermediárias, nos compassos 2, 4 e 5

The image displays a musical score for piano in 2/4 time, key of D major. It consists of two systems of music. The first system shows a melodic line in the right hand with dynamics *p* and *rit.* markings, and a bass line with a *ped* marking. The second system starts with a '4' measure number, featuring dynamics *f* and *mf*, and markings for *rit. legatissimo (sem ped)* and *dim. rall. e ritenuto*. Orange arrows highlight melodic lines, and a green arrow points to a specific note in the second system.

O controle de entrada e saída das vozes mostra Brandão como um compositor forte exigindo do intérprete, portanto, uma realização que saliente a alusão à instrumentação do choro e gradativamente venha a demonstrar o intrincado da textura. Este cuidado com a interpretação como parte da compreensão do discurso fica evidente nas diversas indicações de dinâmica e pedalização, bem como no cuidado com a anotação de *rit.* presente em finais de frase.

O compositor mantém a defasagem entre a MD e ME, como num início de fuga, na tônica (Dó#m, c.1) posteriormente replicado na subdominante (Fá#m, c.3). Há um cromatismo que se estende do c.5 até o c.8 – inicia na nota fá# e termina na sensível (terça do acorde de dominante). A dominante (Sol#, c. 8) articula o término da primeira seção. O comportamento melódico desta seresta depende principalmente do gesto da tónica bordadura inferior típica do choro.

Figura 34 : Bordadura inferior – choro (c.1)

bordadura inferior - choro

ped

É importante observar como Brandão constrói o discurso voltado para atingir um ponto culminante (c.15 e 16) grandioso como em um *tutti* orquestral e de sorte que a resolução da segunda seção ocorre por ênfase no elemento preponderante da bordadura nos 3 compassos finais que funcionam como coda.

4.1.3 Os estudos para piano

Assim como as Serestas, os Estudos de Vieira Brandão não foram concebidos como um conjunto, e sua numeração não obedece a uma ordem cronológica: o Estudo n.1 foi composto em 1951; o Estudo n.2, em 1965; o Estudo n.3, em 1955 e o Estudo n.4 em 1959. Além disso, no que tange às datas de composição há divergência entre autores, cujas informações nem sempre conferem com as datas manuscritas nas partituras. Neves (1998), por exemplo, no encarte do CD *Vieira Brandão* (1998), informa que o Estudo n.1 foi escrito em 1945. No mesmo encarte, Beck (1998) comenta que Vieira Brandão em 1951 teria composto os Estudos Modinha-Chorinho e Macumba em homenagem a Arthur Rubinstein. Trata-se de informação problemática porque não temos encontrado obras de Brandão com estes títulos. Outras referências a três Estudos escritos no mesmo ano são mencionadas por Mariz (2000; 1970) e Neves (1981) sem maiores detalhes ou comprovação. Como não foi encontrado o manuscrito das partituras eventualmente editadas, ainda não se sabe ao certo qual a data correta de composição e mais, seriam os Estudos mencionados como Modinha-Chorinho e Macumba os mesmos existentes no acervo de Vieira Brandão? A denominação

“Macumba” em especial permanece como um enigma. Até o momento não encontrei obra que adotasse desenhos, recortes, para não dizer tópicas associadas a uma representação desta manifestação religiosa e cultural afro-brasileira.

Os estudos para piano de Brandão constituíram o foco de minha dissertação de Mestrado intitulada *Quatro Estudos para Piano Solo de Vieira Brandão: Uma Abordagem Técnico-Interpretativa* (RODRIGUES, 2012). Neste trabalho relaciono a música brasileira, no caso a de Brandão, com aspectos do desenvolvimento de habilidades técnico-instrumentais. Assim, analiso os estudos segundo aspectos rítmicos: *agrupamentos regulares de semicolcheias; outros agrupamentos de semicolcheias e polirritmia;* e melódicos: *cromatismos, notas duplas e cruzamentos de mãos.*

Considerando-se meu interesse pela obra do compositor, na abordagem a seguir apresento uma análise a partir de critérios intertextuais e narrativos, assim, como um passo adiante, há o cuidado em discutir de que maneira influências de outras obras e compositores estão imbuídas nos estudos, visto que os quatro trazem homenagens como subtítulo. Como pianista altamente proficiente, ao escrever os seus estudos, Brandão mostra ser influenciado pela tradição de compositores para os quais a destreza técnica era relevante, apesar disso, mostra-se significativamente criativo ao trabalhar os aspectos técnicos do instrumento de acordo com o que chamou de “inovações para o plano pianístico” na música brasileira.

4.1.3.1 Estudo n.1 (À Arthur Rubinstein) (1951)

De acordo com a partitura editada em 1953, este estudo foi escrito em 1951 sendo uma das poucas peças para piano solo de Brandão com gravações²⁶. A partitura do estudo publicada pela editora Max Eschig traz como subtítulo uma homenagem ao pianista Arthur Rubinstein, porém na descrição das peças que compõem o CD da Radio MEC, o autor do encarte comenta que o estudo foi dedicado à sua esposa Eunice.

Este breve estudo, composto por volta de 1945, foi dedicado à Eunice, esposa do compositor, a primeira pianista a executá-lo. Ele deveria chamar-se Estudo nº1, porque o excelente pianista Vieira Brandão dedicou a seu instrumento mais outras peças desta espécie, nas quais soube aliar a busca de qualidades musicais próprias da execução virtuosística, que explora potencialidades específicas do instrumento, ao trabalho composicional claro e preciso. Mais que um simples Estudo, esta peça

²⁶ A primeira gravação é de 1976, com a pianista Cristina Ortiz efetuada pela SOM LIVRE, disco nº403.6102 e a segunda gravação, realizada pela rádio MEC, com o pianista Fernando Lopes em 1998. As outras peças gravadas estão nas transcrições para piano dos Cinco Prelúdios para Violão Solo de Villa-Lobos, gravados em 1992 pela pianista Olinda Alessandrini e em 2014 pelo pianista italiano Vincenzo Delli Noci.

poderia ser vista como uma breve mas excelente Toccata, na trilha de outras obras primas do gênero em nosso século. (NEVES, 1998, p.10).

Em qualquer um dos casos, Rubinstein ou Eunice, trata-se de obra a ser executada por pianista hábil, isto se confirma na música através do caráter virtuosístico da peça. É, porém, o caráter da peça que sugere que o homenageado tenha sido Arthur Rubinstein, visto que depois de sua passagem pelo Brasil vários compositores adotaram a prática de dedicar-lhe peças para piano solo a fim de que as incluísse em seu repertório²⁷.

O Estudo n.1 traz a indicação de *Allegro Moderato*, fórmula de compasso 6/8. Os gestos musicais virtuosísticos estão distribuídos em duas unidades contrastantes, delimitadas pelas indicações de compasso, de andamento e de expressão, sendo que a primeira é parcialmente repetida e seguida de uma *coda*. O entendimento deste estudo como peça caracteristicamente brasileira aparece já na forma A B A que, segundo Piedade (2015), faz referência à recorrente oposição ente cidade e campo. Isto é, a construção do discurso se dá principalmente através do contraste, ou seja, na unidade A predominam as tópicas *brejeiro* e na unidade B predominam tópicas *época-de-ouro*, mais precisamente as de caráter seresteiro. Pode-se entender também que nesta obra o compositor opõe dois modos contrastantes, o modo de dança (A) e o modo de canto (B)

Figura 35: Esquema formal do Estudo n.1

FONTE: A Autora (2017)

UNIDADES	A			B		A	CODA
INDICAÇÃO	Allegro Moderato			Meno Mosso		TRANSIÇÃO	Allegro Moderato
PARTES	a1 (c.1-18)	a2 (c.19-35)	a3 (c.36-50)	b1 (c.52-66)	b2 (c.67-90)		Repetição Literal dos (c.2-35)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	BREJEIRO Brejeiro Teclas Brancas e Pretas Estilo Culto Brejeiro Teclas Brancas e Pretas			SERESTEIRO Modo de Canto Texturas Estilo Culto Modo de Canto Texturas			BREJEIRO
INTERTEXTO	Impressionismo Francês			Cirandas Prole do Bebê 2 Rachmaninof Chopin			

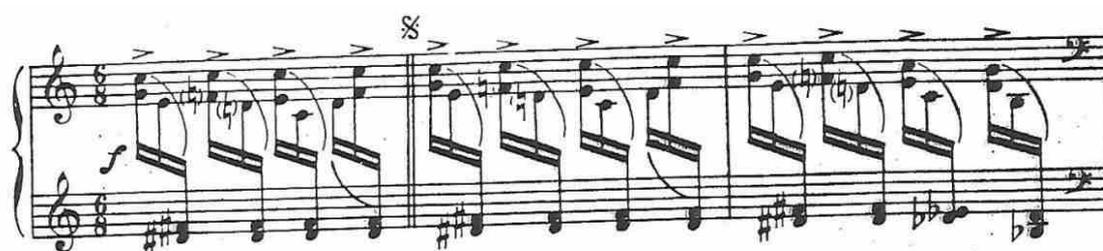
FONTE: A Autora (2017)

Nos seus 100 compassos, o estudo é relativamente longo, e como sugere Agawu (2009), a periodicidade da primeira unidade (A) pode ser subdividida em três partes de acordo

²⁷ É o caso da Prole do Bebê n.7, O Polichinelo de Villa-Lobos, por exemplo.

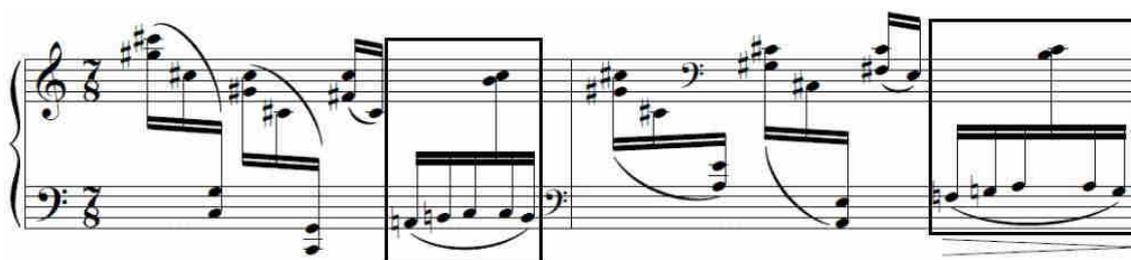
com os gestos que a constituem a fim de não comprometer a compreensão do discurso. Entre os compassos 1 e 18 (A1) predominam os gestos alusivos ao jogo, neste caso a capoeira, através da alternância de teclas brancas e pretas, como por exemplo no início do estudo. A utilização deste tipo de recurso mostra mais uma vez a proximidade de Villa-Lobos, que tendo herdado de compositores europeus o recurso de alternância entre teclas pretas e brancas no teclado, o explorou de diversas maneiras em suas composições (OLIVEIRA, 1984).

Figura 36: Gesto inicial - alternância de teclas brancas e pretas



Na parte A2, há em cada frase um gesto novo referente à elementos discursivos característicos do impressionismo francês²⁸. O encadeamento das harmonias características encontra-se ancorado nas escalas de tons inteiros e pentatônica.

Figura 37: Fragmentos da escala de Tons Inteiros nos compassos 21 e 22 do Estudo n.1



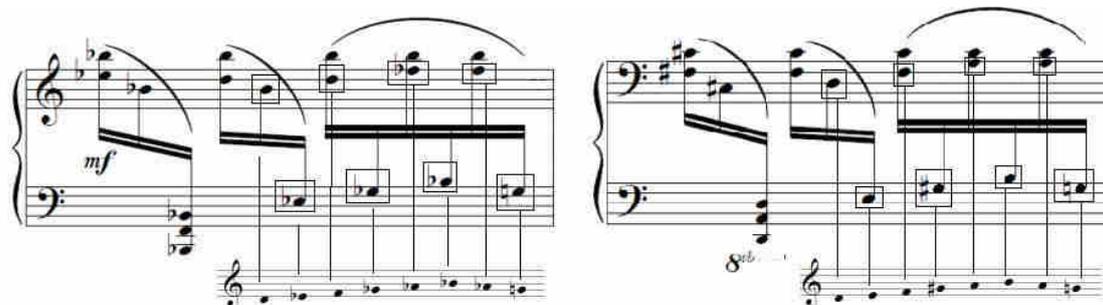
Fonte: RODRIGUES (2012)

Entre os compassos 31 a 34 (A2), Vieira Brandão salienta os motivos melódicos. No interior da sequência de semicolcheias, ouve-se uma melodia alternada entre as mãos, que deve ser executada com as mãos sobrepostas a fim de ligar a melodia e desligar as outras

²⁸ Tendência estética da pintura francesa, que se estendeu a outras formas de expressão artística. Na música principalmente na França surgiu como reação aos excessos do Romantismo, iniciou-se no meio do Século XIX e continuou até o meio do Século XX. Assim como o seu precursor nas artes visuais, a música impressionista aborda mais a sugestão e a atmosfera do que a forte emoção ou ilustração da história como em Música de programa. Tende a fazer uso de outras formatações escalares para além dos modos maior e menor.

notas. Neste caso, as melodias são construídas sobre padrões escalares não convencionais no sentido de que o contorno melódico não obedece a uma formação escalar maior-menor.

Figura 38: Melodias ouvidas entre os compassos 31 a 34 do Estudo n.1



Fonte: RODRIGUES (2012)

Estes tipos de gestos podem ser entendidos como *tópicas do estilo culto*, ou seja, o uso na composição de materiais musicais das práticas musicais do final do século XIX francês e significativamente herdado de Villa-Lobos, que por sua vez o recebeu de compositores associados à estética de César Franck.

Como de praxe, a Unidade A segue seu percurso tripartido até que a Unidade B (c.52-90), a maior parte do estudo e ponto culminante da obra, a suceda. A narratividade desta unidade é construída a partir de uma melodia com caráter de canto folclórico e flutuante sobre um ostinato ininterrupto ao longo dos seus 38 compassos. Neste tipo de escrita, observa-se uma incorporação de várias influências. Em primeiro lugar, uma escrita em níveis texturais autônomos remete diretamente à escrita de Villa-Lobos que manipulava as justaposições dos materiais mais diversos demonstrando seu apreço em empilhar elementos, cristalizá-los e, lentamente, distorcê-los (SALLES, 2009). Este tipo de escrita em que uma melodia flutua sobre ostinatos está substancialmente presente, por exemplo, em peças como a *Baratinha de papel*, primeira peça da suíte *Prole do Bebê n.2* de Villa-Lobos.

Figura 39: *A Baratinha de Papel*, da *Prole do Bebê n.2* (c.21-28)



Pode-se ainda encontrar este tipo de construção de discurso em níveis texturais nas Cirandas, como *O Cravo Brigou com a Rosa* (n.4); *Foi no Tororó* (n.9); *Olha o passarinho domine* (n.12); *Có-có-có* (n.16). Brandão afirma em sua tese (1949) que este tipo de escrita foi a inovação para o “plano pianístico” desenvolvido por Villa-Lobos e, portanto, amplamente assimilado por Brandão.

Figura 40: *Cirandas n.4*

Figura 41: Cirandas n.9 *Fui no Tororó*

Quasi moderato (M. $\text{♩} = 92$)

The musical score for 'Fui no Tororó' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in 2/4 time, marked 'Quasi moderato' with a tempo of quarter note = 92. The melody in the treble clef starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bass clef provides a simple harmonic accompaniment. The second system continues the piece, showing a key signature change to one sharp (F#) and a change in the bass clef accompaniment.

Figura 42: Cirandas n.12 *Olha o passarinho domine*

Um pouco menos.

The musical score for 'Olha o passarinho domine' is presented in two systems. The tempo is marked 'Um pouco menos.' The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody in the treble clef begins with a forte (*f*) dynamic and includes accents. The bass clef features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns. The score includes dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *f* throughout.

Figura 43: Cirandas n.16 *Có-có-có*

(o canto bem forte e muito a fora)

Apesar da influência direta da linguagem musical de Villa-Lobos ser tão significativa, a postura de Brandão para a composição do Estudo n.1 pode ser entendida como o que Bloom (1991) chama de *askesis*. Ou seja, Brandão procura esvaziar-se de uma simples cópia da linguagem villalobiana para encontrar sua própria maneira de organizar os níveis texturais. Enquanto Villa-Lobos utiliza melodias pré-existentes no folclore, Brandão cria suas próprias melodias. Assim, o modo de canto se faz presente para conduzir a narrativa da Unidade B, através da condução harmônica de uma canção em lá menor em 12 compassos.

Figura 44: Canção com caráter folclórico na Unidade B

The musical score for Figure 44 is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains six measures. The melody in the treble clef starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system starts at measure 7 and also contains six measures. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F#5, followed by a quarter rest, and then quarter notes G5, A5, and B5. The bass clef accompaniment continues with a similar eighth-note pattern, including some chords.

FONTE: A Autora (2017)

Outra particularidade revela-se na utilização de tópicas *estilo culto* para a construção dos ostinatos sobre os quais flutua a melodia. Na música de Brandão, o estilo culto é invocado para homenagear pianistas consagrados tais como Artur Rubinstein e, representado principalmente pela música de grandes pianistas do final do século XIX e início do século XX, Rachmaninoff e Chopin.

Figura 45: Estudo 1 - melodia seresteira sobre acompanhamento

The musical score for Figure 45 is in 3/4 time. The melody in the treble clef is marked with 'm.e.' (mezzo-elegante) and consists of eighth-note patterns. The bass clef accompaniment is a chromatic ostinato, with notes moving up and down in a stepwise fashion. The key signature has two sharps (F# and C#).

No caso de um ostinato cromático como o utilizado na parte b1 (c.52-63), a linguagem pianística do Chopin dos Noturnos é fortemente evocada. O pianista executante pode, se

preferir, lembrar-se do primeiro dos momentos musicais Op.16 de Rachmaninoff. Já na parte b2 (c.67-90) o nível textural executado pela mão esquerda relaciona-se com acompanhamentos como o Momento Musical Op.16 n.6 de Rachmaninoff.

Figura 46: Rachmaninoff Op.16 n.6



Figura 47: Brandão Estudo n.1



Entendo que o Estudo n.1 é uma obra de um compositor forte, resultante de uma atitude composicional de acordo com um dos princípios da teoria de Bloom (1991) que diz que as obras de arte são o resultado da batalha entre poetas. Vieira Brandão responde a Villa-Lobos de igual para igual no campo de batalha musical.

4.1.3.2 Estudo n.2 (À Ernesto Nazareth) (1965)

Este pode ser entendido como o estudo seresteiro de Brandão, visto que seus gestos musicais parecem ter sido pré-concebidos na Única Seresta e na Seresta n.4. Traz no subtítulo uma dedicatória a Ernesto Nazareth, de cuja música Brandão foi um grande admirador (JORNAL DO COMMERCIO, 1993). Santos (2003) menciona inclusive as adaptações para coro que Brandão fez de três obras de Nazareth: *Bambino*, *Coração que Sente* e *Valsa*.

Escrita em compasso binário simples e na tonalidade de Lá bemol maior, esta homenagem a Nazareth obedece também a forma de unidades contrastantes, segundo Piedade (2013), genuinamente brasileira. A forma ternária A B A faz referência aos maxixes tradicionais do século XIX, que traziam versos e somente no século XX passaram a ser instrumentais. Nesta peça a Unidade A funciona como uma introdução, sendo que a Unidade B é aquela em que o gesto inicial de segunda descendente será mais desenvolvido, ou seja, o início é aquele que inaugura os eventos constituintes. Logo, a forma pertinente ao tango brasileiro funciona dentro do paradigma da locução aristotélica, sendo a música como oratória, com *início-meio-fim*.

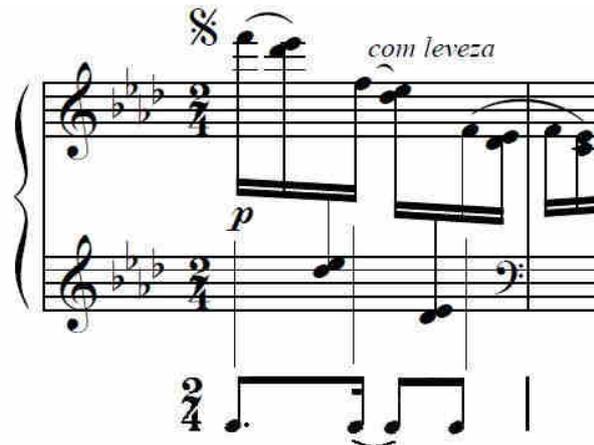
Figura 48: Esquema formal do *Estudo n.2*

UNIDADES	A	B	A	CODA
INDICAÇÃO	Comodante	Mais tranquilo maxixando com malícia		
PARTES	(c.1-16)	(c.17-51) b1 - b2	(c.1-15)	(c.55-59)
PARÂMETROS DE ANÁLISE	LábM Época de Ouro	MiM (Seresta 4) Época de Ouro PONTA CULMINANTE Pianista Falando	LábM Repetição Literal	
INTERTEXTO	Fon-Fon (Nazareth) Prelúdio 1 (Villa-Lobos)			

FONTE: A Autora (2017)

O caráter de introdução desta primeira unidade faz referência à ambientação do estilo de Nazareth. O gesto inicial da unidade A já havia sido utilizado por Brandão em sua *Única Seresta*, ao mesmo tempo em que pode ser comparada aos compassos iniciais do Tango *Fon-Fon* de Nazareth, por exemplo. Observa-se a semelhança da escrita do motivo de segunda descendente entre o Estudo de Brandão e *Fon-Fon*, apesar da sonoridade resultante ser distinta. Neste caso Brandão, a partir do mesmo motivo, constrói um gesto que faz referência mais uma vez ao modo de dança, mesmo soando de maneira mais rapsódica do que Nazareth faz em *Fon-Fon*.

Figura 49: Motivo do trecho inicial do Estudo n.2 comparado com a figuração rítmica do tango brasileiro



Fonte: RODRIGUES (2012)

Figura 50: Gesto inicial de segundas descendentes Fon fon de Nazareth



Apesar da homenagem consentida e deliberada a Nazareth, a formação da musicalidade de Brandão deu-se em torno da personalidade de Villa-Lobos. Assim, no Estudo 2, observa-se também uma influência do ícone maior da música brasileira em um sentido explicado por Bloom como *tessera*, ou seja, por assimilação. A prática musical como pianista, regente e compositor ao lado de Villa-Lobos mostra-se sempre latente na obra de Brandão. No caso do presente estudo, observa-se que o gesto inicial de apogiatura além de ser uma tópica *época-de-ouro* e uma referência a Nazareth, remete ao Prelúdio 3 para violão solo de Villa-Lobos, que Brandão viria a transcrever para piano cinco anos depois de compor seu estudo.

Figura 51: Prelúdio 3 para violão solo de Villa-Lobos. Transcrição de Brandão para Piano



A unidade B compreendida entre os compassos 17 e 51, ou seja, o *meio*, centra-se na tonalidade de Mi Maior, que é distante da tonalidade principal e, portanto, exerce o papel de contraste com a tonalidade principal Lábm. Como esta também é uma peça de maiores proporções, a organização do conteúdo musical também é dividida em períodos menores a fim de assegurar a sua comunicabilidade. O primeiro período nesta unidade é compreendido entre os compassos 17 e 44 (b1), há um recomeço com sinal de ritornello para o compasso 17, e a casa 2 inicia-se depois do compasso 29 (b2), como condução para o final da Unidade B. A narratividade da obra é conferida pelo contorno melódico das frases que baseiam-se no mesmo gesto da unidade A. A periodicidade nesta obra é a tendência das ideias se direcionarem para o ápice da dinâmica e da densidade no compasso 35, que é também seu *ponto culminante*.

Figura 52: Estudo n.2, início unidade B (c.17-20)



O estilo de Nazareth, que utilizava o maxixe como forma de expressão (TINHORÃO, 1978), é mais uma vez evocado através da indicação *maxixando com malícia*, no compasso 17, início da Unidade B. A “*malícia*” proposta pelo compositor refere-se às origens do choro que segundo Livingston-Isenhour & Garcia (2005) não se caracteriza necessariamente por um ritmo específico, mas pela maneira solta, sincopada, repleta de ornamentos e improvisações de se tocar, que teve origem a partir da maneira de dançar de certos grupos de carnaval que adicionavam gestos improvisados e rápidos do lundu aos movimentos da polca. Além disso, segundo os autores, esta “*malícia*” é uma característica intrínseca do choro, oriunda das práticas dos afro-brasileiros. Diz respeito a uma atitude com espírito de competição em que um engana o outro com bom humor e elegância.

As características da textura da Unidade B, ou seja o *meio*, são um preâmbulo do que veio a ser a Seresta 4, ainda que em menores proporções. A partir do gesto inicial de segunda descendente, Brandão constrói um fugato em que este gesto vai sendo repetido e reforçado. O contracanto faz intervenções cada vez mais significativas, até que no compasso 39 se estabeleça como uma quarta voz. Este procedimento, de desdobramento em quatro contornos independentes, acontece durante toda a seção B. Na repetição os quatro contornos conduzem para a modulação e retorno à seção A, em Lá3 Maior.

4.1.3.3 Estudo n.3 (Chorinho) (1955)

Mostrando-se um compositor forte e conhecedor do repertório pianístico, Brandão, assim como outros compositores, também faz sua versão de um estudo de terças e sextas. Pode-se citar, por exemplo, os estudos de Chopin Op.25 n.6, Scriabin Op.8 n.10 e Debussy *Pour les tierces* Livro 1, n.2 como reforço para a influência e manutenção dos padrões do pianismo com o qual Brandão esteve intimamente familiarizado.

Figura 53: Brandão Estudo n.3

Allegro moderato

The score for Brandão's Study No. 3 is in 2/4 time and marked *Allegro moderato*. It begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex sequence of chords and melodic fragments, heavily annotated with fingerings (1-5) and slurs. The left hand provides a rhythmic and harmonic foundation with a steady bass line, also including fingerings and slurs. The piece is characterized by its intricate chordal textures and melodic interplay.

Figura 54: Chopin op.25 n.6

The score for Chopin's Op. 25 No. 6 is in 3/4 time. It is a short piece featuring a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand part is heavily annotated with fingerings (1-5) and slurs, indicating a complex technical exercise. The left hand part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings and slurs. The piece is characterized by its intricate chordal textures and melodic interplay.

Figura 55: Debussy *Pour les tierces* Livré 1, n.2

Moderato, ma non troppo

p legato e sostenuto

Figura 56: Scriabin Op.8 n.10

Allegro $\text{♩} = 184$

p

Para escrever seu estudo, Brandão lança mão da linguagem do Choro, cujas características são traduzidas para o piano no tratamento das sequências de terças e sextas. A sonoridade do estilo é construída tendo como base o conjunto instrumental geralmente formado por um ou mais instrumentos melódicos como flauta, bandolim e cavaquinho. O discurso musical resulta em passagens melódicas frequentemente em terças cabendo ao cavaquinho, via de regra, um importante papel rítmico e por vezes harmônico. Por fim, um ou mais violões e o violão de 7 cordas formam a base harmônica do conjunto. O pandeiro que atua na marcação do ritmo base foi posteriormente incorporado ao conjunto.

Segundo Livingston-Isenhour & Garcia (2005), descrições, explicações, justificativas e elucubrações de toda sorte a respeito da identidade nacional baseada na mistura racial, ou miscigenação, constituiu-se em uma das mais importantes e influentes tendências intelectuais desenvolvidas no Brasil pós-colonial. Na década de 1930, o choro foi sustentado por intelectuais como exemplo perfeito de miscigenação musical, no qual a sensibilidade europeia das modinhas estava combinada, senão amalgamada com a vitalidade da rítmica africana do lundu e do maxixe. Brandão homenageia o choro arraigado a uma estruturação musical mais ampla, não só por sua rigorosa formação de compositor, mas também por seu conhecimento profundo do gênero choro. Oriundo de uma fusão tanto de elementos musicais quanto de comportamentos sociais no entorno da prática musical, o choro tem incorporados o lirismo português, a rítmica e a gestualidade africana e a solenidade europeia. Numa atitude de assimilação, que Bloom chama de *tessera*, Brandão sobrepõe todas estas influências no Estudo 3.

A forma rondó ABACA era tipicamente utilizada no *maxixe*, que por sua vez, emprestava da polca este mesmo esquema europeizado. Assim, o discurso no Estudo 3 também está organizado em uma forma que remete ao rondó.

Figura 57: Esquema Formal Estudo n.3

UNIDADES	A	B	A'	C	A'	A'	CODA
	Allegro Moderato (c.1-67)	Meno (c68-91)	A tempo (c.92-128)	Valsa (c.129-140)	A tempo (c.141-161)	CODA (c.162-171)	
PARTES	A1(c.1-19) 2/4 - 3/4 A2(c.20-37) 2/4 - 3/4 A3(c.38-67) 2/4 - 3/8	3/4 - 2/4 e 3/4	A1(c.92-99) 2/4 A2(c.100-114) 2/4 A3(c.115-120) 5/8 e 3/4 A4(c.121-128) 3/4	6/8	A1(c.141-148) 2/4 A2(c.149-161) 2/4	2/4	2/4
PARÂMETROS DE ANÁLISE	MODO DE DANÇA Flautas Viola Flautas Viola Estilo Culto	MODO DE CANTO	MODO DE DANÇA Flautas Estilo Culto Grandioso Estilo Culto Flautas	Citação da Melodia de B MODO DE CANTO	MODO DE DANÇA Flautas Viola Repetição de A2	Fala o pianista VILLA-LOBOS	
INTERTEXO	Chopin Op. 25n.6		Chopin Revolucionato Op. 10n.12				Ciranda 4

SERESTEIRAMENTE

FONTE: A Autora (2017)

As unidades que integram o discurso são constituídas de gestos distintos, o que sugere que a periodicidade destas unidades seja segmentada em partes menores (a1, a2, a3, por exemplo), por sua vez, organizadas em *início-meio-fim*, e conectadas umas às outras de forma ininterrupta. A natureza melódica do choro oportuniza a improvisação, porém escrito de maneira que comunique aos instrumentistas pistas e referências da condução da narrativa, ou seja, do que está musicalmente prestes a acontecer. Assim também no Estudo 3 a narrativa das partes menores conduz as frases em direção à próxima sem interrupções como mudança de caráter, andamento, ou fermatas. Por outro lado, é para alterações de Unidades da forma (ABACA) que Brandão reserva indicações de mudança de andamento, compasso e, por conseguinte, de caráter. Neste sentido, mais uma vez aparece a oposição entre o brejeiro e o seresteiro.

Como sintetiza a Figura 54, a unidade A é a que apresenta um modo de dança e o gesto principal do estudo em uma clara utilização de tópicas de flauta, como mostra a figura 27. A periodicidade se organiza subdividida em 3 partes (a1, a2, a3), de acordo com os gestos musicais gerados pelas tópicas *época-de-ouro*, *flauta*, *época-de-ouro violão* e *estilo culto pianista* respectivamente.

Como oposição ao caráter da unidade A, a unidade B é escrita novamente em modo de canto, ou seja, evidenciando o seresteiro recorrente na obra de Brandão. Em 1994, 39 anos depois da composição do estudo, Vieira Brandão escreveu na partitura, de próprio punho, uma indicação sobre as partes em andamento lento.

Observação “Meno” compasso 6/8: Seresteiramente é o termo que utilizo para caracterizar o maneirismo da interpretação dos desenhos rítmicos nas canções e dansas [sic] populares brasileiras. Particularizando neste trecho do Estudo nº3, este “maneirismo” brasileiro do “tempo rubato” se identifica pela proporcionalidade dos “ritenutos” nos desenhos rítmicos do contraponto da mão esquerda subordinando a linha melódica da mão direita a essa instabilidade desse espirituoso “gingado” da dansa [sic] popular brasileira. (BRANDÃO, 1994).

Como não poderia deixar de ser, a influência indelével de Villa-Lobos neste estudo se faz presente na unidade A’ na sobreposição de elementos em níveis independentes. Ou seja, a sobreposição dos elementos articula tópicas do *estilo culto* como cromatismos que são simultâneos às tópicas do choro, por exemplo na recorrência da sonoridade das flautas. Além disso, entre os compassos 100 e 114 (A’2), o caráter *Grandioso*, que será retomado na coda para atingir o ponto culminante do estudo, torna-se mais evidente. O adensamento da textura se dá com a alternância de oitavas quebradas, tópicas do *estilo culto* e sequências de notas

duplas, tópicas *época-de-ouro flauta*, sobrepostas às linhas melódicas também fazendo alusão ao *estilo culto*.

Figura 58: Seção com adensamento da textura

The image shows a musical score for piano and flute. The piano part is in the lower register, marked with a forte (*ff*) dynamic. The flute part is in the upper register, also marked with a forte (*ff*) dynamic. The score is divided into three measures. The first measure is annotated with 'estilo culto' in green. The second measure is annotated with 'flautas' in blue. The third measure is annotated with 'estilo culto' in green. The piano part features a series of eighth notes in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The flute part features a series of eighth notes in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The overall texture is dense and complex.

Nesta mesma unidade (c.105-108), há uma citação do Estudo Op.10 n.12 de Chopin, entendida como paródia dentro do contexto do Estudo 3, visto que Brandão faz sua própria versão da música do seu predecessor, uma repetição com diferença.

Figura 59: Citação do Estudo Revolucionário de Chopin no Estudo n.3 de Vieira Brandão, compassos 105 a 108

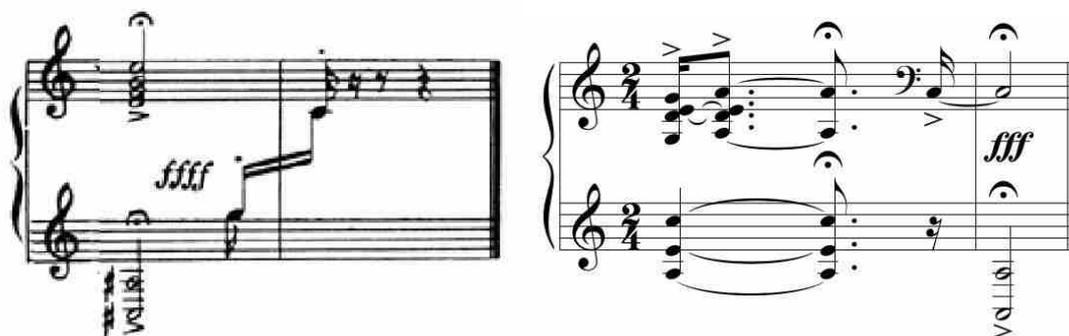
The image shows a musical score for piano and flute. The piano part is in the lower register, marked with a forte (*ff*) dynamic. The flute part is in the upper register, also marked with a forte (*ff*) dynamic. The score is divided into four measures. The piano part features a series of eighth notes in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The flute part features a series of eighth notes in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The overall texture is dense and complex.

Figura 60: Chopin – Estudo Op.10 n.12 compassos 11 a 14

Mais uma vez em contraste com a unidade A, outra unidade, C, é apresentada. Neste caso, mantém-se o modo de dança. Porém, o contraste fica por conta do tipo de dança que referencia. Ou seja, o compositor evoca as valsas de salão tal como o faziam os primeiros *pianeiros* do início do século XX ao mesclar elementos do pianismo do estilo culto com a rítmica e a malemolência das danças populares dos afro-descendentes do Rio de Janeiro. Este tipo de linguagem é bastante recorrente na obra de compositores tidos como precursores do choro, sendo Chiquinha Gonzaga uma das expoentes máximas do estilo.

É para a coda que Brandão reserva o ponto culminante. Neste sentido, reforça sua própria linguagem composicional ao, mais uma vez, dar voz ao pianista. O caráter grandioso e a textura adensada através da sobreposição dos gestos precedentes do estudo, evoca o pianista que toca e improvisa com suma proficiência. E no último compasso (c.171), Brandão presta homenagem ao seu mais significativo predecessor, Villa-Lobos, ao imitar o gesto final da *Cirandas* n.4, *O Cravo Brigou com a Rosa*.

Figura 61: Gesto final da Ciranda n.4 de Villa-Lobos e do Estudo 3 de Brandão, respectivamente



4.1.3.4 Tocata (Estudo n.4 – Homenagem a Villa-Lobos) (1959)

Como afirmando e reafirmado, a mais significativa e importante influência na obra de Vieira Brandão foi, indubitavelmente, a figura de Villa-Lobos. O próprio Brandão menciona em sua tese (1949) que Villa-Lobos foi o responsável por trazer inovações para “o plano pianístico”, baseadas na particularidade da manipulação e variedade de questões técnicas que incluem rítmica, sonoridade, pedalização e dedilhado, aliadas às mudanças súbitas da unidade de movimento. Ou ainda, o termo “plano pianístico” utilizado por Brandão diz respeito ao âmbito, campo, domínio, ou esfera da variedade com que Villa-Lobos utiliza elementos da técnica pianística para construir a sua estética, tanto respeitando modelos tradicionais do repertório bem como trazendo “em grande parte sugestões novas, no que respeita não só aos jogos de sonoridade, mas à própria técnica instrumental.” (BRANDÃO, 1949, p.27).

Tendo acesso à maior parte da obra de Vieira Brandão para piano, é possível afirmar que ele assumiu com propriedade e generosidade a influência de seu mentor. Esta postura intertextual tão praticada entre artistas constitui-se em um dos *tropos* de Bloom (1991) denominado de *daemonização*, e definido como a associação de obras pelo exagero, por hipérbole.

Assim, é em 1959, ano de falecimento de Villa-Lobos, que Brandão presta sua mais deliberada homenagem: compõe a *Homenagem a Villa-Lobos* que tem como subtítulo *Tocata (Estudo n.4)*²⁹. Para prestar tributo ao seu ídolo, Brandão apropria-se da citação de

²⁹ Esta peça foi revisada em 1981, não foi publicada e a partitura disponível é a revisada, portanto não há evidências sobre quais foram as possíveis alterações realizadas pelo compositor. Além disso, consta no programa do Primeiro Concurso de Piano Vieira Brandão, ocorrido em 1994, que esta tocata tenha sido gravada, mas não encontramos a referida gravação, nem informações sobre quem ou quando teria sido realizada.

gestos musicais de obras de Villa-Lobos, bem como de procedimentos musicais adotados por ele tais como a organização autônoma dos níveis da textura. Na música de Villa-Lobos, a superposição de múltiplas vozes produzia uma certa cacofonia, para alguns ouvintes o resultado assemelhava-se mais ao ruído do que à música. Para alguns compositores nacionalistas, Guerra Peixe por exemplo, este tipo de “liberdade” muitas vezes era entendido como uma “deficiência de formação acadêmica” (SALLES, 2009). Em contrapartida, para Brandão foi “em Heitor Villa-Lobos [que] a música brasileira encontra o seu mais legítimo representante, o verdadeiro líder no movimento de renovação, do qual foi ele o primeiro a lançar os alicerces definitivos, tornando a música brasileira uma realidade no panorama da música universal.” (BRANDÃO, 1949, p.18). Dentre estas múltiplas vozes sobrepostas, destaca-se a utilização de longas linhas de segmentos repetidos, qual seja, os ostinatos.

Nas *Cirandas*³⁰ os ostinatos são um recurso composicional insistente em sua recorrência; em outra série também de 1926, vários níveis de ostinato trabalhados estruturalmente agem na definição da forma e textura das canções *Três Poemas Indígenas* (MOREIRA, 2010). Na discussão acerca do uso deste recurso para representação sonoro-imagética do indígena na obra de Villa-Lobos, Moreira aponta para a sua versatilidade atuante em contextos harmônicos quaisquer, mantendo sempre um caráter distintivo de nível sonoro na textura global da peça. Ainda segundo Moreira, esse uso profícuo em diferentes níveis de aplicação, bem como a primazia da textura como linha mestra da composição musical, faz parte da estética que se convencionou chamar *primitivismo* (1910-20). O representante mais célebre da referida estética do *primitivismo* foi Igor Stravinsky, e há diversos trabalhos que relacionam processos composicionais compartilhados (PEPPERCORN, 2000; SALLES, 2009).

Nas peças com piano [de Villa-Lobos], encontramos os ostinatos à mão esquerda do pianista. Podem ou não ter significação tonal (sendo acordes), mas sempre possuem uma célula rítmica repetida incessantemente que caracteriza o ostinato. Portanto, o que classifica um ostinato é sua dimensão rítmica, sendo a opção de conduzir uma progressão tonal ou não uma escolha do compositor para a obra que está escrevendo de acordo com sua intenção estética. (MOREIRA, 2010).

A partir desta compreensão podemos entender o uso de tópicos *indígena* (PIEIDADE, 2013) na obra de Villa-Lobos e, por conseguinte, na obra de tantos compositores brasileiros. Desta forma, Brandão apropria-se deste recurso como origem de periodicidade. Na *Tocata* observam-se quatro partes distintas determinadas pela recorrência e modificação de elementos

³⁰ Conforme descrito na análise do Estudo n.1.

apresentados no início do estudo. Sua estrutura consiste, basicamente, na elaboração de ostinatos que são desenvolvidos no decorrer da obra, apresentando modificações no início de cada uma das unidades, assim como Villa-Lobos em diversas obras. O ostinato da abertura da tocata, por exemplo, é uma referência clara à peça *Kankikis* das *Danças Características Africanas*, de Villa-Lobos, importantes obras de piano do início da carreira do compositor (1914/1916).

Figura 62: Gesto inicial em "*Kankikis*" das *Tres danças Africanas* (Villa-Lobos) c.1-4



Figura 63: Gesto inicial na *Tocatta 1* (Vieira Brandão) c.1-4

The image shows the first four measures of the piece 'Tocatta 1'. The music is written for piano in 2/4 time. The tempo is 'Allegro con moto' with a tempo of 100 to 108. The piano part starts with a piano (p) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The bass part plays a similar pattern with a 'sem pedal' instruction. The tempo is marked as 'Allegro con moto'.

O discurso da obra é, portanto, construído a partir da variedade com que Brandão organiza os 3 ostinatos principais (RODRIGUES, 2012), sem subdivisões que possam interromper o fluxo entre as unidades. Pode-se sugerir a existência de uma narrativa sobreposta a partir de tópicos *indígena* simultâneas a outros elementos característicos dos processos composicionais de Villa-Lobos. Os gestos decorrentes dos três ostinatos básicos do Estudo n.4 (Tocatta) são apresentados por Rodrigues (2012) como nas figuras a seguir.

Figura 64: Motivos variados no *Estudo 4 - Ostinato 1*, gesto da m.e., compassos 1 e 2



Figura 65: Motivos variados no *Estudo 4 - Ostinato 2*, gesto da m.d., compassos 17 e 18



Figura 66: Motivos variados no *Estudo 4 - Ostinato 3*, gesto da m.d., compasso 19



De forma simultânea, isto é, sobreposta a esta sonoridade, o modo de canto é evidenciado através da apresentação de melodias com caráter seresteiro. Este tipo de linguagem é próprio dos processos composicionais de Villa-Lobos especialmente nos anos 30, como em suas *Bachianas Brasileiras*, em especial o célebre quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n°2*, intitulado *Tocata* (o popular *Trenzinho do Caipira*). Uma outra citação de Villa-Lobos é apropriada na *Tocata de Brandão* quando o terceiro *ostinato*, por exemplo, entre os compassos 29 e 31, é construído sobre um fragmento cromático repetido a cada grupo de seis semicolcheias no gesto da mão direita, enquanto uma sequência também cromática de acordes é sobreposto como gesto para a mão esquerda. A mesma estratégia textural é utilizada por Villa-Lobos, em contexto melódico não cromático, por exemplo, em partes da peça *Choros n°5, Alma Brasileira* (1925).

Figura 6: Contornos cromáticos no Estudo n.4, compassos 29-31

Figura 7: Choros nº5, compassos 13 a 15

Além disso, tópicos *estilo culto*, que evidenciam a voz do pianista, permeiam o estudo e se intercalam com outros gestos. No entanto, é com este gesto – o estilo culto/voz do pianista – que a obra atinge o *ponto culminante*. Como de praxe na obra de Brandão, este gesto é arquitetado no final da peça com o adensamento da textura e um último rasgo improvisatório.

Assim, a figura a seguir mostra sinteticamente de que maneira Brandão estrutura a sua homenagem a Villa-Lobos, sobrepondo elementos musicais representativos dos processos composicionais do seu homenageado.

Figura 67: Esquema formal *Tocata*

UNIDADES	A			A'			A''			A'''			CODA					
	Allegro con moto			Meno Mosso			Meno Mosso			Molto Meno				Pouco a pouco a tempo				
INDICAÇÃO	♩ = 100 a 108			♩ = 84 a 92 a tempo I			♩ = 64 a 72			♩ = 48 a 56			♩ = 32 a 40					
	MI CI (-)	MI MI (c17)	MI MI (c27)	VOI MI (c33)	VOI MI (c43)	Transição (c47)	VOI MI (c59)	VOI MI (c71)	VOI MI (c75)	VOI MI (c119)	VOI MI (c134)	M1 (c144)	Transição VOI (c151)	VOI MI (c155)	VOI MI (c174)	VOI MI (c193)	VOI MI (c196)	
ELEMENTOS SOBREPOSTOS	Modo de Camto (Folclore)			Modo de Camto (Folclore)			Modo de Camto (Folclore)			Modo de Camto (Folclore)			Modo de Camto (Folclore)			Modo de Camto (Folclore)		
	Villa-Lobos no estilo culto			Villa-Lobos no estilo culto			Villa-Lobos no estilo culto			Villa-Lobos no estilo culto			Villa-Lobos no estilo culto			Villa-Lobos no estilo culto		
CARÁTER/ TOPICAS	Alma Brasileira			Alma Brasileira			Alma Brasileira			Alma Brasileira			Alma Brasileira			Alma Brasileira		
	Bachianas z			Bachianas z			Bachianas z			Bachianas z			Bachianas z			Bachianas z		
INTERTEXTO	Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis		
	Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis			Kantilénis		

LEGENDA:

O = Ostinato

M = Melodia / Fragmento Melódico

V = Variação

FONTE: A Autora (2017)

Em suma, o processo composicional de Villa-Lobos flui através de citações de obras específicas, principalmente as de piano. Como mencionado anteriormente, o uso de segmentos repetidos-ostinatos e a sobreposição de níveis e ou vozes independentes permitem que Brandão articule a sobreposição de modos de canto e dança e tópicos *indígena, estilo culto e época-de-ouro*.

4.2 RELAÇÕES ENTRE AS PEÇAS

A reinvenção, ou revisitação das próprias convicções musicais é uma prática recorrente em artistas e escritores. Villa-Lobos o faz ao escrever seus prelúdios para violão, revisitando o idioma musical da *Suite Popular Brasileira*, peça de juventude que guardava uma simplicidade e características de escolas composicionais precedentes (WOLF & ALESSANDRINI, 2007). O próprio Bloom declara no prefácio do seu último livro sobre o assunto predominante em seus trabalhos como escritor: a influência.

Talvez eu escreva para curar minha própria sensação de ter sido excessivamente influenciado desde a infância pelos maiores autores ocidentais. Nesta, que é minha reflexão final sobre o processo de influência, comento cerca de trinta escritores [...]. Não me parecem escolhas arbitrárias: escrevi sobre todos eles antes, nos mais diversos livros e ensaios, mas me esforço aqui para dar novo frescor às minhas apreciações, não as baseando em formulações prévias. (BLOOM, 2011, p.10).

Esta mesma sensação de visitar suas próprias convicções artísticas pode ser encontrada em diversas obras de Brandão. Pode-se perceber que ao longo do seu processo composicional, o compositor revisita suas ideias, gestos e influências musicais e ainda assim torna perceptível a manutenção de um estilo pessoal. Através da análise, aponto para recorrências de linguagem dos precursores mais próximos e mais distantes que permeiam as peças para piano tanto didáticas quanto de concerto em maior ou menor grau, como ilustrado a seguir. No entanto e apesar da inequívoca influência, Brandão não imita simplesmente, o pianista reconhece elementos identitários expressos principalmente pelo virtuosismo de escrita pianística. Não seria imprudente reconhecer que a escrita pianística de Brandão é irretocável. Apoiada nos preceitos de Bloom (2011), procuro demonstrar como Brandão conseguiu desenvolver as características de um artista forte e detém uma obra requintada e bem acabada.

Figura 68: Ilustração da recorrência de influências nas obras para piano de Brandão



LEGENDA:

- Peças de Concerto
- Peças Didáticas
- Influencias

FONTE: A Autora (2017)

A ligação entre as peças na ilustração representa resumidamente aquelas que se relacionam na composição através do material musical utilizado, visto que em última análise o ponto mais significativo é a própria obra de Brandão resultante das escolhas do compositor. Este absorve as influências e está inserido na cultura do modernismo nacionalista de tal maneira que seu processo de criação deixa de ser cópia de materiais dos precursores para ser a produção de um estilo pessoal. Ou seja, a sua própria obra depende das escolhas que o compositor faz, dentro da cultura em que está inserido.

Como pode ser observado na figura 66, Brandão apoia-se em duas influências principais que na figura estão representadas por letras maiores. A primeira destas coincide

com o entendimento profundo dos processos composicionais de Villa-Lobos e a segunda, não menos impactante, com a absorção das características constituintes do Choro. Além disso, uma terceira fonte de escolhas adotadas perpassa obras de compositores nacionalistas mencionados na Tese de 1949 tais como Ernesto Nazareth, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri. Com isto, urge reconhecer o grau de estudo, conhecimento e dedicação do compositor/pianista por seu ofício. Por fim, pode-se verificar que no embate artístico – Agon (BLOOM, 1993) entre o compositor-pianista e seus predecessores, Brandão e estabelece como artista forte, no sentido de que desenvolve seu estilo pessoal sem negar as influências. Assim, torna-se inquestionável figura do compositor-pianista presente em praticamente todas as obras, bem como a influência do *estilo culto*, ou a linguagem de compositores pianistas europeus, como Bach, Mozart, Schumann, Chopin e Rachmaninoff, por exemplo.

É interessante observar que a maneira como Brandão manipula os materiais musicais que o influenciaram, como a sobreposição de níveis texturais de Villa-Lobos, por exemplo, resulta em uma sonoridade próxima, mas distinta do seu predecessor. Isto porque, em última instância, as influências sofridas por Brandão operam no campo das ideias, em que procedimentos são assimilados e reconstruídos, ou ainda como *tessera* (BLOOM, 1991).

Por exemplo, os Estudos 1 e 4 se relacionam, mas em ambos destacam-se sonoridades distintas e velhos recursos transfigurados. No estudo 1 Brandão usa a sobreposição das texturas, mas com uma sonoridade resultante diferente, porque o material que ele utiliza para construir o ostinato é diferente do procedimento utilizado por Villa-Lobos. Já o Estudo 4 é uma homenagem deliberada, portanto Brandão procurou de fato que a sonoridade resultante remetesse à linguagem do predecessor, logo, a sonoridade e o tipo de construção do ostinato relaciona-se mais proximamente com a do homenageado. Observa-se também algumas particularidades na manipulação das melodias cujo caráter difere entre improvisos do choro que remetem à influência de Nazareth, ou melodias que emulam o caráter folclórico, como acontece no Estudo 1.

Concordo com o compositor que deixou implícito na seleção de obras para o mencionado concurso de 1994 que os Estudos e a Seresta 2 constituem-se em seu legado para os pianistas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo a família e colegas de trabalho no CBM, ao longo de sua vida Brandão apresentou-se como exímio pianista e dedicado professor. Os relatos apontam para sua assiduidade aos concertos dos alunos do conservatório. Esta personalidade dinâmica o acompanhou durante toda a vida quando, “apesar da idade avançada, continuava animado e cheio de planos.” (SANTOS, 2003). Isto se dá também em suas composições para piano, sendo possível reconhecer um compositor forte em que as influências experimentadas ao longo da carreira encontram-se amalgamadas na própria prática.

Tanto uma obra específica quanto um contexto cultural podem fornecer uma ampla gama de possibilidades de influência para a construção de novas obras. Assim, segundo Meyer (1989), o que está envolvido nos processos de influência pode ser visto como materiais que são possibilidades de escolha disponíveis para serem contextualizados como alternativas viáveis. No caso de Brandão, suas obras para piano representam a maneira como se posiciona quanto ao seu meio cultural e seu contexto musical, ou seja, tratando todos os materiais disponíveis como possibilidades de escolha.

Neste sentido, a análise das obras para piano de Brandão desvela as instâncias de influência observadas como resultado de uma interpretação pessoal do compositor-pianista. Por conseguinte, entende-se que a interpretação envolve algum tipo de desvio da informação inicial, visto que o conjunto de relações pessoais e idiossincráticas do compositor frente aos seus precursores e seus contemporâneos é que define as características da linguagem das novas obras. Estas, por sua vez, mostram-se como resultantes da permutação e recombinação mais ou menos discreta entre as decisões e escolhas diante de suas fontes e do contexto cultural em que está inserido. Assim, as relações de influência no caso de Brandão podem ser contabilizadas como resposta artística e pessoal para um contexto cultural e estilístico específico, qual seja, o nacionalismo modernista brasileiro.

Brandão, tanto em suas atividades como compositor quanto como pianista, não se destaca pelo desenvolvimento de uma nova linguagem musical tal como o fez Schoenberg ao estabelecer o sistema dodecafônico, mas pode sim ser visto como um artista forte (BLOOM, 2013) ao manipular os materiais musicais preexistentes de maneira original e criativa. Meyer (1989) aponta este segundo perfil de artistas como grandes poetas que são reconhecidos não

necessariamente como inovadores, mas como responsáveis pela sustentação criativa da tradição da qual estão imbuídos.

Anderson (2008) afirma que as nações precisam gerar uma narrativa de identidade ao mesmo tempo em que é praticamente impossível criar uma genealogia clara com data de nascimento e morte de uma determinada comunidade. Brandão, na conclusão de sua tese, afirma estar cômico de que a corrente nacionalista da época havia lançado sementes para novos “rumos estéticos”, ou seja, demonstrou ter presciência de que a estética musical proposta, tocada e composta pelo modernismo nacionalista não era absoluta e viria a ser transformada e trabalhada nos anos seguintes.

A partir das análises, pode-se confirmar que a construção do significado de uma obra é parte inseparável do processo interpretativo, ou seja, uma contínua troca de significados culturais na música, resultado de uma relação mútua de colaboradores equivalentes, entre a pianista e sua cultura formando uma relação intertextual. E ainda, baseada na análise e compreensão dos elementos nacionalistas que nortearam Brandão no seu processo de criação, entendo que a interpretação musical adquire significado nas relações com outras obras integrantes do mundo da linguagem musical, visto que comunica o estado intelectual e emocional do um contexto cultural e histórico.

Os gestos musicais e procedimentos composicionais que aparecem na sua música comprovam um profundo conhecimento do repertório pianístico. Portanto, as decisões composicionais muitas vezes parecem ser tomadas na música de maneira tácita ou empírica. As recorrências no emprego da linguagem e técnica pianística de Brandão asseguram uma manutenção do estilo, tal como a “assinatura” do compositor.

A maneira como Brandão escreve suas peças didáticas é uma demonstração do apreço e cuidado que tinha com o desenvolvimento musical dos iniciantes. Fazia uso dos seus requintados e bem acabados processos composicionais, mesmo nas peças mais simples e de menores proporções. Exemplos significativos estão no contraponto entre acompanhamento e melodia na terceira peça dos *Três Mosaicos*, ou mesmo na elaboração de peças como *Chorinho* e *Saltitando* que tem como foco o desenvolvimento dos aspectos técnicos aliados a um discurso musical criativo.

Nas Serestas estão manifestas principalmente influências da linguagem do choro e, por conseguinte, as tópicos utilizadas no discurso são oriundas das características constituintes deste gênero. Isto ratifica novamente a predileção de Brandão pela linguagem nacionalista,

visto que a incorporação de elementos da música popular pela música de concerto foi uma constante na obra dos compositores brasileiros que se espelharam em Villa-Lobos.

Dentre as obras para piano de Brandão, os estudos apresentam as homenagens mais significativas. É nestas peças que a linguagem dos seus precursores é trabalhada de maneira mais completa e sofisticada além de, juntamente com a *Seresta n.2*, serem as obras em que Brandão desenvolve sua própria linguagem composicional.

Em trabalho anteriormente realizado (RODRIGUES, 2012), discuti aspectos eminentemente técnicos da realização pianística dos Estudos. O presente trabalho procurou ampliar os recursos analíticos que podem integrar o trabalho do intérprete partindo de narrativas, metáforas e conhecimento histórico e social para transformar o texto escrito em arte musical.

Embora em um primeiro momento a apresentação de tão variadas referências na abordagem deste repertório pianístico possa parecer muito ampla, isto reflete a diversidade de conhecimentos com os quais o intérprete se defronta durante o processo de construção da performance. Ou seja, a entonação de uma obra musical que parte de um registro escrito percorre um largo e variado caminho até a realização sonora e, além das competências mecânicas, ganha ao espelhar um sofisticado nível de compreensão intelectual e artística. Este tem sido o norte do trabalho aqui apresentado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Fragmento sobre Música e Linguagem*. Trad. Manoel Dourado Bastos. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 31, 2008, p. 167-171.
- AGAWU, V. Kofi. *Music as a Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.
- _____. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ALMÉN, Byron. The Diving Rod: On Imagination, Interpretation And Analysis. In: PEARSALL, Edward; ALMÉN, Byron. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado: Berlim 1753-1762*. Trad. Fernando Cazarini. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- BARROS, Guilherme A. S. *O Pianista Brasileiro: do "Mito" do Virtuoso à Realidade do Intérprete*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- BENCKE, Ester. *Música e Expressão do Nacional nas Sonatinas de Camargo Guarnieri*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2010.
- BENT, Ian. *Analysis. The New Grove Dictionary of Music*. London: Macmillan, 1987.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. *Anatomia da Influência: Literatura como modo de vida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- _____. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BRAGA, Leandro. *Primeira Dama – A música de Dona Ivone Lara*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- BRANDÃO, José Vieira. *Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*. Rio de Janeiro: Não Publicada, 1949.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. *Estratégias Narrativas em Nau dos Insensatos de Conrado Silva de Marco*. Comunicação oral apresentada no II Congresso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS). Santiago do Chile, 16 de janeiro de 2016.
- CONTIER, A. D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, out./dez, 2004.

- COOK, Nicholas. The conductor and the theorist. In: RINK, John. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- _____. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.
- _____. *Taking it to the Bridge: Music As Performance*. Michigan: University of Michigan Press, 2013.
- COSTA, Juliana Ripke da. O canto de Xangô: uma tópica afro-brasileira. *Revista Orfeu: Florianópolis*, nº 1, Junho de 2016 p. 48 de 73.
- DEWEY, John. *Arte Como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUNSBY, Jonathan. Execução e Análise Musical. In: *Opus 1*, Porto Alegre, ano 1, n. 1, dez. 1989, p. 6-23.
- FREITAS, Stefanie. *Marlos Nobre – Sonata para Piano sobre um Tema de Bartók op.45: Uma abordagem analítica do fenômeno intertextual*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- GELLNER, Ernest. *Nations and Nationalism*. London: Basil Blackwell, 1983.
- GERLING, Cristina Capparelli. Intertextuality, Narrativity and Tradition: 8 Brazilian Piano Sonatas. In: *Musica Theorica*, Salvador: TeMA, 2016, p. 1-36.
- _____. Schenker e seus discípulos na América Parte 1: os ortodoxos. In: *Em pauta*, Porto Alegre, v. 9/10, p.53-59.
- _____. A Contribuição de Schenker para a Interpretação Musical. In: *Opus 1*, Porto Alegre, ano 1, n. 1, dez. 1989, p. 24-31.
- GERLING, C. M. P. C.; BARRENECHEA, L. S.. Villa-Lobos e Chopin: O diálogo musical das nacionalidades. In: GERLING, C. M. P. C. (Org.). *Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri*. Porto Alegre: PGMSUS/UFRGS, 2000.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922 - A semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting musical gestures, topics and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- _____. On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven. In: *Indiana Theory Review*, v. 12, 1991, p. 75-98.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O Breve século XX: 1914-1991*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *Nações e Nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOWAT, Roy. What do we perform?. In: RINK, John. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- JORNAL do Commercio. Festival Vieira Brandão, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1963.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 2005.
- KORSYN, Kevin. Towards a new poetics of musical influence. In: *British Journal – Music Analysis*, v. 10, n 1-2, 1991.
- LIVINGSTON-ISENHOUR, Tamara Elena; GARCIA, Thomas George Caracas. *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: As Estratégias Octatônicas*. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, 2000.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.
- _____. *História da Música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- _____. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. University of Pennsylvania Press, 1989.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis. 2010.
- NEVES, José Maria. As Obras. In: *Vieira Brandão um quarteto, um estudo, uma sonata e dez canções*. CD de áudio produzido pela Rádio MEC, Rio de Janeiro, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a utilidade e desvantagens da História para a Vida* [incluído em Escritos sobre a História]. São Paulo: Loyola, 2005.
- OLIVEIRA, Jmary. *Black Key versus White Key: a Villa-Lobos device*. *Latin American Music Review*, v.5, n.1 (Spring/Summer), 1984, p. 33-47.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos: Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- PIEIDADE, Acácio T. C. Música e Retoricidade. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto, SP: USP, 2012a.
- _____. “Rhetoricity in the music of Villa Lobos: musical topics in Brazilian early XXth-century music”. Comunicação apresentada na *International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgo: The University of Edinburgh, 2012b.
- _____. “A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música”. In: *El oído pensante* 1. Disponível em: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

_____. *Uma análise do Prelúdio das Bachianas Brasileiras Nr.2 sob a perspectiva das tópicas, retoricidade e narrativa*. Comunicação apresentada na conferência *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, Oxford University. UDESC, 2015.

PLESCH, Melanie, La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. In: *Revista Argentina de Musicología n° 1*, Córdoba, AAM, 1996, pp. 57-68.

_____. *El Rancho Abandonado: Algunas Reflexiones em Torno a los Comienzos del Nacionalismo Musical en la Argentina*. Jornadas del 5° Centenario del Descubrimiento de América, Buenos Aires, UBA, 1992.

_____. Topic theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: the Argentine Case. *Anais da International Conference on Music Semiotics In memory of Raymond Monelle*. University of Edinburgh, Outubro, 2012.

_____. Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino. In: *Acta Musicologica*. Ed. Bärenreiter. 2014

RATNER, Leonard G. *Classic Music: Expression, form and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

REIS, Fernando C.C.V. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas Choro*. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, 2010.

RIFFATERRE, Michael. Syllepsis. In: *Critical Inquiry*, vol. 6, no. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 625-638.

RINK, John. *A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*; tradução Eduardo Siecman. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. *Quatro Estudos para Piano Solo de Vieira Brandão: Uma Abordagem Técnico-Interpretativa*. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis. 2012.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the Act of Performance in RINK, John. In: *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

SALLES, Paulo de Tarso. “*Villa-Lobos and Nationality Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas*”. In: PANOS, N.; LYMPORIOUDIS, V.; ATHANASOPOULOS, G.; and NELSON, P. (org.). *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics, in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: The University of Edinburgh/IPMDS - International Project on Music and Dance Semiotics. 2013.

_____. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. In: *Revista Opus* 8. 2002. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

SANTOS, Jane Borges de Oliveira. *Biografia documentada de José Vieira Brandão: pianista, educador, regente coral e compositor*. 2003. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

SILVA, Flavio. *Villa-Lobos e a Oficialização do Canto Orfeônico* (2013). Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/temas/villa-lobos-e-oficializacao-do-canto-orfeonico-0>>. Acesso em: 07 jan. 2016.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: O nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STRAUS, Joseph. *Remaking the Past Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TACUCHIAN, Ricardo. As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições. In: *Claves*, n. 2, Recife, 2006, p.7-13.

TARQUINIO, Daniel Junqueira. *A teoria da Entonação de B. Asafiev e a execução musical: concepções analíticas para a interpretação das Cirandas de Villa-Lobos*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

TÜRK, Daniel G. *School of Clavier Playing*. London: University of Nebraska Press, 1789.

WILLIAMON, Aaron. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WOLFF, D.; ALLESSANDRINI, O. Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 54-66.

REGULAMENTO

I - DAS CATEGORIAS

- O Concurso está aberto a jovens pianistas dispostos nas seguintes categorias:
- CATEGORIA A — até 15 anos
 - CATEGORIA B — 16 a 19 anos
 - CATEGORIA C — 20 anos em diante

II - DAS INSCRIÇÕES:

- a) O concurso encontra-se aberto a candidatos de todo território nacional, brasileiros natos ou naturalizados
- b) O limite de idade dos candidatos será observado até a data de realização da primeira prova do concurso
- c) É vedada a participação de candidatos que estejam atualmente com qualquer um dos membros que compõem a comissão julgadora
- d) As inscrições serão aceitas até o dia 14 de outubro na sede do Conservatório Brasileiro de Música ou por correspondência endereçada ao:

- CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA
Av. Graça Aranha, 57 - 12º andar
CEP 20030-002 Rio de Janeiro - RJ

- e) Constará da inscrição:
 - Fotocópia da Certidão de Nascimento ou Carteira de Identidade
 - Duas fotos 3x4
 - Currículum Vitae resumido
 - Programa especificado, com a minutagem aproximada de cada obra
 - Ficha de Inscrição devidamente preenchida
 - Comprovante do pagamento da taxa de inscrição, que poderá ser feito em qualquer agência do BANCO DO BRASIL, em nome do: CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA
Conta Corrente nº 45387-0
Agência: Cinelândia
Valor: 16 URV's

III - DAS PROVAS

- a) As provas constarão de duas etapas: Eliminatória e Final

José Vieira Brandão, maestro e compositor de grande importância no cenário musical brasileiro, é o atual presidente do Conservatório Brasileiro de Música. Na personalidade artística de Vieira Brandão destacam-se três aspectos vinculados entre si: o Educador, o Pianista e o Compositor.

O Educador teve destacada atuação no magistério do piano, da Educação Musical e da Regência Coral. Foi assistente e colaborador do Maestro Heitor Villa-Lobos na implantação de Educação Musical nas escolas brasileiras a partir de 1932.

Doutor em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 1958; Professor Titular de Piano e Jantô Coral do Conservatório Brasileiro de Música desde 1940, foi bolista em 1945/1946 da University of Southern California em Los Angeles, U.S.A.

Pianista Concertista desde 1932, teve o privilégio de apresentar as Estreias Mundiais de obras de Villa-Lobos, do período compreendido de 1932 a 1959, ano do falecimento do Mestre. Dentre estas obras, destacam-se: os "Choros nº 11" e as "Bachianas Brasileiras nº 3" para Piano e Orquestra, ambas apresentadas sob a regência de Villas-Lobos, sendo a primeira no Rio de Janeiro em 1942, com a Orquestra do Teatro Municipal e a segunda, em Nova York, em 1947, com a Orquestra da Columbia Broadcasting System.

O Compositor tem obras impressas nos seguintes editores: VITALE (S.P.), NEIL KJOS PUBLISHERS (San Diego, Califórnia, U.S.A.), "NOVAS METAS" (S.P.), INM/UNARTE (atualmente S.B.A.C. do Governo Federal) e as "EDITIONS MAX ESCHIG" (Paris - França).

De seu catálogo com mais de cem títulos acham-se gravadas as seguintes obras:

Gravações em disco: Som Livre • Estudo nº 1; INM/UNARTE (IBAC) • Sonata para Violoncelo e Piano e Desatruim em dois tempos, para coro misto; Corcovado • Sonata para Violoncelo e Piano; MIRE (Min. Rel. xt.) • Canções de Câmara; Colômbia • Quarteto de Cordas nº 1; Museu Villa-Lobos • Transcrição para piano Prelúdio de Violão de Villa-Lobos) • Tocata Estudo nº 4 de JVB.

Nos últimos anos, várias obras têm sido apresentadas nas Bienais da FUNARTE atual IBAC e nos Panoramas da Música Brasileira Contemporânea dentre as quais Fantasia Concertante para piano e orquestra em escala mundial com a Orquestra da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo solista Ionila Maria Strutt.

O Conservatório Brasileiro de Música deverá lançar em 1994-1995 um CD com suas principais obras corais, canções de Câmara e Quinteto de Sopros.

O seu trabalho com o movimento coral no Rio de Janeiro reflete a sua preocupação cuidadosa com a educação musical e a possibilidade da universalização da educação e da prática musical em nosso estado.

E a este eminente compositor que o Conservatório Brasileiro de Música presta a sua homenagem na realização do 1º Concurso Nacional de Piano José Vieira Brandão, com os objetivos de incentivar jovens pianistas e difundir a boa música em nosso país.

- b) O programa de ambas as provas deverá ser executado de memória

- c) A ordem de apresentação dos candidatos será por sorteio

- d) Os candidatos deverão entregar à Comissão Organizadora do Concurso uma pasta contendo fotocópias das obras que irão executar

- e) O candidato poderá, se desejar, inscrever-se em categoria superior a de sua idade, uma vez que cumpria com o programa exigido pela mesma

- f) As provas serão realizadas nos dias 27, 28 e 29 de outubro de 1994 no Auditório Lorenço Fernandes do Conservatório Brasileiro de Música em horário a ser oportunamente divulgado

IV - DA COMISSÃO JULGADORA

- 1 - O Júri será formado por músicos de renome e destaque no cenário brasileiro. Suas decisões serão soberanas e irrecorríveis

- 2 - Os casos omissos serão julgados pela comissão organizadora do concurso

V - DO PROGRAMA

- CATEGORIA A - até 15 anos

Prova Eliminatória:

- J. S. Bach - 1 (uma) Invenção a Duas Vozes

- J. V. Brandão - 1 (uma obra) do compositor à escolha do candidato, entre as seguintes:

* Saltitando

* Três Mosaicos

* Suite Mirim

* Valsa dos Sapatinhos Vermelhos

Prova Final:

- 1 (um) Movimento Vivo de Sonata ou Sonatina de autor clássico

- 1 (uma) obra de autor moderno ou contemporâneo (brasileiro ou estrangeiro)

- CATEGORIA B - 16 a 19 anos

Prova Eliminatória:

- J. S. Bach - 1 (uma) Invenção a Três Vozes

- J. V. Brandão - 1 (uma) obra do compositor à escolha do candidato, entre as seguintes:

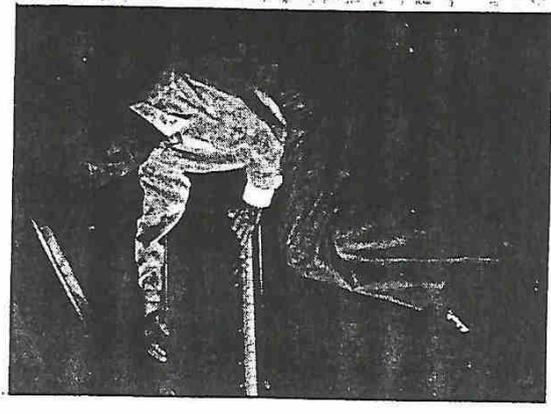
Iº CONCURSO NACIONAL DE PIANO JOSÉ VIEIRA BRANDÃO



PRESIDENTE
JOSÉ VIEIRA BRANDÃO
VICE PRESIDENTE
JOSÉ MARIA NEVES
DIRETORA GERAL

MARINA LORENZO FERNANDEZ SILVA
DIRETORA TÉCNICO CULTURAL
CECILIA CONDE
DIRETORA TESOUREIRA
NILDA LUIZ DA COSTA FREITAS

27, 28 e 29 DE OUTUBRO DE 1994
RIO DE JANEIRO



REALIZAÇÃO:
CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA

REALIZAÇÃO:
CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA
AV. GRAÇA ARANHA, 57/12º
20030-002 - RJ

TELS.: (021) 240-6131 / 240-5481 / 240-5431
FAX: (021) 240-6131
APOIO:
ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Prova Final:
- 1 (um) Movimento Vivo de Sonata de autor clássico
- 1 (uma) obra de autor romântico
- 1 (uma) obra de autor moderno ou contemporâneo (brasileiro ou estrangeiro)

CATEGORIA C - 20 anos em diante
Prova Eliminatória:
- J. S. Bach - 1 (um) Prelúdio e Fuga do "Cravo bem Temperado"
- J. V. Brandão - 1 (uma) obra do compositor à escolha do candidato entre as seguintes:
* Estudo nº 1
* Estudo nº 2
* Estudo nº 3
* Estudo nº 4
* Seresta nº 3

Prova Final:
- 1 (um) Movimento Vivo de Sonata de autor clássico
- 1 (uma) obra de autor romântico
- 1 (uma) obra de autor moderno ou contemporâneo (brasileiro ou estrangeiro)

OBS.: As partituras de José Vieira Brandão estarão à disposição dos candidatos na sede do Conservatório Brasileiro de Música (RJ).

VI - DOS PRÊMIOS

- Prêmios no valor total de US\$ 2.250
- Recitais e troféus para os primeiros colocados
- Prêmio especial para o melhor intérprete de José Vieira Brandão
- Certificados de participação para todos os candidatos

VII - DA HOSPEDAGEM

As despesas de hospedagem no Rio de Janeiro, correrão por conta dos candidatos.

ANEXO 2 - PARTITURAS

à Marília

Valsa dos Sapatinhos Vermelhos

J. VIEIRA BRANDÃO
(1950)

(♩ = 120)

p

cresc.

f

dim.

dim. e rall.

a tempo
p

4₄

dim. e rall. *p*

5

Detailed description: This system contains the first four measures of a piece. The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The left hand has a simpler accompaniment. The first measure has a dynamic marking of *p*. The second measure is marked *dim. e rall.*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. Fingering numbers (1-5) are present above and below notes.

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support. Measure 5 has a dynamic marking of *p*. Measure 6 has a dynamic marking of *f*. Measure 7 has a dynamic marking of *f*. Measure 8 has a dynamic marking of *f*. Fingering numbers are present.

cresc. *f*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support. Measure 9 has a dynamic marking of *cresc.*. Measure 10 has a dynamic marking of *f*. Measure 11 has a dynamic marking of *f*. Measure 12 has a dynamic marking of *f*. Fingering numbers are present.

dim. *f*

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support. Measure 13 has a dynamic marking of *dim.*. Measure 14 has a dynamic marking of *f*. Measure 15 has a dynamic marking of *f*. Measure 16 has a dynamic marking of *f*. Fingering numbers are present.

dim. e rall.

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support. Measure 17 has a dynamic marking of *dim. e rall.*. Measure 18 has a dynamic marking of *dim. e rall.*. Measure 19 has a dynamic marking of *dim. e rall.*. Measure 20 has a dynamic marking of *dim. e rall.*. Fingering numbers are present.

A Lorenzo Fernández

ALLEGRO

Nº 1 da "SUITE MIRIM"

J. VIEIRA BRANDÃO
Rio, 1957

♩ = 120

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The music begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together. The bass clef accompaniment features a steady rhythmic pattern.

The third system shows a change in time signature to 3/4. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes in the treble clef. The bass clef continues with its accompaniment.

The fourth system returns to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves.

Jactans • Efflu e Sitr

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with a flat sign. A dynamic marking of *legato* is present in the first measure.

Third system of musical notation, continuing the melodic and bass lines from the previous system. It includes slurs, accents, and a dynamic marking of *f* at the end.

Fourth system of musical notation. The right hand features a series of chords. The left hand has a bass line with a double bar line and a '2' below it. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

Fifth system of musical notation. The right hand has chords and slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamic markings include *dim molto*, *p* (piano), and *staccatissimo*.

A Francisco Mignone

VALSINHA

Nº 2 da "SUITE MIRIM"

J. VIEIRA BRANDÃO
Rio, 1957

Un poco rubato ♩=120

p *rit.* *p*

dim.

48

p

p

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Performance markings: *dim.*. Fingerings: 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Measure numbers: 48.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance markings: *Più mosso*, *rit.*, *pp U.C.*. Fingerings: 2, 8, 1, 8, 7, 2, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 4, 5. Measure numbers: 49, 50, 51, 52.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance marking: *cresc.*. Fingerings: 5, 2, 8, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure numbers: 53, 54, 55, 56.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance markings: *rit. a tempo*, *tre corde*, *molto rit.*, *pp*. Fingerings: 1, 5, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 4. Measure numbers: 57, 58, 59, 60, 61.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Performance markings: *poco cresc.*, *pp*, *m.e.*, *ppp*. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4. Measure numbers: 62, 63, 64, 65, 66.

A' Camargo Guarnieri

DANÇA

Nº 3 da "SUITE MIRIM"

J. VIEIRA BRANDÃO
Rio, 1957

Andante ♩ = 92 a 100 *non legato*

p legato *p*

Versão facilitada

mf *mf*

3247

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a single treble clef. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. A *cresc.* (crescendo) marking is placed in the middle of the system. There are several slurs and accents throughout the passage.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features three staves. The top staff has a *f* (forte) dynamic marking. The middle staff has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The bottom staff has a *f* dynamic marking. The music continues with intricate rhythmic patterns and slurs.

Third system of musical notation. It features three staves. The top staff has a *dim.* (diminuendo) marking. The middle staff has a *p* (piano) dynamic marking. The bottom staff has a *p* dynamic marking. This system includes some fingering numbers (1, 2, 1) and a circled diamond symbol above the top staff.

Fourth system of musical notation. It features three staves. The top staff has a *legato* marking. The middle staff has a *mf* dynamic marking. The bottom staff has a *mf* dynamic marking. The music concludes with a final flourish in the top staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in both staves.

Second system of musical notation. The treble staff includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *ff* (fortissimo) marking. The bass staff contains fingerings: 2 1 2 3 1 2. A *p* (piano) marking is present in the right hand, with fingerings 5 3 4 2 3 1 2 4.

Third system of musical notation, continuing the piece with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is located at the end of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a *f* (forte) dynamic marking at the beginning. The notation includes eighth and sixteenth notes with various articulations.

Fifth system of musical notation, concluding the page with eighth and sixteenth notes.

dim. *e* *poco* *rallentando*

pp D.C. al \oplus *f*

mf *p*

pp *dim.* *e* *rall.* *pp* U.C. *allarg.*

até *o* *fim.* *ppp*

Ao Cláudio e Sérgio
Saltitando
 (Série Infantil)

José Vieira Brandão
 Rio 1971
 Revisão: Mauren Frey

Alegremente ♩ = + ou - 80 a 92

First system of the musical score, measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked 'Alegremente' with a metronome marking of ♩ = + ou - 80 a 92. The first staff (treble clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (bass clef) starts with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth-note patterns and chords.

Second system of the musical score, measures 6-10. Measure 6 is marked with a '6' and the instruction *simile*. The first staff (treble clef) has a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) has a *poco rall.* (slightly slower) marking. The music continues with eighth-note patterns and chords.

Third system of the musical score, measures 11-15. Measure 11 is marked with an '11' and the instruction *a tempo*. The first staff (treble clef) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (bass clef) has a *dim. muito* (diminuendo molto) marking. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Fourth system of the musical score, measures 16-20. Measure 16 is marked with a '16' and the instruction *cedendo e rit.* (ceding and ritardando). The first staff (treble clef) has a pianissimo (*pp*) dynamic. The second staff (bass clef) has a *a tempo* marking. The system includes instructions *apressando e cresc.* (accelerando and crescendo) and *8va-* (8va-), indicating an octave shift. The music features eighth-note patterns and chords.

21 *(8^{va})* cedendo pouco a pouco dim. e allargando *p*

26 *rit.* um pouco menos ♩ = + ou - 72 a 80 (tempo justo) *mf* *cresc.* *rall.*

31 cedendo cada vez mais até ----- + ou - ♩ = 120 *f* *cresc. muito*

36 *a tempo, acelerando sem precipitar* *8^{va}* *f* *cresc. muito* *ff*

Três Mosaicos (série fácil)

I Andante, II Allegretto, III Moderatamente

José Vieira Brandão

Rio de Janeiro 1976

Revisão: Mauren Frey

I - Andante ♩ = + ou - 76

Mosaico II (série fácil)

José Vieira Brandão
Rio de Janeiro, 1976
Revisão: Mauren Frey

Allegretto (gracioso) ♩ = + ou - 132

Mosaico III (série fácil)

José Vieira Brandão

Rio - Janeiro 1976

Revisão: Mauren Frey

Moderadamente (cantabile) ♩ = + ou - 80

p legato e um pouco "rubato"

símile

dim e rall.

p legato

mf (cantabile)

p legato

cresc. sempre legato *cresc.* *f* allargando pouco a pouco

p ritenuto *f* dim. muito rit. *p* *pp*

Fim dos 3 Mosaicos (série fácil)

Chorinho

para estudo de escalas e arpejos
para o Sérgio

José Vieira Brandão
Rio, 07/02/1978
Revisão: Mauren Frey

Alegremente ♩ = 92 a 100

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody in the upper staff features eighth-note patterns, while the bass line provides a steady accompaniment.

The second system of musical notation continues from the first. It includes a measure marked with the number '5'. A first ending bracket spans measures 6 and 7, leading to a second ending bracket in measure 8. The key signature changes to one flat (Bb) in measure 8. The piece concludes with a final cadence in the lower staff.

The third system of musical notation starts at measure 10. The key signature is one flat (Bb). The upper staff continues with eighth-note melodic lines, and the lower staff provides a consistent bass accompaniment.

The fourth system of musical notation begins at measure 14. The key signature remains one flat (Bb). The melody in the upper staff features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The bass line continues to support the melody.

The fifth system of musical notation starts at measure 18. The key signature is one flat (Bb). The upper staff shows a melodic line with slurs and ties, while the lower staff maintains the accompaniment. The piece ends with a final chord in the lower staff.

22

26

30

34

38

42

46

Musical notation for measures 46-49. The right hand features a melodic line with eighth notes and dotted rhythms, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

50

Musical notation for measures 50-53. The right hand continues the melodic pattern, and the left hand accompaniment shows some chromatic movement in the bass line.

54

Musical notation for measures 54-57. The right hand has a more active melodic line, and the left hand accompaniment features a steady eighth-note pattern.

58

8va

Musical notation for measures 58-61. The right hand has a melodic line with a "8va" marking above measures 60-61. The left hand accompaniment is more complex with sixteenth notes.

62

8va

Musical notation for measures 62-65. The right hand has a melodic line with a "8va" marking above measures 63-64. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Prelúdio n^o I

(Improviso)

José Vieira Brandão
Rio, dezembro 1938
Revisão: Mauren Frey

Alegremente ♩ = + ou - 108

First system of the musical score. It consists of two staves (treble and bass clef) with a grand staff bracket. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 6/8. The first measure is marked with a forte *f* dynamic. The second measure is marked *mf*. The third measure has a hairpin indicating a gradual decrease in volume, labeled *cedendo um pouco*. The fourth measure is marked *dim.* (diminuendo).

Second system of the musical score, starting at measure 6. It features a first ending bracket over measures 7-10. The first measure is marked *p* (piano). The second measure is marked *cedendo*. The system ends with a fermata over the final note.

Third system of the musical score, starting at measure 11. It features a second ending bracket over measures 12-15. The first measure is marked *um pouco*. The second measure is marked *a tempo*. The third measure is marked *rallentando*. The system ends with a fermata over the final note.

Fourth system of the musical score, starting at measure 16. The first measure is marked *e dim.* (e diminuendo). The second measure is marked *um pouco menos*. The third measure is marked *cresc. e cedendo* (crescendo e diminuendo). The system ends with a fermata over the final note.

Fifth system of the musical score, starting at measure 21. The first measure is marked *f*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *um pouco rall.* (um pouco rallentando). The system ends with a fermata over the final note.

25 *a tempo*

p

30

f e cedendo muito

35 *rall.* *dim.*

mf *p* *pouco a pouco a tempo*

40

mf *da capo al fine* *mf*

45 *cresc. (bem ritmado sem precipitar)* *cresc. pouco a pouco*

mf *f > p*

50

f *p (deixar vibrar)*

8vb

A Eunice
Única Seresta
 (Série Infantil)

J. Vieira Brandão
 Rio 1 - 2 - 1948
 Revisão: Mauren Frey

Muito lento e à vontade ♩ = 84

The first system of the musical score is written for piano in 2/4 time. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The tempo is marked 'Muito lento e à vontade' with a quarter note equal to 84. The music begins with a piano (*p*) dynamic and an expressive (*expressivo*) instruction. The right hand features a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and chords.

The second system starts at measure 4. It includes the instruction *simile* and *cantando*. The dynamics include *cresc.* (crescendo). The right hand continues the melodic line with some grace notes, and the left hand maintains the bass accompaniment with some triplet figures.

The third system starts at measure 7. It features a *cresc.* instruction and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The right hand has a triplet of eighth notes. The left hand also has triplet figures in the bass line.

The fourth system starts at measure 10. It continues the melodic and bass lines established in the previous systems, ending with a final cadence in the right hand.

© Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1994

13 *cresc.* **ff** *dim. - - - - - molto*

16 *p* *mf*

20 *f*

23 *f*

26

Musical score for measures 26-28. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 26 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a bass line of eighth notes. Measure 27 continues the melodic line with a slur and a fermata. Measure 28 has a dynamic marking of *f* and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line.

29

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has a dynamic marking of *f* and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 30 has a dynamic marking of *mf* and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 31 has a dynamic marking of *f* and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line.

32

Musical score for measures 32-34. Measure 32 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 33 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 34 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line.

35

Musical score for measures 35-37. Measure 35 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 36 has a dynamic marking of *p* and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 37 has a dynamic marking of *pp* and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The system concludes with a double bar line.

À Eunice Seresta n.º 2

Molenga ♩ = 100 a 108

J. VIEIRA BRANDÃO

pp u.c.

The first system of the score is in 2/4 time, featuring a piano introduction with a tremolo accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The key signature has two flats.

pp

The second system continues the piece, showing a melodic development in the treble and a corresponding accompaniment in the bass. The dynamics are marked as piano (pp).

poco - - - a - - - poco - - - Tre

The third system includes a triplet of eighth notes in the treble. The accompaniment in the bass is marked with 'poco' and 'Tre' (triste).

corde e cresc. - - - mf rit.

The fourth system features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking. The bass accompaniment is marked 'corde e cresc.' and 'mf'.

f f > p

The fifth system shows a dynamic shift from forte (f) to piano (p) in the treble line. The bass accompaniment remains forte (f).

rit. *sf* u.c. subito *dim molto* *p* poco a poco Tre corde *pp*

meio pedal

Handwritten notes: *rit.*, *sf*, *u.c. subito*, *dim molto*, *p*, *poco a poco*, *Tre corde*, *pp*

cresc.

Handwritten note: *cresc.*

a)

mf

Handwritten notes: *a)*, *mf*

a) as mãos pequenas poderão tocar com a mão direita a nota superior da clave de fá:

Handwritten note: a) as mãos pequenas poderão tocar com a mão direita a nota superior da clave de fá:

Piú mosso $\text{♩} = 120$

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various note values, rests, and fingerings (1-5). Pedal markings are present below the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and fingerings.

Third system of musical notation, including dynamic markings *rit. molto* and *cresc.*

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings *cresc.*, *f rit. molto*, *a tempo*, and *dim. molto*. A *meio pedal* instruction is also present.

Fifth system of musical notation, starting with a *pp* dynamic marking and including the instruction *U. C.*

musical score system 1, piano and bass clefs, includes markings: *poco a poco*, *cresc.*, *tre c.*, and *molto rit.*

musical score system 2, piano and bass clefs, includes markings: *p subito* and *dim.*

musical score system 3, piano and bass clefs, includes markings: *molto dim.* and *rall.*

musical score system 4, piano and bass clefs, includes markings: *al 8* and *al 9*

musical score system 5, piano and bass clefs, includes markings: *una c.*, *cresc.*, *rall.*, *dim e allarg.*, *pp*, *com pedal*, *deixar vibrar*, and *sempre U.C.*

À Eunice Seresta N.º 3

J. VIEIRA BRANDÃO
Rio, 1957

Andante $\text{♩} = 92$

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single treble clef line with a melodic line. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 92 beats per minute. Performance instructions include 'u. corda' (unaccompanied), 'cresc.' (crescendo), and 'pp e molto legato' (pianissimo and very legato). The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs.

The second system continues the piece with three staves. The tempo remains 'Andante'. A new instruction 'poco rubato' is placed above the first staff, indicating a slight slowing down. The musical notation continues with similar rhythmic patterns and dynamics.

The third system of the score also consists of three staves. It includes dynamic markings 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The musical notation continues with various note values and rests, maintaining the overall mood of the piece.

poco rubato

poco a poco *tre*

This system contains three staves of music. The top staff has a melodic line with a *poco rubato* marking. The middle and bottom staves provide harmonic support. The bottom staff includes the marking *poco a poco* and the number *tre*.

cresc. e cedendo poco a poco

corde

This system contains three staves of music. The top staff features a melodic line with the marking *cresc. e cedendo poco a poco*. The middle staff is marked *corde*. The bottom staff continues the harmonic accompaniment.

Meno $\text{♩} = 80$

m. e. *calmo f*

mf *f*

This system contains three staves of music. It begins with the tempo marking *Meno* and a quarter note equal to 80. The top staff has a melodic line with *m. e.* and *calmo f* markings. The middle and bottom staves have dynamic markings *mf* and *f*.

m. e. *f*

mf *f*

This system contains three staves of music. The top staff has a melodic line with *m. e.* and *f* markings. The middle and bottom staves have dynamic markings *mf* and *f*.

4

First system of a piano score. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 4/4 time, with a key signature of one flat. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a measure marked *m.e.* (mezza voce).

Second system of the piano score. It consists of three staves. The first measure has a dynamic marking of *ff*. The system concludes with a measure marked *m.e.* (mezza voce).

Third system of the piano score. It consists of three staves. The first measure has a dynamic marking of *ff*. The system includes several performance instructions: *u.c. subito*, *dim. e*, *rall.*, and *pp*. The final measure is marked *pp* and includes the instruction *arpejar lentamente* (arpeggio slowly).

A tempo I.^o

Fourth system of the piano score, starting with the tempo marking *A tempo I.^o*. It consists of three staves. The first measure has a dynamic marking of *p* and *u.c.* (un cembalo). The second measure has a dynamic marking of *pp*. The system includes performance instructions: *cresc.* (crescendo) in the first measure and *cresc.* in the final measure.

poco rubato



This system contains three measures of music. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The tempo marking *poco rubato* is positioned above the first measure.

p sempre u.c.



This system contains three measures. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with quarter notes. The dynamic marking *p* and the instruction *sempre u.c.* are placed above the right hand in the third measure.

dim.



This system contains four measures. The right hand plays a series of chords, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *dim.* is written above the right hand in the third measure.

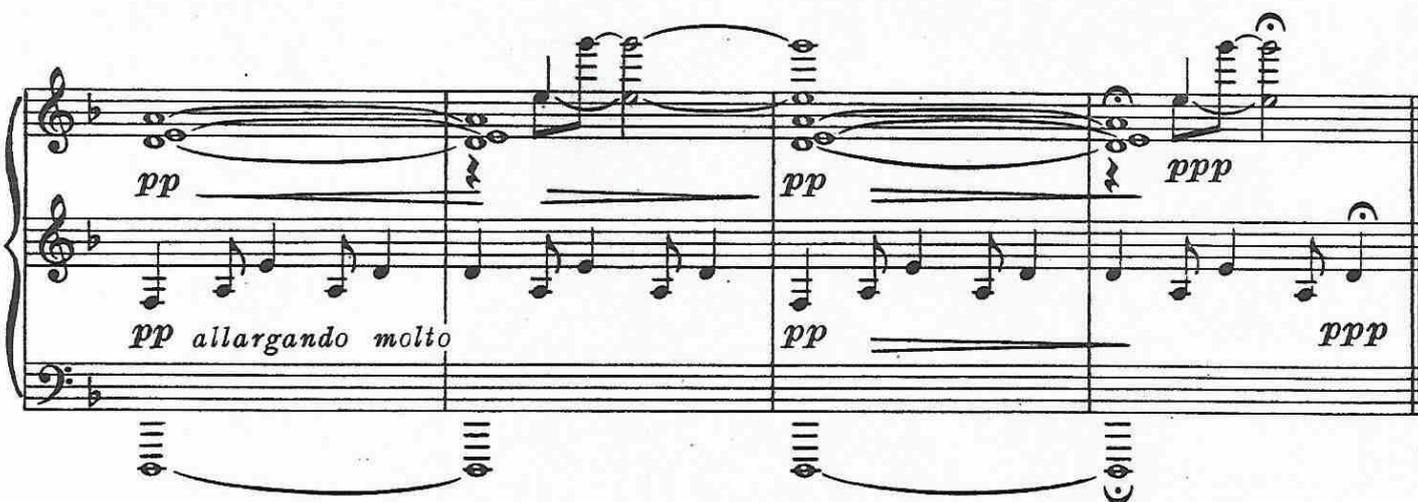
pp allargando molto

pp

ppp

pp

ppp



This system contains four measures. The right hand features a melodic line with a long slur and dynamic markings *pp*, *ppp*, and *pp*. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamic markings *pp* and *ppp*. The instruction *allargando molto* is written below the first measure. At the bottom of the system, there are four vertical bar lines with a curved line underneath them, likely indicating fingerings or pedal points.

Seresta n° 4

José Vieira Brandão
Rio, fevereiro de 1969
Revisão: Mauren Frey

Tempo rubato ♩ = + ou - 60 a 72

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 'Tempo rubato' with a note value of ♩ = + ou - 60 a 72. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, *mf*, *ff*, and *pp*. Performance instructions include *rit.*, *rit. legatissimo (sem ped)*, *dim. rall. e ritenuto*, *longa*, *m. esq.*, *m. dir.*, *cresc.*, *molto rit.*, *allarg.*, *cresc. muito*, and *dim. muito e allarg.*. The score also features articulation marks like *ped* and *8vb* (octave below).

© Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1994.

MAUREN FREY

À Arthur Rubinstein

Estudo Nº 1

J. VIEIRA BRANDÃO
(1951)

Allegro Moderato ♩. = 80. a 92

1

Handwritten measure number 1. First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass clefs. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 4/4. The music consists of eighth-note patterns with slurs and accents.

4

Handwritten measure number 4. Second system of musical notation, measures 5-8. Includes a *dim.* (diminuendo) marking in the bass line.

7

Handwritten measure number 7. Third system of musical notation, measures 9-12. Includes a *f* (forte) marking in the bass line.

10

Handwritten measure number 10. Fourth system of musical notation, measures 13-16. Includes *cresc.* (crescendo) and *8va* (octave) markings.

13

Handwritten measure number 13. Fifth system of musical notation, measures 17-20. Includes a *f* (forte) marking and a *dim.* (diminuendo) marking.

16

Musical notation for measures 16-19. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs. A dynamic marking *p* is present at the beginning of the system.

20

Musical notation for measures 20-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs. A dynamic marking *p* is present at the beginning of the system.

23

Musical notation for measures 23-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings include *in. d.*, *dim.*, and *m. d.*. A second ending bracket is visible above the upper staff.

26

Musical notation for measures 26-28. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings include *p* and *8va*.

29

Musical notation for measures 29-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings include *f* and *mf*. A dynamic marking *8va* is present at the end of the system.

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and slurs. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*. A dynamic marking *8va* is present at the end of the system.

4

35

Musical notation for measures 35-37. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes and slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 36.

38

Musical notation for measures 38-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *f* (forte) at the start of measure 38 and *mf* (mezzo-forte) in measure 40.

43

Musical notation for measures 43-46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is present in measure 43.

44

Musical notation for measures 44-46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in measures 44 and 45.

47

Musical notation for measures 47-50. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns. A dynamic marking of *dim. e allarg. poco a poco* (diminuendo and gradually widening) is present at the start of measure 47.

51

Musical notation for measures 51-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps. The music features complex rhythmic patterns. Dynamic markings include *molto allarg. e dim.* (very gradually widening and diminuendo) at the start of measure 51, and *Meno mosso* (less motion) in measure 52. The instruction *Una corda* (one string) is written in the lower staff in measure 52. The tempo marking *m.e.* (mezzo-energico) appears above the staff in measures 52 and 53.

54

m.e. m.e. m.e. m.e.

57

m.e.

60

m.e. m.e. m.d.

63

p

66

cresc. f

69

dim. molto

6

72

Musical notation for measures 72-74. The system consists of two staves (treble and bass clef). Measure 72 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a single note. Measure 73 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of notes. Measure 74 continues the treble staff melody and has a bass staff with a single note.

75

Musical notation for measures 75-77. The system consists of two staves. Measure 75 starts with a piano (*p*) dynamic in the bass staff. Measure 76 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Measure 77 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Handwritten numbers '2 1 4' and '2 3 5' are present in the bass staff of measure 77.

78

Musical notation for measures 78-80. The system consists of two staves. Measure 78 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line, marked with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*ff*) dynamic. Measure 79 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Measure 80 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line.

81

Musical notation for measures 81-83. The system consists of two staves. Measure 81 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Measure 82 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Measure 83 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line, marked with a decrescendo (*dim.*).

84

Musical notation for measures 84-86. The system consists of two staves. Measure 84 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Measure 85 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line, marked with a decrescendo (*dim.*). Measure 86 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line.

87

Musical notation for measures 87-89. The system consists of two staves. Measure 87 starts with a piano (*p*) dynamic in the bass staff. Measure 88 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. Measure 89 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line, marked with a forte (*ff*) dynamic.

90

Musical score for measures 90-91. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. Above this staff are several lines of fingering numbers (1-5) corresponding to the notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamics. The dynamic marking *p* is present in the first measure.

92

Musical score for measures 92-93. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. Above this staff are several lines of fingering numbers (1-5) corresponding to the notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamics. The dynamic marking *cresc.* is present in the first measure, and *f* is present in the second measure.

Musical score for measures 94-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamics. The dynamic marking *ff* is present in the first measure, and *cresc.* is present in the second measure. The text *al* is written above the staff in the second measure.

Musical score for measures 96-97. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamics. The dynamic marking *ff* is present in the first measure.

Musical score for measures 98-99. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and dynamics. The dynamic marking *ff* is present in the first measure, and *fff* is present in the second measure.

A Ernesto Nazareth

Estudo nº 2

José Vieira Brandão
Rio de Janeiro, 1965

Revisão: Mauren Frey

Comodamente ♩ = 132

com leveza

5

poco cresc.

rit.

9

a tempo

p

13

2ª vez para Coda (55)

cresc.

a tempo

mf

f

Mais tranqüilo ♩ = 112 (rubato) maxixando com malícia

17

mf

5 1 5 1 5

21 poco cresc. um pouco rall.

25 Um pouco menos em equilíbrio com o enunciado fraseológico. rit. poco a

29 poco cresc. rit. 1 cantabile f rit. rit.

33 cedendo pouco a pouco obedecendo as oscilações fraseológicas nos rit. rit. cresc. f

37 p rit. mf cedendo muito

41 pouco a pouco alargando e ritenuto e diminuindo pp

45 ² *cresc.* *f* um pouco mais movido

49 *cedendo muito*

52 *alargando e ritenuto* *dim.* *pp* *8va* D.S. al Coda

55 *pp* *p*

57 *mf* *f* *8va*

Estudo n° 3 (Chorinho)

J. Vieira Brandão
Rio, 1955

Revisão: Mauren Frey

Allegro moderato

2

16 *8va* *dim. molto*

19 *p*

22 *poco cresc.* *mf*

25

28 *f* *dim.*

31 3

cresc.

34 2/4

cresc.

38 2/4

fp *pp*

41 8va

8va

44 2/4

dim. poco a poco

48

cresc.

Measures 48-50: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 48 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 49 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 50 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Bass clef: Measure 48 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 49 has a half note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 50 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3).

51

p subito

8va

Measures 51-53: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 51 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 52 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 53 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Bass clef: Measure 51 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 52 has a half note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 53 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). A dashed line labeled '8va' is above the treble staff from measure 52 onwards.

54

8va

dim. poco a poco

Measures 54-57: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 54 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 55 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 56 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 57 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Bass clef: Measure 54 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 55 has a half note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 56 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 57 has a half note chord (F#3, C#4, G#3). A dashed line labeled '8va' is above the treble staff from measure 54 onwards.

58

cedendo pouco a pouco

Measures 58-61: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 58 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 59 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 60 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 61 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Bass clef: Measure 58 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 59 has a half note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 60 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 61 has a half note chord (F#3, C#4, G#3).

62

allarg. molto

dim. e ritenuto

Measures 62-65: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 62 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 63 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 64 has a whole note chord (F#4, C#5, G#4). Measure 65 has a half note chord (F#4, C#5, G#4). Bass clef: Measure 62 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 63 has a half note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 64 has a whole note chord (F#3, C#4, G#3). Measure 65 has a half note chord (F#3, C#4, G#3).

66 *Meno (un poco rubato)*

*p cantabile e seresteiramente**

69 *calmo*

72 *calmo* *rall.*

76 *a tempo* *p* *calmo* *mf*

79 *dim. poco a poco*

* "Seresteiramente" é o termo que utilizo para caracterizar o "maneirismo" da interpretação dos desenhos rítmicos nas canções e danças populares brasileiras. Particularizando neste trecho da Estudo nº 3, este "maneirismo" brasileiro do "tempo rubato" se identifica, pela proporcionalidade dos "ritenutos", nos desenhos rítmicos do contraponto da mão esquerda, subordinando a linha melódica da mão direita a essa instabilidade desse espírito "gingado" da dança popular brasileira. José Vieira Brandão 1994.

81

3 3

rall. p

84

calmo mf calmo

6 3 6

86

dim. calmo

3 3 3 3 5

90

rall. poco a poco e ritenuto mf

3 6 3 3

sem pedal

pouco a pouco a tempo

93

8va 8va

96 *cresc. poco a poco* *8va*

99 *8va*

102 *8va*

105 *ff* *8va*

109 *ff* *8va*

112 *cresc. molto* *8va-8*

Musical score for measures 112-114. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef accompaniment. Crescendo marking "cresc. molto". Octave marking "8va-8" with a dashed line above the staff.

115 *8va-*

Musical score for measures 115-116. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Octave marking "8va-" with a dashed line above the staff.

117 *8va-*

Musical score for measures 117-118. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Octave marking "8va-" with a dashed line above the staff.

119 *8va-*

Musical score for measures 119-120. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Octave marking "8va-" with a dashed line above the staff.

121 *(8va)* *8vb-*

Musical score for measures 121-122. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Octave markings "(8va)" and "8vb-" with dashed lines.

123 *(8va)*

dim. molto *dim.*

126 *(8va)*

dim. *rall. molto*

Tempo de Valsa (scherzando)
rubato simile "Meno" (comp. 68)

128 *(8va)*

ritenuto *pp*

130

poco cresc.

133 *8va*

mf

136 *allargando molto e rit.*

139 *dim.* *molto rit.* *a tempo pouco a pouco*

142 *poco cresc.*

145 *mf* *cresc.*

148 *p*

151 *mf*

154 II

dim. poco a poco

157

molto p

160

cresc. *f* *p*

163

cresc. poco a poco

166 8va - - - - -

8va-

169

fff *fff*

Homenagem a Villa-Lobos

Tocata I (Estudo n° 4)

José Vieira Brandão
Rio, Dezembro, 1959
Revisão 1981

Revisão: Mauren Frey

Allegro con moto ♩ = 100 a 108

Piano

p bem ritmado
sem precipitar

rit.

rit.

sem pedal

5

9

13

17

un poco staccato

21

p

25 *rall.*

rit. *a tempo rubato*

29

rit. *f* 8va

32

(8va) *p* Ped.

36

poco cresc. *f*

40

(8va) *decresc. allarg. molto e rit.* Ped.

43 *pouco a pouco a tempo*

pouco pedal

48 *gva-*

52 *calmando e decresc.*

56 *rall. molto e rit.*

59 *Meno mosso* ♩ = 84 a 92 *p* *rit.*

64

68 *rit.* *p* *sem pedal*

72 *a tempo I*
p

77 *p*

82 *cresc.*

87 *mf*

91 *mf* *Red.*

96

100 *8va*

Musical score for measures 100-104. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with slurs and accents. A dashed line above the staff indicates an octave shift.

105

Musical score for measures 105-109. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a bass line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *cresc.*

110 *pouco a pouco a tempo*

Musical score for measures 110-114. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *rall. e dim.*, *mf*, and *rit.*

115

Musical score for measures 115-119. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *rit.*

120

Musical score for measures 120-122. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *cresc.*

123

Musical score for measures 123-127. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with slurs.

127 *un poco rit.* *mf*

132 *f rit.* *f* *f rit.*

137 *f rit.* *f*

142 *rit.* *Meno mosso* *sva*

147 *f* *sva* *rall. e rit.*

151 *rit. Molto meno* *ritardando e molto rit.*

155 *A tempo primo* *calmando e decresc.*

158 *um pouco rubato* *dim.* *rit.*

161 *m. e.* *rit.*

164 *m. e.* *rit.* *m. e.*

168 *m. d.* *allar-*

Musical score for measures 168-170. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Time signature changes from 2/4 to 3/4. Dynamics include accents and 'm. d.' (mezzo-forte). Tempo marking 'allar-' is present.

171 *gando* *crescendo* *molto marcato e rit.* *ff* *m. d.* *m. e.* *m. d.*

Musical score for measures 171-173. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Time signature changes from 2/4 to 3/4 to 2/4. Dynamics include accents, 'ff' (fortissimo), and 'm. d.' (mezzo-forte). Tempo marking 'molto marcato e rit.' is present.

174 *8va* *ff* 6

Musical score for measures 174-176. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Time signature changes from 2/4 to 3/4 to 2/4. Dynamics include 'ff' (fortissimo) and '8va' (octave). Fingerings '6' are indicated.

177 *f* 6

Musical score for measures 177-180. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Time signature changes from 2/4 to 3/4 to 2/4. Dynamics include 'f' (forte) and fingerings '6'.

180 *8va* 6

Musical score for measures 180-182. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Time signature changes from 2/4 to 3/4 to 2/4. Dynamics include '8va' (octave) and fingerings '6'.

183 *f* *allarg.*

Musical score for measures 183-185. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two sharps. Time signature changes from 2/4 to 3/4 to 2/4. Dynamics include 'f' (forte) and 'allarg.' (ritardando).

Molto meno ♩ = 120

185

185

186 *p subito*

187 *pp*

dim. e rit.

188

188

189

190

191

191

192 *p*

193

194

rall. e dim.

pouco a pouco a tempo I

195

195

196 *f* *rit.* *cresc.*

197 *pouco a pouco e*

198 *acelerando*

198 *8va*

6 6

3 3

calmando *f a tempo*

201

acelerando *e* *cresc.*

203

2/4

205

f *cresc.*

sem pedal

208

f 6 7 *deixar vibrar* *ff* *fff*

rit.